UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

DCADHA
DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

EL PIANO EN VALÈNCIA
(1790-1856):
CONSTRUCCIÓN, MERCADO Y USO SOCIAL



José Gabriel Guaita Gabaldón

Tesis doctoral dirigida por
Dra. Victoria Alemany Ferrer

Tutor: Dr. Juan Manuel Sanchis Rico

València, septiembre de 2023

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN INDUSTRIAS DE LA COMUNICACIÓN Y CULTURALES

TESIS DOCTORAL

El piano en València (1790-1856): construcción, mercado y uso social.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

José Gabriel Guaita Gabaldón

Directora
Dra. Victoria Alemany Ferrer

Tutor
Dr. Juan Manuel Sanchis Rico

València, septiembre de 2023

© José Gabriel Guaita Gabaldón, 2023
Reg. Prop. Int. 00 / 2023 / 4779

El piano en València

(1790-1856): construcción mercado y uso social

ÍNDICE

PRELIMINARES

I. Agradecimientos XI
II. Sistema de citación, criterios de edición de textos. XIII
III. Resumen/Resum/Abstract XV
IV. Estado de la cuestión XXIII
V. Hipótesis y objetivos XXVI
VI. Metodología XXIX
VII. Fuentes XXXII

PARTE I. EL ARRAIGO DEL PIANO EN VALÈNCIA (1790-1830).

1. Contextualización histórica 3

1.1. València entre 1790 y 1830 4
1.1.1. El ocaso del Antiguo Régimen (1790-1808) 5
1.1.2. La Guerra de la Independencia (1808-1814) 11
1.1.3. Sexenio Absolutista (1814-1820) 18
1.1.4. Trienio Liberal y Era Fernandina (1820-1830) 22
1.2. Contexto urbano y social de València entre 1790 y 1830 28

2. Construcción local de pianos (1790-1830) 36

2.1. Consideraciones previas 37
2.1.1. El piano en Europa hasta 1830 37
a. Orígenes y primer uso (1700c-1800c) 37
b. El piano europeo entre 1800 y 1830 49
2.1.2. Instrumentos de tecla en España hasta el siglo XIX: particularidades y nomenclatura 54
2.1.3. Inicio de la construcción de pianos en España (1745c-1830) 59
a. Pianos grandes o claves de piano 59
b. Pianos de mesa 62
c. Pianos verticales hasta 1830 72
2.2. Construcción de pianos en València (1790-1830) 73
2.2.1. Antecedentes. Contexto gremial y actividad de los constructores de instrumentos de teclado en València: *fusters, violers, guitarrers* y «*mestres de orguens*» 73
a. Construcción de instrumentos de teclado en València en la Edad Moderna 78
2.2.2. 1790c-1814. Adaptación de antiguos instrumentos de tecla al moderno fuertepiano y establecimiento en la ciudad de constructores foráneos 84
a. El piano [Zumpe & Buntebart] del Museo de la Ciudad de València 86
b. Simón Moreno en València (1806) 95

2.2.3. 1814-1820. Reconversión y especialización de carpinteros y guitarreros locales.....107
a. Manuel de Senchordi y Mariano Vila.....108
b. Peregrín Berenguer.....112
c. Félix Gómez Merino.....117
d. Francisco Jordá 118
2.2.4. 1820-1830: Primeros talleres de ebanistería autóctonos que construyeron pianos.....119
a. Davide Giuseppe Guastavino.....122
b. Juan Fox 131
c. Clemente Olave.....131
d. Los guitarreros José y Juan Escuder.....135
e. Gabriel Balaguer 138
f. Onofre Puchals.....138
g. Félix Gascó.....139
h. Manuel Mármol.....143
i. Nicolás Martínez.....144
j. Antonio Solaso 145

3. Mercado del piano en València (1790-1830).....151
3.1. Introducción.....152
3.1.1. La producción y comercio del salterio valenciano como precedente del mercado local del fortepiano.....154
3.1.2. Metodología utilizada para el estudio del mercado de compraventa de instrumentos en València.....162
3.2. Mercado del piano, 1790-1808 (sexenios 1-3): crisis del salterio y llegada del «fuertepiano».....164
3.2.1. Vendedores y puntos de venta (1790-1808).....169
a. El almacén de la calle del Ave María y la actividad comercial de instrumentos de tecla desempeñada por José Morata.....170
3.3. 1808-1820 (sexenios 4-5): arraigo del «fuertepiano».....174
3.3.1. Vendedores y puntos de venta.....177
a. Talleres de carpintería y guitarreros.....177
b. Compraventa entre particulares y otros espacios: almacenes de muebles, quincalla y exposiciones itinerantes.....181
3.4. 1820-1830 [1832] (sexenios 6-7): consolidación del mercado local del fortepiano e introducción en València de los modelos verticales.....192
3.4.1. Vendedores y puntos de venta.....195
a. Talleres de carpintería y guitarreros.....195
b. Ventas efectuadas desde el despacho del *Diario de Valencia* (1820-1832).....196
c. El almacén de papel y expositor de pianos de Francisco Romaní.....197
d. Compraventa entre particulares.....200
3.4.2. Tipologías de pianos comercializados (1820-1830).....204
3.5. Síntesis y reflexión sobre la información aportada.....208

4. Comercio y difusión de literatura pianística en València (1790-1830).....212
4.1. Introducción: el fortepiano en la obra de compositores eclesiásticos del área valenciana (1790c-1830).....213
4.2. La copia de partituras para fortepiano en València durante el cambio al siglo XIX.....215
4.3. *Cuaderno de Música para Pianoforte* de Francisco Ximeno (València, 1805): un estudio de caso.....227
4.3.1. Descripción del cuaderno.....230
4.3.2. Estudio editorial.....234
4.3.3. Francisco Ximeno y su actividad como copista particular en la València de principios de siglo.....256
4.4. Comercio de partituras para fortepiano en València (1790-1830).....266
4.4.1. Hasta la Guerra de la Independencia (1790-1808).....266
4.4.2. Durante la Guerra de la Independencia (1808-1814).....270
a. La canción patriótica con acompañamiento de fortepiano (1808-1814).....272
b. La canción lírica (1808-1814).....285
4.4.3. Era fernandina (1814-1830c).....298
a. Sexenio Absolutista (1814-1820): primeras publicaciones periódicas y recepción de la música de Rossini en València.....299
b. Trienio Liberal (1820-1823): José Melchor Gomis y la *Colección de Canciones Patrióticas*.....305
c. Restauración absolutista de Fernando VII [Década Ominosa] (1823- 1833): segunda recepción de la música de Rossini en València.....310
4.5. Recepción en València de la primera metodología pianística europea (1790-1830c).....315

5. Uso social del piano en València (1790-1830).....318
5.1. Introducción.....319
5.2. La vida pública: introducción del fortepiano en el «concierto de música vocal e instrumental».....322
5.2.1. Conciertos de música en salones gremiales, casas nobles, fondas y posadas.....324
5.2.2. Intervención del piano en conciertos ofrecidos en el teatro de comedias.....331
a. Primer concierto de piano celebrado en el teatro valenciano (1797).....333
b. Henrietta Borghese en València.....334
5.2.3. Conciertos para piano y voz de Josef Francisco Acuña Castells.....340
5.3. El piano en la vida doméstica.....350
5.3.1. Educación musical en València entre 1790 y 1830. Primeros maestros de piano «para señoritas» en València.....350
a. Ángel de Sant Michel.....355
b. Francisco Ximeno Alandí.....356
c. Otros músicos publicitados como profesores de piano en València entre 1790 y 1830.....357

6. Conclusiones Parte I.....360

PARTE II. CONSOLIDACIÓN Y DESARROLLO (1830-1856).

1. Contextualización histórica.....377

1.1. València entre 1830 y 1856 (a. Política y economía; b. Sociedad y vida musical).....378

1.1.1. Los últimos años del reinado de Fernando VII (1830-1833).....378

1.1.2. La revolución burguesa (1834-1843).....382

1.1.3. La Década Moderada (1844-1854), el Bienio Progresista (1854-1856) y la consolidación de las nuevas élites burguesas.....401

2.Construcción local de pianos (1830-1856).....418

2.1. Contextualización preliminar.....420

2.1.1. El piano europeo desde 1830: industrialización de los talleres y triunfo del modelo vertical.....420

2.1.2. Características fundamentales de los pianos construidos en España y València a partir de 1830.....432

2.2. Inicio de la manufactura sistemática de pianos en València: desarrollo de las primeras «fábricas» autóctonas (1830c).....452

2.2.1. Conexiones con la manufactura barcelonesa: la «fábrica» valenciana de la calle de San Bartolomé.....457

2.2.2. La «fábrica» de la calle de las Barcas: Ramón de Luca Alonso.....468

a. La familia De Luca.....468

b. Actividad profesional.....474

2.2.3. La «fábrica» de la plaza de San Francisco: Antonio Box Amorós.....479

2.2.4. Los talleres de José y Salvador Chavarro Sebastiá.....490

a. Datos biográficos.....490

b. Actividad profesional.....492

2.2.5. Constructores que se anuncian esporádicamente entre 1830 y 1856.....496

a. El constructor de órganos José Martínez y Alcarria.....496

b. Silvestre Senchordi.....498

c. Juan Beltrán Roude.....499

d. Juan Alcaraz.....499

e. Manuel Ramos Requeni.....500

f. Gregorio García Martí, maestro de pianos.....501

g. El taller de ebanistería de Vicente Rico Roca.....501

h. Ramón Segarra.....504

2.3. Pedro Gómez Peralta (1836-1856).....505

2.3.1. Clarificación de datos biográficos y primer taller (1836-1843).....507

2.3.2. Desarrollo empresarial (1843/46-1856).....521

a. Establecimiento de la fábrica.....521

b. Exposición de 1851.....532

c. Distribuidores locales.....536

d. Asociación con fundiciones y llegada de mano de obra.....541

2.4. Fábricas y constructores locales surgidos a fines del período estudiado (1845-1856).....546
2.4.1. La fábrica de Andrés Finelli (1843c-1849c).....546
2.4.2. La fábrica de Daniel Utzman (1850c-1879).....553
2.4.3. El taller de Felipe Ruiz (1850-1851).....560

3. Mercado del piano en València (1830-1856).....563
3.1. Introducción. Apertura de un circuito comercial estable.....564
3.2. Distribución y venta de pianos en València entre 1830c y 1856.....576
3.2.1. Librería de Mariano Cabrerizo Bascuas (1829-1835).....576
3.2.2. Establecimientos de Juan Oliver Gomila (1839-1852).....578
3.2.3. Antonio Guastavino Buch (1834-post. 1860).....588
3.2.4. Félix Altabás Más (1843-1853).....594
3.2.5. Agencias, almonedas públicas y casas de empeño.....596
a. Agencia de España (1837-1840).....596
b. Agencia de España de Mariano Honrubia (1841).....596
c. Almoneda Pública de la calle del Mar/Agencia Universal (1839-1840).....597
d. Almoneda Continua/Establecimiento Filarmónico (1843-1846).....598
e. Nueva Agencia de España de Máximo Gastaldi (1845).....600
3.2.6. Compraventa entre particulares.....601

4. Comercio y difusión de la literatura pianística en València (1830-1856).....626
4.1. Distribución de literatura pianística en València (1830-1845).....627
4.1.1. Introducción: venta de música en librerías comunes.....627
4.1.2. Juan Oliver y sus almacenes de la calle de Bonaire (1835-1840) y Comedias (1840-1845).....635
4.1.3. El Establecimiento Matritense de Juan Francisco López.....644
4.1.4. Copistas, ventas particulares y otros.....652
a. El almacén de papel de la calle de San Fernando.....653
b. La almoneda convencional y casa de comisión de la calle del Salvador.....655
4.2. Comercio local de literatura pianística a partir de 1845.....656
4.2.1. El nuevo almacén de música de Juan Oliver de la calle de la Cullereta.....656
a. *Método fácil de piano*, por José Valero (Madrid: Lodre, 1845).....658
4.2.2. Establecimiento Matritense de Juan Francisco López.....663
4.2.3. El Establecimiento Filarmónico de Carlos Llorens de la Bajada de S. Francisco.....666
4.2.4. Eduardo Ximénez y su Establecimiento Filarmónico de la calle de Calatrava.....668
4.2.5. El almacén de instrumentos y música de Vicente Prósper de la calle de San Vicente.....671
4.2.6. El almacén de música de Miguel Peiró de la calle del Mar.....677
4.2.7. Ramón Sánchez Laviña.....682
4.2.8. Distribución de literatura pianística en otros espacios.....685

5. Uso social del piano en València (1830-1856)…….....690

5.1. Conciertos y audiciones públicas con participación del piano (1830-1856).....691

5.1.1. Conciertos con piano en el Liceo Valenciano.....691

5.1.2. El piano en el Teatro Principal.....703

a. Pianistas de la compañía y otros pianistas acompañantes.....705

b. Visita de jóvenes prodigios del piano al Principal valenciano.....714

c. Actuaciones en València de pianistas reputados: Teodoro Litz (1840); Giulio Ovicini (1846); Maurice [Moritz] Strakosch (1847); y José Lubet (1848).....722

d. Nuevos datos sobre la visita de Franz Liszt a València en 1845.....727

e. Óscar de la Cinna, «verdadero pianista clásico», en València (1851).....734

f. Adenda: José Miró y València.....738

5.1.3. El piano y la crítica en publicaciones valencianas del período: *El Fénix* (1844-1849) y *Revista Edetana* (1848-1849).....740

5.1.4. Los conciertos con piano en otros espacios.....742

5.2. El piano en los cafés valencianos (1830-1856): el Café de José Grau (1830), el primer Café del Siglo (1850) y el Café de Europa de Louis Laurence (1850).....746

5.3. El piano en el ámbito doméstico (1830-1856).....758

5.3.1. Contexto: el piano en la literatura romántica valenciana. Piano y feminidad.....758

5.3.2. La enseñanza del piano en València (1830-1856).....765

a. El piano en centros de instrucción primaria y secundaria locales.....765

Colegio Seminario de San Pablo: Salvador Giner Esteve.....766

Pascual Pérez Gascón y la Escuela Popular del Canto.....772

La Real Casa-Enseñanza y el Colegio de Loreto: José Gubern, Juan Bautista Plasencia, Jorge Francés y Vicente Pitarch.....782

La escuela de Tomás Ballester.....784

El establecimiento de educación lancasteriana de Esteban Paluzíe: José Rolly.....785

El centro de educación para señoritas de Juana de Velasco.....786

La academia para adultos de Plácido Duarte.....787

La escuela de Josefa Pinazo Martínez.....788

Seminario Andresiano de las Escuelas Pías: Justo Fuster.....789

b. La enseñanza privada del piano en València (1830-1856).....800

Peregrín Vila.....803

Juan Escuder.....804

Juan Oliver.....804

José Ferrís.....805

Francisco Grossi 805

José Valero Peris.....805

Academia de piano y dibujo de la plaza de S. Francisco.....814

Juan Barta.....814

Luisa Zappi de Bonoris.....815

Academia de baile y piano de la calle de S. Miguel.....815

Academia de música vocal, piano y guitarra de la calle Gracia.....815

Justo Moré.....815

Juan Álvarez Monzó.....819

Carolina Conti 820

Eduardo Ximénez Cros 820

Joaquín Sánchez 823
Manuel Caballero.....823
Otros 825

6. Epílogo: Nueva documentación recabada relacionada con la cuestión investigada que excede el tema central y/o los límites cronológicos del trabajo.....831

6.1. Blas María Colomer Guijarro (*València, 1839; †París, 1917).....832
6.1.1. Antecedentes familiares, culturales y musicales de Blas María Colomer Guijarro: los Guijarro-Ripoll y sus vínculos con las familias Aparisi, Castelar y Colomer.....832
a. Antonio Guijarro Ripoll.....834
b. Francisca Guijarro Ripoll.....843
c. Francisco Guijarro Ripoll.....844
d. Tomasa Guijarro Ripoll.....846
6.1.2. Ampliación de datos sobre su origen, infancia y juventud en València (1839-1856).....846
6.2. Evolución y funcionamiento de la empresa Gómez e hijo durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.....855
6.2.1. Pedro Gómez Torrent y la Exposición Universal de 1867.....855
6.2.2. El salón Gómez y el establecimiento del Conservatorio de Música de València.....863
6.2.3. La familia Gómez-Torrent a la muerte de Pedro Gómez Peralta.....867
6.2.4. La competencia con las fábricas de José Galiana, Mariano Carreres y Rodrigo, Ten y Cía (1879-1909). Reedificación del edificio.....870
6.2.5. Última etapa de Manufacturas de pianos Gómez: Ferrandis y Reig.....890

7. Conclusiones Parte II.....897

CONCLUSIONES.....911

IX. Bibliografía.....XXXIV
X.Lista de tablas, gráficos e ilustraciones.....LXVIII

PRELIMINARES

I. AGRADECIMIENTOS.

Quiero transmitir mi más profundo agradecimiento a la doctora Dª. Victoria Alemany Ferrer, directora de este trabajo, por su interés, esfuerzo y profunda dedicación a la hora de guiarme, aconsejarme, corregir y enmendar mis errores con la finalidad de consolidar una investigación sólida, concienzuda y sin fisuras. Desde mi etapa en el Conservatorio Superior de Música de València me han acompañado su apoyo, ánimo y confianza, y a ello le debo la realización de esta tesis.

Asimismo, quiero expresar mi absoluta gratitud al tutor del trabajo, el doctor y profesor de la Universitat Politècnica de València D. Juan Manuel Sanchis Rico por su diligencia, entera disponibilidad, ayuda y amabilidad.

También deseo agradecer a otros profesionales la orientación y ayuda prestada durante la realización del trabajo: a Juan Ignacio Pérez Giménez, técnico del Archivo de la Catedral de València y del Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales, por su asistencia, pericia y paciencia; a Emma Gómez-Senent, responsable del fondo antiguo de la Biblioteca Valenciana Nicolás Primitiu; a Salvador Ferrando Palomares, archivero del Real Colegio Seminario de Corpus Christi; a los técnicos del Archivo Municipal de València, Beatriz Sena Juan, Juli Moreno i Moreno y Alicia Martínez Alonso; los del Archivo del Reino, de la Hemeroteca Municipal, del Archivo General y Fotográfico de la Diputación y de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València; y, además, a Juan Bautista Escribano, de la Biblioteca Nacional de España, a François-Pierre Goy, de la Biblioteca Nacional de Francia y a Chelsea Jacks, de la Otto Richter Library (Universidad de Miami).

Quiero expresar mi gratitud, especialmente, a Marta López Ricarte, técnica municipal del Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico del Ayuntamiento de València, por darme acceso y permitirme estudiar los fortepianos conservados en sus fondos; a Javier García Peiró, por permitirme investigar sobre los instrumentos conservados en la Casa Museo José Benlliure; también a Marisa Ruiz Magaldi, jefa de colecciones y documentación del Museo de la Música de Barcelona; a Fabiola Azanza Santa Victoria, responsable del archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País Matritense; a Tom Winter, editor general de Clinkscale Online, base de datos dedicada a la catalogación mundial de pianos construidos antes de 1860; también a los inestimables consejos, información y disposición de Cristina Bordas Ibáñez, Oriol Brugarolas Bonet y Francesc-Andreu Martínez Gallego; así como a Alfonso

Puncel y Amparo Donderis Guastavino; a Horacio Quintero, párroco de Tronchón; al profesor Mario Fernández Albarés, y al restaurador e investigador sobre el fortepiano Michael Cole.

He de agradecer igualmente la ayuda prestada por Rosa María Martínez Gamero en los aspectos administrativos que han sido necesarios para poder presentar este trabajo.

En un plano más personal, agradezco a mi pareja, Moisés Romero, su incondicional aliento e infinita comprensión; a su familia, a Rosa, su inapreciable respaldo; y a todos mis amigos y compañeros (Emilio, Eva, Victoria, Fátima, Esther, Jesús, Isabel, Marina, Pedro, Jorge, Fernando, Dani, José, Ángel, Miguel, Luis y un, afortunadamente, largo etcétera) su atención, compañía y soporte durante los años que ha durado la realización de esta tesis.

Finalmente, deseo agradecer a toda mi familia su interés por mi investigación y el ánimo que me ha aportado, especialmente a mi hermano, a mi padre y, definitivamente, a mi madre, Celia Gabaldón, quien ha sido y sigue siendo el continuo e incansable apoyo de mi vida.

II. SISTEMA DE CITACIÓN, CRITERIOS DE EDICIÓN DE TEXTOS.

Se ha optado por utilizar un sistema de cita bibliográfica abreviada a cuerpo de texto (apellidos del autor, fecha de publicación de la obra citada)[1] para agilizar su lectura. También se incorporan abreviadamente las citas hemerográficas (*Título de la publicación*, fecha de publicación en formato DD.MM.AAAA); sin embargo, las referencias a archivos se insertan completas en notas a pie para no entorpecer la comprensión de lo expuesto[2].

Para nombrar localizaciones de archivos, bibliotecas, fuentes y otros elementos se ha seguido la nomenclatura establecida por el RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*)[3]. En caso de que la institución, archivo o biblioteca citados no se encuentren registradas en RISM, utilizo las siglas de la institución adaptándolas al formato RISM en su primera aparición y las mantengo a lo largo del estudio.

En citas literales de textos históricos extraídos de documentos hemerográficos y archivísticos ha tratado de mantenerse, en lo posible, tanto las formas gramaticales, terminológicas y ortográficas, como las abreviaturas originales; también se ha conservado la grafía histórica para designar la toponimia de ciudades valencianas citadas en las fuentes (*Diario de Valencia*, etc.), pero se han adaptado a la escritura oficial actual (València, Castelló, etc.) los lugares mencionados en el texto redactado.

Asimismo, se ha empleado el sistema francés para situar las llamadas numéricas de nota a pie en el texto y, en general, la normativa referente a abreviaturas y ortografía reglada por la RAE. Para señalar abreviadamente referencias cruzadas en el texto indico la parte del trabajo a la que corresponde (I Parte/II Parte), seguida de los números de sección y página/s en la/s que se encuentra (ejemplo: I, 2.2.2.e: 86).

Para indicar la altura absoluta de un sonido y el rango de octavas que comprenden los teclados de los pianos mencionados utilizo el sistema anglosajón usado en bases de datos y estudios internacionales sobre el fortepiano (rango en el piano moderno: AAA-c5)[4]:

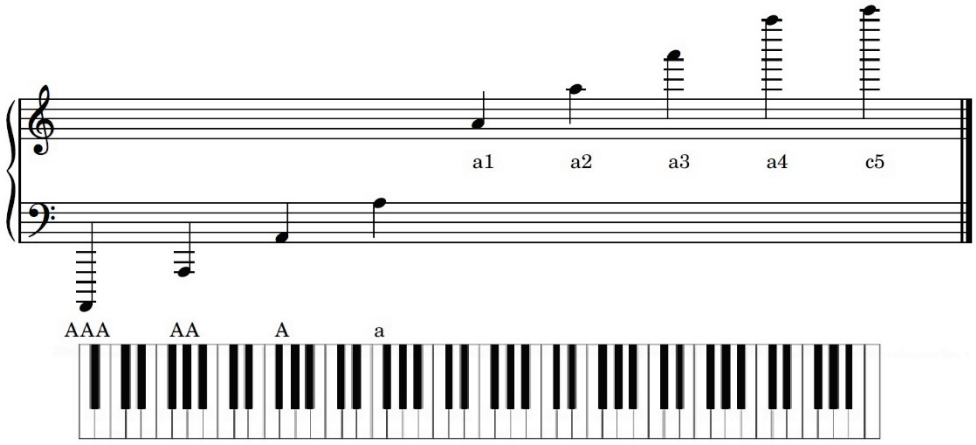
---

[1] En caso de poder concretarlo (Apellido del autor, año: páginas en las que se encuentra el texto o la idea utilizada; en caso de ser autor desconocido *Título*, año: páginas de donde se ha tomado el texto).

[2] Con la siguiente estructura: fuente del archivo en formato RISM, signatura, *título* y/o «descripción» (si la hay), año: páginas.

[3] http://www.rism.info/en/sigla.html.

[4] *English Pitch Notation*.



Abreviaturas y siglas

a.	antiguo (número calle)	n.	nuevo (número calle)
a. de	antes de	núm./ (pl. núms.)	número/s
[fecha]c	*circa*	*op. cit.*	*opere citato*
cap. (pl. caps.)	capítulo	*p.p.*	*pro parte*
col. (pl. cols.)	colección	p. (plural pp.)	página [en impresos]
cfr.	*confer* (compárese)	post.	posterior a
comp.	compuesto el	rs.	reales
coord. (pl. coords.)	coordinador/a	rs. vn.	reales de vellón
dir. (pl. dirs.)	director/a/ción	s.f.	sin fecha
ed. (pl. eds.)	editor/a/ción	s.l.	sin lugar
est.	estreno	s.n.	sin número
et al.	*et alii*	s.	sueldo [moneda]
fl.	*floruit*	s.p.	sin página
fol. (pl. fols.)	folio/s [en manuscritos]	s.s.	*sensu stricto*
ibid.	*ibidem* (en el mismo lugar)	trad.	traducido/cción
id.	*idem* (el mismo)	v.	vuelta/verso
i.e.	*id est* (es decir)	*vs.*	*versus*
imp.	imprime/imprenta de	*vid.*	*videre*
in situ	en el lugar	vdo./vda.	viudo/viuda
izq.	izquierda	vol. (plural vols.)	volumen
leg.	legajo	|	salto de línea
lib.	libra/s (moneda)	*	nacido el
m.	manzana	†	fallecido el

III. RESUMEN/RESUM/ABSTRACT.

Resumen.

Este trabajo tiene como propósito principal analizar desde una perspectiva sistémica, global e integradora los distintos procesos técnicos, comerciales, artístico-culturales y sociológicos que propiciaron el arraigo, desarrollo y consolidación del pianoforte y su uso en la ciudad de València durante un lapso temporal que abarca desde 1790 a 1856. El estudio parte de 1790, coincidiendo con otros (Brugarolas, 2015), porque en dicho año comenzó a publicarse el *Diario de Valencia* (1790-1834), primera publicación periódica de la ciudad y valiosa fuente documental que informa sobre constructores, mercado de compraventa relacionado con el piano —tanto de instrumentos como de literatura— y su uso social. Se ha fijado el límite temporal del trabajo en 1856 por una razón simbólica: aquel año, tras perder a su madre en una de las epidemias de cólera que asoló la ciudad, partía hacia París para estudiar en su reputado conservatorio el joven pianista valenciano Blas María Colomer (*València, 1839; †París, 1917), alumno de Justo Fuster y uno de los primeros frutos genuinos de la escuela pianística valenciana, colofón de un proceso de arraigo y transformación que duró décadas.

Divido la investigación en dos partes —una abarca de 1790 a 1830 y otra de 1830 a 1856— que comprenden cuatro áreas sincrónicas de investigación: la construcción de instrumentos (desde el comienzo de producción local en talleres hasta el establecimiento y desarrollo de fábricas); el mercado de compraventa de pianos y su tipología; el mercado de música para piano; y, por último, el uso social que tuvo el piano en València y cuál fue el repertorio utilizado. Se presta especial atención a los distintos grupos sociales y personalidades que protagonizaron el proceso —constructores, comerciantes, intérpretes y profesores— y se proporciona, además, un estudio previo sobre los antecedentes instrumentales que tuvo el piano en la ciudad que comprende la construcción de instrumentos de tecla hasta fines del siglo XVIII y aborda el especial uso que tuvo el salterio en València, que alcanzó un relevante mercado exterior y fue precursor en uso social del nuevo instrumento.

En relación con la primera área señalada, este trabajo analiza el proceso de especialización efectuado por carpinteros y guitarreros locales hasta adquirir conocimientos necesarios, inicialmente, para reparar y, finalmente, para construir pianos por sí mismos. En él se dan a conocer las características que tuvieron los primeros talleres que se aventuraron a renovarse y se documenta a sus propietarios; también se informa sobre los primeros constructores foráneos llegados a la ciudad que, estableciendo relaciones laborales, comerciales y sociales con la manufactura local, lograron hacer avanzar ese proceso de conversión/especialización de

antiguos talleres de construcción de instrumentos musicales autóctonos en las llamadas «primeras fábricas» de pianos valencianas, aparecidas en 1830c; proceso que culminó con el éxito empresarial logrado a partir de 1840 por el ya conocido fabricante de pianos local Pedro Gómez y otros industriales que habían permanecido en el anonimato hasta la fecha.

La segunda área comprende un estudio estadístico de los anuncios de compraventa de pianos en València y, a partir de él, un análisis de la irrupción, afianzamiento e impulso en el mercado del nuevo instrumento, su inserción en el tejido social urbano y la consecuente —o coadyuvante— caída en desuso de otros instrumentos como el salterio —hasta el momento muy utilizado en el entorno de estamentos medio-burgueses y entre las clases pudientes— cuya comercialización desapareció prácticamente entre 1790c y 1820c con la llegada del nuevo instrumento. En la segunda parte de este estudio se detallan las líneas de distribución nacional e internacional implantadas en la ciudad, la apertura de negocios exclusivos de venta de pianos locales y a los compradores/as particulares de pianos, resultado del cotejo exhaustivo de anuncios en prensa con los padrones de habitantes de València que han permitido obtener interesantes conclusiones sobre el grupo social valenciano que propició el arraigo del uso del piano en la ciudad.

En tercer lugar, se procede a documentar, identificar y clasificar el repertorio literario de música específicamente pianística impresa y manuscrita para este instrumento utilizada y comercializada en València durante el segmento temporal analizado, centrándose en el ámbito secular urbano. Para ello se han estudiado anuncios locales y foráneos de compraventa de literatura musical pianística, catalogando por periodos históricos la información recabada y vinculándola a establecimientos o negocios de distribución. Se analiza especialmente la copia musical en València y el desarrollo de la llamada música de exaltación patriótica, acontecimiento singular durante la Guerra de la Independencia que transformó los sistemas de distribución y copia de partituras para canto y piano/guitarra; también la canción lírica, la música liberal y el mercado de publicaciones periódicas extractadas de óperas que evidencian la fascinación autóctona por la ópera italiana, desde Rossini a Verdi. También se recopila información novedosa sobre los primeros almacenes destinados en exclusiva a la venta de partituras en València, se recuperan algunas de partituras originales vendidas por dichos establecimientos y se incorpora un estudio de caso sobre el *Cuaderno de Música para Pianoforte* (València, 1805) de Francisco Ximeno (*1763; †1829), álbum de partituras impresas utilizado para el estudio del piano en la ciudad sobre el que versó mi TFM (2019), que constituye una de las primeras referencias documentales conservadas actualmente sobre la cuestión investigada.

En cuarto lugar, se aborda el uso social del instrumento durante el periodo estudiado, tanto público (conciertos, audiciones, intérpretes), como privado (enseñanza general y específica, generaciones de maestros/as y alumnos/as de piano), poniendo el foco, especialmente, en el papel de la mujer ante el piano durante la primera mitad del siglo XIX, protagonista indefectible de la difusión del instrumento y de su literatura. El estudio biográfico y profesional de los distintos actores sociales que contribuyeron a conformar la panorámica musical que adoptó la ciudad tras la llegada del nuevo instrumento completa el efectuado sobre constructores y comerciantes, informando también sobre posibles relaciones existentes entre los mismos, que se derivan de un análisis discursivo realizado sobre material y fuentes diacrónicas.

La información recabada, estudiada, valorada y ordenada que ofrezco en este trabajo pretende conformar una panorámica exhaustiva del proceso de implantación, auge y consolidación del uso del piano en la ciudad de València que pueda documentar/completar la información hasta ahora existente sobre esta etapa.

Resum.

Aquest treball té com a propòsit principal analitzar des d'una perspectiva sistèmica, global i integradora els diferents processos tècnics, comercials, artístic-culturals i sociològics que van propiciar l'arrelament, desenvolupament i consolidació del pianoforte i el seu ús a la ciutat de València durant un lapse temporal que abasta des de 1790 a 1856. L'estudi parteix de 1790, coincidint amb uns altres (Brugarolas, 2015), perquè en aquest any va començar a publicar-se el Diari de València (1790-1834), primera publicació periòdica de la ciutat i valuosa font documental que informa sobre constructors, mercat de compravenda relacionat amb el piano —tant d'instruments com de literatura— i el seu ús social. S'ha fixat el límit temporal del treball en 1856 per una raó simbòlica: aquell any, després de perdre a la seua mare en una de les epidèmies de còlera que va assolar la ciutat, partia cap a París per a estudiar en el seu prestigiós conservatori el jove pianista valencià Blas María Colomer (València, 1839; †París, 1917), alumne de Justo Fuster i un dels primers fruits genuïns de l'escola pianística valenciana, colofó d'un procés d'arrelament i transformació que va durar dècades.

La investigació es divideix en dues parts —una abasta de 1790 a 1830 i una altra de 1830 a 1856— que comprenen quatre àrees sincròniques d'investigació: la construcció d'instruments (des del començament de producció local en tallers fins a l'establiment i desenvolupament de fàbriques); el mercat de compravenda de pianos i la seua tipologia; el mercat de música per a piano; i, finalment, l'ús social que va tindre el piano a València i quin va ser el repertori utilitzat. Es presta

especial atenció als diferents grups socials i personalitats que van protagonitzar el procés —constructors, comerciants, intèrprets i professors— i es proporciona, a més, un estudi previ sobre els antecedents instrumentals que va tindre el piano a la ciutat que comprendrà la construcció d'instruments de tecla fins a fins del segle XVIII i abordarà l'especial ús que va tindre el saltiri a València, que va aconseguir un rellevant mercat exterior i va ser precursor en ús social del nou instrument.

En relació amb la primera àrea assenyalada, aquest treball analitza el procés d'especialització efectuat per fusters i guitarrers locals fins a adquirir coneixements necessaris, inicialment, per a reparar i, finalment, per a construir pianos per si mateixos. En ell es donen a conèixer les característiques que van tindre els primers tallers que es van aventurar a renovar-se i es documenta als seus propietaris; també s'informa sobre els primers constructors forans arribats a la ciutat que, establint relacions laborals, comercials i socials amb la manufactura local, van aconseguir fer avançar aqueix procés de conversió/especialització d'antics tallers de construcció d'instruments musicals autòctons en les anomenades «primeres fàbriques» de pianos valencianes, aparegudes en 1830c; procés que va culminar amb l'èxit empresarial aconseguit a partir de 1840 pel ja conegut fabricador de pianos local Pedro Gómez i altres industrials que havien romàs en l'anonimat fins hui.

La segona àrea comprèn un estudi estadístic dels anuncis de compravenda de pianos a València i, a partir d'ell, una anàlisi de la irrupció, fiançament i impuls en el mercat del nou instrument, la seua inserció en el teixit social urbà i la conseqüent —o coadjuvant— caiguda en desús d'altres instruments com el saltiri —fins al moment molt utilitzat a l'entorn d'estaments mig-burgesos i entre les classes riques— la comercialització de les quals va desaparèixer pràcticament entre 1790c i 1820c amb l'arribada del nou instrument. En la segona part d'aquest estudi es detallen les línies de distribució nacional i internacional implantades a la ciutat, l'obertura de negocis exclusius de venda de pianos locals i als compradors/as particulars de pianos, resultat de l'acarament exhaustiu d'anuncis en premsa amb els padrons d'habitants de València que han permès obtindre interessants conclusions sobre el grup social valencià que va propiciar l'arrelament de l'ús del piano a la ciutat.

En tercer lloc, es procedeix a documentar, identificar i classificar el repertori literari de música específicament pianística impresa i manuscrita per a aquest instrument utilitzada i comercialitzada a València durant el segment temporal analitzat, centrant-se en l'àmbit secular urbà. Per a això s'han estudiat anuncis locals i forans de compravenda de literatura musical pianística, catalogant per períodes històrics la informació recaptada i vinculant-la a establiments

o negocis de distribució. S'analitza especialment la còpia musical a València i el desenvolupament de l'anomenada música d'exaltació patriòtica, esdeveniment singular durant la Guerra de la Independència que va transformar els sistemes de distribució i còpia de partitures per a cant i piano/guitarra; també la cançó lírica, la música liberal i el mercat de publicacions periòdiques extractades d'òperes que evidencien la fascinació autòctona per l'òpera italiana, des de Rossini a Verdi. També es recopila informació nova sobre els primers magatzems destinats en exclusiva a la venda de partitures a València, es recuperen algunes de partitures originals venudes per aquests establiments i s'incorpora un estudi de cas sobre el *Quadern de Música per a Pianoforte* (València, 1805) de Francisco Ximeno (1763; †1829), àlbum de partitures impreses utilitzat per a l'estudi del piano a la ciutat sobre el qual va versar la meua TFM (2019), que constitueix una de les primeres referències documentals conservades actualment sobre la qüestió investigada.

En quart lloc, s'aborda l'ús social de l'instrument durant el període estudiat, tant públic (concerts, audicions, intèrprets), com a privat (ensenyament general i específic, generacions de mestres/as i alumnes/as de piano), posant el focus, especialment, en el paper de la dona davant el piano durant la primera meitat del segle XIX, protagonista indefectible de la difusió de l'instrument i de la seua literatura. L'estudi biogràfic i professional dels diferents actors socials que van contribuir a conformar la panoràmica musical que va adoptar la ciutat després de l'arribada del nou instrument completa l'efectuat sobre constructors i comerciants, informant també sobre possibles relacions existents entre aquests, que es deriven d'una anàlisi discursiva realitzada sobre material i fonts diacròniques.

La informació recaptada, estudiada, valorada i ordenada que oferisc en aquest treball pretén conformar una panoràmica exhaustiva del procés d'implantació, auge i consolidació de l'ús del piano a la ciutat de València que puga documentar/completar la informació fins ara existent sobre aquesta etapa.

Abstract.

The main purpose of this work is to analyze from a systemic, global, and integrative perspective the different technical, commercial, artistic-cultural, and sociological processes that led to the rooting, development and consolidation of the pianoforte and its use in the city of Valencia during a period that spans from 1790 to 1856. The study starts in 1790, coinciding with others (Brugarolas, 2015), because in that year the *Diario de Valencia* (1790-1834) began to be published, the first periodical publication of the city and a valuable documentary source that reports on

builders, buying and selling market related to the piano —both instruments and literature— and its social use. The time limit of the work has been set at 1856 for a symbolic reason: that year, after losing his mother in one of the cholera epidemics that ravaged the city, the young Valencian pianist Blas María Colomer (*Valencia, 1839; †Paris, 1917), a pupil of Justo Fuster and one of the first genuine fruits of the Valencian piano school, the culmination of a process of rooting and transformation that lasted decades, left for Paris to study at its renowned conservatory.

I divide the research into two parts —one from 1790 to 1830 and the other from 1830 to 1856— which comprise four synchronic areas of research: the construction of instruments (from the beginning of local production in workshops to the establishment and development of factories); the piano buying and selling market and its typology; the piano music market; and, finally, the social use of the piano in Valencia and the repertoire used. Special attention is paid to the different social groups and personalities that played a leading role in the process —builders, merchants, performers and teachers— and a previous study is also provided on the instrumental background of the piano in the city, including the construction of keyboard instruments until the end of the 18th century and the special use of the psaltery in Valencia, which reached a relevant foreign market and was a precursor in the social use of the new instrument.

In relation to the first area mentioned above, this work analyzes the process of specialization carried out by local carpenters and guitar makers until they acquired the necessary knowledge, initially, to repair and, finally, to build pianos by themselves. It describes the characteristics of the first workshops that ventured to renovate themselves and documents their owners; it also reports on the first foreign builders who arrived in the city and who, by establishing labor, commercial and social relations with the local manufacture, managed to advance the process of conversion/specialization of old workshops for the construction of native musical instruments in the so-called "first factories" of Valencian pianos, which appeared in 1830c; process that culminated with the entrepreneurial success achieved from 1840 onwards by the already well-known local piano maker Pedro Gómez and other industrialists who had remained anonymous until now.

The second area comprises a statistical study of the advertisements for the purchase and sale of pianos in Valencia and, based on this, an analysis of the irruption, consolidation and impulse in the market of the new instrument, its insertion in the urban social fabric and the consequent —or coadjutant— fall into disuse of other instruments such as the psaltery —until then widely

used in the middle-bourgeois environment and among the wealthy classes— whose commercialization practically disappeared between 1790c and 1820c with the arrival of the new instrument. The second part of this study details the national and international distribution lines established in the city, the opening of exclusive local piano stores and the private piano buyers, because of the exhaustive comparison of advertisements in the press with the population registers of Valencia, which have allowed interesting conclusions to be drawn about the Valencian social group that encouraged the use of the piano to take root in the city.

Thirdly, we proceeded to document, identify, and classify the literary repertoire of specifically piano music printed and manuscript for this instrument used and commercialized in Valencia during the analyzed time segment, focusing on the secular urban environment. For this purpose, local and foreign advertisements for the purchase and sale of piano music literature have been studied, cataloguing the information collected by historical periods and linking it to establishments or distribution businesses. A special analysis is made of musical copying in Valencia and the development of the so-called patriotic exaltation music, a singular event during the War of Independence that transformed the systems of distribution and copying of sheet music for singing and piano/guitar; also, lyrical song, liberal music and the market of periodicals extracted from operas that show the local fascination for Italian opera, from Rossini to Verdi. It also collects new information about the first stores exclusively devoted to the sale of sheet music in Valencia, recovers some of the original scores sold by these establishments and incorporates a case study on the *Cuaderno de Música para Pianoforte* (Valencia, 1805) by Francisco Ximeno (*1763; †1829), an album of printed scores used for the study of the piano in the city on which my Master's Thesis (2019) was based, which constitutes one of the first documentary references currently preserved on the issue under investigation.

Fourthly, the social use of the instrument during the period studied is addressed, both public (concerts, auditions, performers) and private (general and specific teaching, generations of piano teachers and students), focusing especially on the role of women before the piano during the first half of the nineteenth century, unfailing protagonist of the dissemination of the instrument and its literature. The biographical and professional study of the different social actors that contributed to shape the musical panorama that the city adopted after the arrival of the new instrument completes the one carried out on builders and merchants, informing also on possible existing relationships between them, which are derived from a discursive analysis carried out on material and diachronic sources.

The information collected, studied, evaluated, and ordered that I offer in this work aims to form a comprehensive overview of the process of implementation, rise and consolidation of the use of the piano in the city of Valencia that can document/complete the information so far existing on this stage.

IV. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Efectuada una búsqueda exhaustiva y sistemática de fuentes documentales acreditadas sobre el sujeto de la investigación, cabe decir que no existe en la actualidad documentación científica que haya estudiado el arraigo del uso del piano en la ciudad de València desde la perspectiva propuesta, ni tampoco cuál fue su difusión, construcción, docencia y primera literatura específica. Faltan, asimismo, trabajos que estudien de forma específica la transición efectuada desde el uso de instrumentos dieciochescos en la ciudad de València hacia el fortepiano. Tampoco existe en la actualidad documentación alguna que investigue la primera literatura específica para fortepiano comercializada/empleada en el entorno urbano valenciano, caso, por ejemplo, del *Cuaderno de Música para Pianoforte* de Francisco Ximeno (E-VAbv, sig. XVIII/2815) (Guaita Gabaldón, 2019). También carecemos de estudios centrados en investigar a los primeros copistas de música pianística y a los constructores, profesores e intérpretes de fortepiano locales y cuál fue su relación con otras capitales; de la misma manera, no existe documentación analítica sobre los primeros modelos de pianos fabricados localmente, ni la evolución del volumen de venta y construcción de estos.

Una vez especificadas las carencias documentales, conviene reseñar la información existente. El piano en València ha sido estudiado ampliamente por la directora de esta investigación, Victoria Alemany Ferrer (2007; 2010a; 2010b; 2010c; 2010d; 2011; 2012; 2015; 2017a; 2017b), que documentó el uso del piano en València centrándose especialmente en los años de transición al siglo XX, y trató aspectos relacionados con su comercio, enseñanza, metodología de aprendizaje, edición de partituras pianísticas y principales maestros valencianos de piano de la segunda mitad del siglo XIX, proporcionando así un valioso marco de referencia para la investigación del arraigo del piano a finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Por otro lado, Manuel Sancho (2016) aporta noticias musicales hemerográficas procedentes de un exhaustivo vaciado de información del *Diario de Valencia* partiendo de 1790 hasta la guerra de la Independencia (1808) y también sobre la música sinfónica valenciana de la segunda mitad del XIX (2004, 2007). Entre otras cuestiones, proporciona el nombre de algunos constructores de pianos locales; ilustra, en parte, la venta autóctona de partituras e informa sobre las actuaciones de diversos solistas instrumentales en la València decimonónica. También resultan útiles las investigaciones efectuadas por Rosa Isusi-Fagoaga (2014) y junto a Greta Olson (2007) sobre el catálogo de partituras conservadas en el archivo del Colegio del Corpus Christi en València.

En un ámbito nacional más amplio, esta investigación tiene inestimables referentes en las tesis doctorales y otros trabajos complementarios llevados a cabo por Cristina Bordas sobre la

construcción y difusión de los instrumentos musicales, y en concreto de los pianos, en Madrid (1988; 2005); Oriol Brugarolas (2015; 2016), sobre el piano en Barcelona entre 1790 y 1849; y Laura Cuervo (2012a; 2012b; 2012c, 2013), sobre el repertorio pianístico y su relación con la técnica interpretativa y los instrumentos en Madrid durante el período del cambio al siglo XIX, complementado con el de Gemma Salas (2012), que informa sobre la difusión del piano romántico después de 1830 en el mismo ámbito geográfico. Completan la panorámica en España otros estudios efectuados sobre la construcción de fortepianos en Sevilla (Kenyon de Pascual y Nobbs 1997); Barcelona (Fernández de la Reguera, 2004; Fukushima, 2008); y los de Beryl Kenyon de Pascual (1982; 1983; 1985), Borrás i Roca (2001), Romanillos y Harris (2002), Pellisa i Pujades (2013), Martínez González (2015) y Nieto Sánchez ([coord.], 2017) sobre violeros y factura autóctona de instrumentos. En el espacio europeo, son relevantes los trabajos centrados en la construcción y uso del fortepiano realizados por Dolge (1972), Wainwright (1975), Harding (1978), Haine (1985), Clinkscale (1993), Vandervellen (1994), Bösel (2009), Gétreau (2009), Pollens (2009) y Cole (1997, 2000, 2004, 2013, 2021), así como otros sobre la figura del piano en la literatura (Pistone, 1975).

Completan la visión sobre la utilización del nuevo instrumento algunos trabajos sobre los primeros métodos pianísticos españoles (Vega Toscano, 1998), Salas Villar (2012) y Domínguez Mota (2012); sobre el clave y su transición al piano (Morales, 2003; Cuervo Calvo, 2016 y 2017); sobre los tañedores (González Marín, 2014); la recepción musical en centros urbanos (Alier i Aixalà, 1977; Vilar i Torrens, 1995); sobre salones y espacios urbanos para la música (Alonso González, 1993); prensa musical y sociedad en el XIX (Torres Mulas, 1993); edición musical histórica en Francia (Devriès y Lesure, 1979), en Gran Bretaña (Kidson, 1900), registros de propiedad intelectual musical en el *Stationers' Hall* de Londres (Kassler, 2004); sobre música para piano en Portugal (Lee, 2013); así como el papel de los constructores de pianos en las exposiciones universales europeas (Fernández Sagol, 2016 y Smith, 2017).

Conviene destacar, asimismo, los trabajos publicados por Carlos Gosálvez *et. al.* (1992; 1995; 1999; 2012; 2014) sobre la edición de música en España; los de Màrius Bernadó y Miguel Ángel Marín (2014) que aportan una bibliografía de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII y otros exhaustivos catálogos bibliográficos de fondos conservados en la BNE existentes en la actualidad («Inventario de la Biblioteca del Infante D. Francisco de Paula Antonio», 1844; «Catálogo de impresos musicales del s. XVIII en la BNE» 1989; Gosálvez Lara, 1994; Casares Rodicio, 1986-1988), junto a las extensas transcripciones y documentación sobre el legado Barbieri (Casares, 1986, 1988; Olmos, 2017). También los estudios

monográficos efectuados sobre la música utilizada durante la guerra contra el francés y la canción patriótica en el siglo XIX por Begoña Lolo (2008) en solitario y el colectivo firmado por Juan Bautista Escribano Sierra, Cayetano Hernández Muñiz y José María Soto de Lanuza (2016). Respecto al estudio de cuadernos con música para pianoforte, contamos con ejemplos como los de Laura Cuervo (2013), Yáñez Navarro (2007), Laura Pallàs (2017), Lluís Bertran, Ana Lombardía y Judith Ortega (2015) o Rosa Isusi (2017).

Conviene considerar, asimismo, otros estudios sobre la música en València en los siglos XVIII y XIX porque proporcionan valiosa información adicional indirecta relacionada con la investigación propuesta. Cabe citar, entre otros, los trabajos de Arturo Zabala López (1982) y Ramón Ramírez Beneyto (2004) sobre el teatro y la música instrumental valenciana en el XVIII; los de Vicent Galbis (1999) que estudian el cambio de modelo del antiguo régimen al burgués del siglo XIX; los de Vicent Ros (1989-1990; 2000a; 2000b) sobre músicos de tecla del siglo XVIII; los de Josep Climent (2002; 2008) sobre el archivo musical de la catedral metropolitana de València y sus organistas; el de José Aparisi (2008) sobre la recepción en València de la música de Haydn en el ámbito religioso; el de Óscar Campos sobre el piano en Castellón (2014); el de J. Manel García (2016) sobre la música en la Colegiata de Xàtiva en el siglo XVIII y principios del XIX; la reconstrucción biográfica de José Morata efectuada por los hermanos Pérez Giménez (2009) y los escritos de Emilio Callado sobre la sociedad valenciana y la vida catedralicia española en el siglo XVIII (2017). Asimismo, resultan útiles para documentar el período otros estudios que ilustran el proceso autóctono de industrialización y sobre la sociedad valenciana, en general, realizados por Martínez Gallego (1995), Almenar (2002) y Frasquet (2002).

V. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

La hipótesis general de este trabajo, que postulo como punto de partida, es que el arraigo y desarrollo del piano y su uso en València debió de producirse, al igual que en otras capitales españolas, de una forma progresiva, orgánica y constreñida por la evolución histórico-social, económica, tecnológica y cultural; implantándose a lo largo de décadas un sistema productivo, comercial, metodológico y social que englobó a numerosos agentes, surgiendo una compleja red de relaciones profesionales e interpersonales a medida que el uso del instrumento se consolidó y desarrolló. Basándome en los datos expuestos por Alemany (2007), Sancho (2016), y por los que he podido obtener en otros estudios de mi autoría (2019, 2020a, 2020b, 2022a, 2022b, 2022c), unidos a nueva información recabada en esta tesis doctoral gracias a técnicas que facilitan actualmente el acceso en línea o presencial (fondos bibliográficos y archivos) a documentación relevante sobre el tema, se vislumbra que el proceso de arraigo del piano en València pudo iniciarse antes de lo establecido por los estudios existentes, concretamente, durante los años del cambio al siglo XIX, englobando en sus distintas vertientes (producción y comercio de instrumentos y su literatura, uso social doméstico y público, docencia, etc.), a un nutrido, pero ignoto, grupo de hechos, circunstancias y personalidades que se hace necesario investigar.

Por ello, el principal propósito de la tesis es el de estudiar en profundidad el arraigo, desarrollo y difusión del piano en la ciudad de València desde 1790 a 1856 atendiendo a los siguientes aspectos: antecedentes musicales y presencia del uso de instrumentos de tecla y salterios en la sociedad valenciana dieciochesca; la construcción, producción, comercio y distribución de pianos, la difusión y venta de la literatura pianística y el uso social público y privado del piano. Este gran propósito se concreta en los siguientes objetivos:

1. Explorar la situación gremial, condiciones de trabajo e identidad de propietarios de talleres constructores de instrumentos de teclado valencianos a finales del siglo XVIII y durante principios del siglo XIX para poder apoyar histórica y socialmente el estudio.

2. Identificar y analizar a los principales artesanos y vendedores locales de instrumentos, dado que algunos efectuaron una transición/adaptación con la introducción del fortepiano.

3. Documentar la construcción de pianos en València entre 1790 y 1856 proporcionando datos biográficos sobre los propietarios de los primeros talleres autóctonos que construyeron fortepianos en la ciudad y sobre la evolución laboral que pudieron experimentar a lo largo de dicho período (del artesanado a la producción industrial).

4. Investigar la posible existencia de antiguos fortepianos conservados actualmente en València y analizar su morfología, circunstancias y características.

5. Analizar el mercado del salterio valenciano como instrumento precursor —en producción, comercio y uso social—, del fortepiano en València.

6. Examinar —basándose en el estudio de los anuncios de compraventa hemerográfica— el mercado del resto de instrumentos musicales predecesores del piano para concretar cuál fue su uso social en València a fines del siglo XVIII e inicios del XIX.

7. De la misma forma, analizar estadísticamente la evolución de ventas de pianos en relación con otros instrumentos que se desprende en València entre 1790 y 1830 para encuadrar la transición del mercado local de salterios, monacordios y claves al de pianofortes.

8. *Idem* respecto del periodo 1830-1856 con la finalidad de ilustrar los rasgos principales de la importación de pianos foráneos en la capital levantina. Para ello, analizar y clasificar las marcas, maderas, extensión y tipología de los pianos llegados a València del extranjero y valorar la incidencia de las diferentes escuelas constructivas (inglesa, alemana [vienesa] y francesa) para concretar la influencia que pudieron ejercer sobre los patrones de fabricación autóctonos.

9. Ilustrar biográfica y profesionalmente a los distintos particulares que vendieron y/o adquirieron fortepianos en la ciudad de forma particular, clasificarlos por clases y/o estratos profesionales y sociales y extraer conclusiones sobre el uso que tuvo el piano en València durante el período que comprende este estudio.

10. Sintetizar la influencia de la recepción del fortepiano en la obra para tecla de los compositores eclesiásticos valencianos en el cambio al siglo XIX.

11. Analizar el contenido y características del *Cuaderno de Música para Pianoforte de Francisco Ximeno* (València, 1805), como prueba de la existencia de vías de difusión de literatura europea para piano y su uso en València desde inicios del siglo XIX.

12. Examinar el mercado local de compraventa de partituras para fortepiano entre 1790 y 1856 (librerías, almacenes, libreros y distribuidores). Analizar la tipología de obras ofertadas, estilos y su funcionalidad para ahondar en el estudio del uso local del piano.

13. Inspeccionar las características de las publicaciones musicales por suscripción recibidas y recoger datos sobre la primera literatura pianística editada en València.

14. Escrutar la procedencia de las partituras foráneas llegadas a València mediante el cotejo de lotes puestos a la venta para conocer las vías de distribución de literatura pianística editada fuera de València —en las principales capitales españolas (Madrid y Barcelona) y/o en el extranjero—.

15. Ampliar los datos existentes en la actualidad sobre la actividad pianística pública celebrada durante el período estudiado, tanto en teatros, como en salones, cafés y otros espacios de la ciudad. Documentar a los intérpretes.

16. Indagar sobre la evolución que experimentaron los protagonistas de la docencia pianística local y documentar biográfica y profesionalmente tanto a los maestros que ejercieron en centros de instrucción general como a los que enseñaron particularmente.

VI. METODOLOGÍA.

Las características específicas de este trabajo exigen plantear la investigación desde posturas metodológicas empíricas, utilizando técnicas de prospección y análisis cuantitativo de datos, pero también incorporando al modelo teórico cuestiones de orden cualitativo que permiten tomar conciencia de aspectos complementarios unificadores, propios de la realidad social del tema en el lapso temporal estudiado. El modelo investigativo aporta relaciones entre variables mediante marcos teóricos susceptibles de ser referenciados mediante tratamiento estadístico. Así pues, la estructura investigadora esencial se somete fundamentalmente a la orgánica del paradigma neopositivista, aunque creo indispensable dotar al discurso de perspectivas críticas y relativizadoras (Estruch i Gibert, 2003).

A nivel metodológico, la indagación no puede romper la tradicional separación del investigador con los sujetos de la investigación, sin embargo, aun planteando el proceso de forma rigurosamente científica, se es consciente de que tanto los instrumentos como los resultados están ligados a los datos disponibles y a interpretaciones particulares del autor y los revisores del trabajo, las que reflejan los testimonios históricos y las fuentes y las aportadas por otros agentes intervinientes. Por tanto, el relato se efectúa en base a la información y datos ahora obtenidos, conociendo de antemano que puede variar con el tiempo y modificar sustancialmente los resultados que ofrecerá. Por ello, epistemológicamente, se procura dotar de un empirismo sistemático a la investigación, tratando de minimizar posibles elementos perturbadores que el investigador pueda añadir involuntariamente a la interpretación de los datos. Así, se intenta aportar objetividad evitando acumulación de interpretaciones mediante el apoyo en relaciones históricas, análisis de datos y exhaustividad en el análisis de fuentes.

La realidad pasada, cognoscible únicamente de modo particular, incompleto e imperfecto, requiere que las herramientas utilizadas para cuantificar las distintas variables tengan un carácter probabilístico y que se complementen con otros elementos de juicio. Además, este enfoque posibilita indagar sobre la percepción de la realidad social en un determinado momento y sobre las razones o valores que llevaron a determinados grupos sociales a actuar de determinada manera, incluso a trazar uno u otro camino dependiendo del contexto. Por ello, se añaden a la metodología cuantitativa algunas técnicas cualitativas tales como el análisis comparativo de textos personales y profesionales (anuncios, testimonios judiciales, testamentos, cartas, artículos); en general, «la recogida y el análisis de la cultura material, de los textos escritos [y] de las imágenes producidas» (Ardèvol y Oller, 2013: 9). La apertura a las técnicas cualitativas tendrá cabida en la medida de complementar y ofrecer una visión más crítica del problema, así

como de entender la obtención de resultados como resultado de un proceso dialéctico de revisión.

En el cuerpo de la investigación se consideran, por tanto, posibles sesgos que puedan afectar a la interpretación de los textos (quién los escribió, con qué propósito, en qué contexto y a quién), por el investigador (prejuicios, concepciones, presupuestos personales) y los que pudieran haber causado la evolución lingüística —formulaciones ya desaparecidas, uso de conceptos modificados por el paso del tiempo, etc. (Ardèvol y Oller 2013: 43 y ss.)—; tomo, asimismo, la percepción de la realidad social como conjunto de interacciones y tensiones discursivas suscitadas en torno a grupos de género, clase socioeconómica y otros, de las teorías críticas y sociocríticas por ser necesario para aportar objetividad al estudio. Los criterios en la evaluación de la investigación también contextualizarán convenientemente el período tratado para poder detectar/corregir posibles tradiciones historiográficas y/o prejuicios establecidos.

Método y técnicas empleadas.

Se ha llevado a cabo un riguroso vaciado de noticias musicales de los dos principales periódicos valencianos del periodo: el *Diario de Valencia* (desde 1790 a 1834) —en línea— y el *Diario Mercantil de Valencia* (desde 1835 a 1856) —*in situ*—[5], procurando crear una base de datos procedentes de anuncios de compraventa de instrumentos y literatura musical, de conciertos, de actuaciones de pianistas y otras cuestiones relacionadas con la música y el piano en València en el periodo propuesto. Dicha base de datos se complementa con documentación procedente de un vaciado de revistas históricas, guías, almanaques, publicidad y otra prensa tanto valenciana como española que se detalla en el apartado dedicado a explicar y justificar las fuentes utilizadas en este estudio.

Seguidamente, se ha procedido a cotejar, vaciar y extraer datos de una selección de los libros del padrón disponibles de los distintos cuarteles de la ciudad de València (1770-78, 1812, 1818, 1824, 1825, 1837-1839, 1840-1846, 1850-1852, 1855-1857), libros de matrículas y subsidios industriales y de comercio locales, dado que, al consignar información de todos los habitantes de la ciudad, incluidos la profesional y biográfica, posibilitan documentar adecuadamente el ámbito musical y pianístico en València en el lapso temporal propuesto.

Finalmente se han cruzado los datos hemerográficos obtenidos con los recabados a través de la consulta de libros de padrones y matrículas para completar/contrastar la información biográfica y comercial final que se ofrece sobre constructores, comerciantes, vendedores particulares,

[5] Aproximadamente 70000 y 35000 páginas revisadas, respectivamente.

pianistas, establecimientos comerciales y educativos, profesores y otros participantes en el proceso de arraigo social del piano en València.

Se consideran, por tanto, dos ejes fundamentales de información —prensa y libros padrones—, que sirven para articular la estructura fundamental del trabajo, complementándose estos con otras herramientas de búsqueda e indagación disponibles, tanto en línea, como físicas. Para informar sobre las relaciones familiares y/o biográficas de las personalidades tratadas se ha utilizado principalmente el motor de búsqueda del Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales (SDAP), la base de datos de la asociación Raíces del Reino de Valencia[6] y el *Sistema Arxivístic Valencià* (SAVEX) unido al Portal de Archivos Españoles (PARES), que dan acceso a registros sacramentales, partidas de nacimiento, matrimonio y defunción, pleitos, expedientes; también se han consultado los expedientes de estudios que permanecen conservados en diferentes archivos y bibliotecas.

También se ha complementado la información con el vaciado de fuentes (expedientes de industria, protocolos notariales, gremios, cartas, actas capitulares) en distintos archivos de consulta presencial (Archivo del Reino de Valencia, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, Archivo de la Catedral, entre otros) y de una pormenorizada búsqueda bibliográfica, musical y hemerográfica utilizando todas las herramientas disponibles en línea (catálogos, hemerotecas digitales, bibliotecas digitales, etc.).

Se estudian, asimismo, los vínculos directos establecidos entre personas relacionadas con el mundo del piano (músicos, maestros, constructores, comerciantes, etc.), ya que las redes resultantes de su interacción individual resultan fundamentales para desvelar un entramado social complejo en torno al eje temático de esta tesis (véase Pro Ruiz, 1995). Para ello se utilizan herramientas propias de la sociología de redes, como, por ejemplo, el análisis de la correspondencia —fuente no mediatizada institucionalmente (Imízcoz y Arroyo, 2011)—, de las relaciones de parentesco y de otras interacciones de tipo comercial, procesal y/o testamentario que pudieran suscitarse durante la investigación. Todo ello unido a información procedente de fuentes indirectas, pero no menos importantes o reveladoras, como son la localización y seguimiento de domicilios particulares y/o talleres y el análisis de las relaciones de amistad e interés que se deducen de apadrinamientos y uniones matrimoniales entre descendientes de constructores, comerciantes y músicos.

[6] No disponible en abierto por decisión de la asociación desde noviembre de 2022.

VII. FUENTES

ARCHIVOS

Archivo de la Catedral de València (E-VAc): legajos diversos, libro de nacimientos y defunciones de canónigos, dignidades y beneficiados (leg. 690), nombramientos de músicos de la capilla, actas capitulares (legs. 305-356).

Archivo Histórico Municipal de València (E-VAa): Fondo padrones municipales (Primera A, I-B), policía urbana, comercio, lonja (matrículas y subsidios de industria y comercio), expedientes varios.

Archivo del Reino de Valencia (E-VAar): archivos del gremio de carpinteros de la ciudad, protocolos notariales, libros de clero, procesos y pleitos.

Archivo del Real Colegio y Seminario del Corpus Christi (E-VAcp): inventario de partituras manuscritas, todos los protocolos notariales digitalizados del periodo.

Archivo Diocesano de València-AD [E-VAad]: expedientes, libros de ordenandos seculares y regulares del s. XVIII. Y en él:

Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales-SDAP [E-VAsdap]: libros e índices sacramentales digitalizados de distintas parroquias, libros de misas y racionales de varias parroquias.

Archivo de la RSEAPV: Actas, expedientes, cartas, memoriales.

Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana: expedientes de alumnos del instituto Lluís Vives.

FUENTES DOCUMENTALES BIBLIOGRÁFICAS Y HEMEROGRÁFICAS

Biblioteca Histórica de la Universitat de València (en línea): vaciado exhaustivo del periódico *Diario de Valencia* (1790-1834): 70.000 fols. aprox. *Diario Mercantil de València* (enero-junio 1836, microfilm).

Hemeroteca Municipal de València (físico): vaciado exhaustivo del periódico *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1856): 35000 fols. aprox.

Biblioteca Valenciana (E-VAbv, fondo antiguo): legado Agustín Alamán. Y en ella: **Biblioteca Valenciana Digital** (Bivaldi): guías de forasteros, calendarios históricos, monografías, almanaques industriales, manuscritos varios, colecciones de imágenes.

Biblioteca Musical de Compositores Valencianos (E-VAbmc): registro de manuscritos y partituras.

Otras fuentes (en línea y físicas): vaciado exhaustivo de revistas: *El Liceo Valenciano, El Fénix, La Esmeralda, Revista Edetana, El libre comercio, Boletín de la RSEAPV*. Trabajos académicos universitarios, tesis doctorales, libros, publicaciones periódicas.

Otros recursos: SAVEX (*Sistema Arxivístic Valencià en Xarxa*), BNE, BDH (Biblioteca Digital Hispánica); HD-BDH (Hemeroteca Digital de la Biblioteca Digital Hispánica), RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), Bivaldi (*Biblioteca Valenciana Digital*), RODERIC-Somni (*Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament la Recerca i la Cultura de la UV-Col.lecció digital de fons històric*), PARES portal de archivos españoles, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Biblioteca digital de Madrid (Memoria de Madrid), BNF-Gallica (biblioteca digital de la *Bibliothèque nationale de France*), Biblioteca Virtual de Defensa, CERES (Red Digital de Colecciones de Museos de España), Rebiun (Red de Bibliotecas Universitarias Españolas), Worldcat-OCLC (catálogo mundial en línea gestionado por el *Online Computer Library Center*) y otras. Catálogos y bases de datos de partituras, digitalizadas y en fondo físico. El Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB) y el Catálogo Colectivo de Bibliotecas Públicas (CCBIP), etc. Registro antiguo en la oficina de servicios funerarios del Cementerio General de València. Comunicaciones personales con los responsables de fondos, colecciones, archivos, etc.

Parte I

EL ARRAIGO DEL PIANO EN VALÈNCIA

(1790-1830)



[7] Detalle del grabado al aguafuerte del paseo de la Alameda de València en 1805c. En *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, de Alexandre de Laborde* (Paris, impr. Didot l'ainé, 1811c). F-P [INAM, Institute national d'histoire de l'art], sig NUM PL C 42 (2).

 [8]

1. Contextualización histórica

1.1. València entre 1790 y 1830.

- **1.1.1. El ocaso del Antiguo Régimen (1790-1808).**
- **1.1.2. La Guerra de la Independencia (1808-1814).**
- **1.1.3. El sexenio absolutista (1814-1820).**
- **1.1.4. Trienio Liberal y Era Fernandina (1820-1830).**

1.2. Contexto urbano y social de València entre 1790 y 1830.

[8] E-Mn, DIB/14/2/274 [Vista de Valencia] [Apunte a lápiz]. Anónimo español (s. XVIII).

1.1. València entre 1790 y 1830.

No es el propósito del siguiente apartado analizar exhaustivamente los acontecimientos históricos, políticos, económicos y sociales acontecidos en València durante el periodo en el que se enmarca la primera parte de la tesis. Sin embargo, considero necesario situar al lector con una panorámica global referenciada que facilite la comprensión de los procesos expuestos en los diferentes capítulos y cuál fue su relación con los principales sucesos, movimientos y cambios producidos en la sociedad española y valenciana en la época estudiada. Esta síntesis, por tanto, se incluye, al igual que otra similar en la segunda parte del estudio[9], con la única finalidad de proporcionar un marco histórico, social y urbano que facilite la comprensión del proceso de introducción y establecimiento del piano en València.

Como es sabido, desde la última década del siglo XVIII tanto las estructuras socioeconómicas como los fundamentos políticos esenciales del Antiguo Régimen fueron abolidos y transformados por distintos procesos revolucionarios liberales burgueses. El ciclo modernizador comenzaría en Europa con la crisis definitiva del orden feudal a mediados del siglo XVIII y el estallido de la Revolución Francesa en 1789; el continente albergaría distintas oleadas revolucionarias a partir de entonces, entre las cuales destacarían, teniendo en cuenta el periodo estudiado en este trabajo (1790-1856), las de 1830 y 1848, que terminaron por hacer fracasar en Europa la restauración absolutista y estuvieron correspondidas en España por las acontecidas en 1820, 1834-1843 y 1854.

Los motines de 1766 —«de Esquilache»— ya presagiaban el resquebrajamiento del tejido feudal que se materializó en España durante el reinado de Carlos IV (1789-1808). Sin embargo, nuestra primera revolución liberal, ejemplificada en las constitucionales Cortes de Cádiz, quedó diluida o enmascarada en la Guerra de la Independencia (1808-1814). La restauración absolutista, promovida por los sectores más conservadores de la sociedad que apoyaron el golpe de estado encubierto de Fernando VII en 1814, no consiguió detener el proceso de desmoronamiento del antiguo orden.

El Trienio Constitucional y la regencia de María Cristina prepararon el terreno durante el siglo XIX para el tránsito hacia una sociedad liberal capitalista, mientras los últimos elementos del Antiguo Régimen evolucionaban, cristalizando en parte de los ideales carlistas. La victoria

[9] Ambas contextualizaciones se presentan, por una cuestión de armonía estructural, dentro del cuerpo argumentativo de la tesis (como primer punto introductorio de las partes I y II); aunque se previene que su contenido tan solo introduce y complementa el estudio, sin ahondar en el propio tema de investigación.

liberal de 1840 concluyó el poder absoluto de la monarquía española, dando fin al régimen señorial de propiedad de la tierra y ratificó la disolución de ciertas corporaciones que hundían sus raíces en el medievo como, por ejemplo, la del sistema gremial en 1834 (Bordas Ibáñez, 2005: 28).

1.2.1. El ocaso del Antiguo Régimen (1790-1808).

En primer lugar, cabe señalar que el caso valenciano presenta numerosas incongruencias respecto a la evolución experimentada por otras capitales europeas, pues en su caso perduraron durante décadas mentalidades de rango socio-religioso que contrastaron con los avances en el ámbito económico y técnico. La economía valenciana continuó siendo fundamentalmente agraria durante este periodo, pero la comunidad rural se encontró aislada y dividida por el desmoronamiento del régimen señorial, situación que contrasta con el crecimiento económico asociado al capital de la burguesía mercantil urbana y que generó en décadas posteriores el éxodo de campesinos hacia la capital y una considerable crisis de mendicidad.

El sistema político y económico de la antigua sociedad señorial se basaba en privilegios de carácter político (elección de autoridades municipales e intervencionismo local) y económico (rentas nobiliarias sobre vasallos; derechos —prohibitivos y privativos— sobre la actividad mercantil y total poder jurisdiccional). Sin embargo, el poder señorial rural no alcanzaba los grandes núcleos urbanos ya que estos tenían estatus jurisdiccional de realengo[10]. Además, el dominio económico y político de las élites se asentaba en una compleja y vasta red de relaciones políticas y económicas que, en la práctica, no diferenciaba entre la percepción de rentas económicas y tributos políticos [11]. En la primera mitad del siglo XVIII se produjo cierto crecimiento económico que se tradujo, junto a una subida de los precios del trigo y fluctuaciones en el negocio sedero, en una expansión de los cultivos y roturaciones, convirtiendo en negocio próspero la inversión en la tierra (Sanz, 2007: 38-39). A esto se le unió, a partir de 1760, la segregación y apropiación de derechos, bienes comunales y baldíos por parte del Real Patrimonio. El regalismo reclamaba así derechos y rentas sobre terrenos baldíos de realengo y

[10] Calificación jurisdiccional por la que un lugar pasa a depender directamente del rey. Estos núcleos no escapaban técnicamente del dominio señorial, ya que el rey era considerado como señor y la iglesia seguía recibiendo diezmos, pero las ciudades libres bajo este orden conservaban cierta autonomía.

[11] Generalmente, los diezmos y los censos de carácter enfitéutico (la enfiteusis, según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, es la cesión perpetua o por largo tiempo del dominio útil de un inmueble, mediante el pago anual de un canon y de laudemio por cada enajenación de dicho dominio) gravaban proporcionalmente la producción agropecuaria, mientras que los derechos privativos y prohibitivos constreñían la actividad comercial y manufacturera, con lo cual, el libre mercado no existía en la práctica.

comunales que entonces pertenecían a los municipios y, al disminuir la extensión de las tierras comunales, se empobreció al campesinado que trabajaba dichas tierras (Bernabé Gil, 1997: 133 y ss.).

Por otro lado, entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera del siglo XVIII se había consolidado en el antiguo reino de Valencia una nueva aristocracia urbana que sustituía a la laica y cortesana anterior integrada por los grandes de España y la nobleza autóctona. Su origen parece encontrarse en familias que adquirieron poder en los municipios de realengo, colaborando en el apuntalamiento de la monarquía absoluta. Aunque, en un principio, gran parte de la élite urbana era de origen extranjero y comercial, en 1805 ya contaba con un 71% de población autóctona; adoptaron una intensa política de enlaces matrimoniales con la antigua nobleza, invirtiendo capital en la compra de derechos sucesorios de linajes a extinguir y adquiriendo tierras de realengo, las cuales colonizaron, fundando haciendas y señoríos. Interesados en la explotación económica y rentista de la tierra, estos «modernos» señores abandonaron progresivamente las actividades mercantiles que les habían impulsado socioeconómicamente y, rescatando prácticas propias del sistema feudal, exigieron rentas, derechos e impuestos que hacía tiempo habían dejado de pagarse a pueblos y comerciantes, fenómeno social conocido como «traición de la burguesía» (Franch Benavent, 1988: 541-542). Por otra parte, la propiedad rural de los grandes linajes y las instituciones eclesiásticas se concentró en manos de una minoría de herederos únicos (por el derecho de primogenitura), mientras que el resto de los miembros solo recibían exiguos privilegios económicos (dotes, censos y pensiones) que, aun siendo gastos menores, sobrecargaban las administraciones señoriales.

A la crisis de fin del siglo XVIII se sumó el proceso revolucionario francés (1789), que interrumpió las esperanzas ilustradas de una revolución pacífica. Políticas con tinte reaccionario trataron de contrarrestar en España las alarmantes noticias que llegaban de Francia; en marzo de 1793, a resultas de la ejecución de Luis XVI y el consecuente inicio de la Guerra de la Convención, se produjeron altercados contra la población francesa y se incendiaron/ saquearon comercios, provocando la salida de 648 franceses establecidos hasta entonces en València (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 258-259).

La desafortunada intervención española contra la Convención acentuó la situación de quiebra en la que se encontraba la Hacienda Real, por lo que el estado volvió a recurrir a la emisión de

vales reales[12]. Paradójicamente, el resultado de la guerra concurrió en una alianza de España y Francia contra Inglaterra (1796), generando un conflicto —la Guerra Anglo-española (1796-1802)— que incrementaría las pérdidas económicas, los bloqueos comerciales y terminaría propiciando la invasión francesa de la península en 1808 (Andrés y Comín, 2021: 45 y ss.). Comenzaron, asimismo, a implementarse medidas para reestructurar la propiedad amortizada y vinculada procediendo a la venta de los patrimonios municipales y bienes eclesiásticos expropiados con la finalidad de obtener ingresos que sufragaran los cuantiosos gastos bélicos generados. Además, los ilustrados reclamaban desde hacía tiempo la desamortización de dichos bienes para procurar generar riqueza y activar sectores improductivos. Las denominadas desamortizaciones de Carlos IV o de Godoy[13] se abordaron a partir de 1798 (Real Decreto de 25.09.1798), principalmente, para compensar los inmensos gastos que a carreaba al país la guerra contra Inglaterra y comprendieron la enajenación de bienes del Real Patrimonio, que se fraccionaron y vendieron provocando que gran parte del campesinado perdiese sus tierras de trabajo (Azagra Ros, 1986; Sanz, 2007: 46-50).

Con la entrada del nuevo siglo cambió el eje político español —alineado ahora con Francia contra Inglaterra—, pero no disminuyó el creciente descontento de la población; en 1801, su hartazgo se materializó en la zona en una revuelta de campesinos —apoyada por la burguesía y los artesanos en las ciudades, partidarios, unos del libre comercio, y otros, de desplazar a la aristocracia—, liderada simbólicamente por «Pep del Orta» (Pep de l'Horta [Pepe de la Huerta], personaje ficticio] (véase ilustración 1). Dicha rebelión estuvo precedida por un motín urbano contra el sorteo de milicias provinciales (13.08.1801) que estalló en la ciudad de València y contribuyó al malestar social producido por las alteraciones en los realengos y la revuelta contra los derechos señoriales. Joseph Townsend, erudito liberal británico, también remarcó que la ciudad de València exigía excesivos impuestos a finales del siglo XVIII, sobre todo en lo relativo a derechos de puertas: para entrar en la ciudad, cada mercancía —fueran telas de Madrid o seda para manufacturar—, pagaba un ocho por ciento de su valía (Townsend, 1792: 286).

[12] Títulos de deuda pública creados en 1780 para mitigar el déficit de la Real Hacienda tras la intervención de España a favor de los rebeldes durante la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos.

[13] Los ideólogos detrás de estos procesos, de los cuales Godoy manifestó posteriormente haber sido reticente, fueron planificados por los secretarios de Estado y Hacienda Mariano Luis de Urquijo (*1769; †1817) y Miguel Cayetano Soler (*1746; †1808).

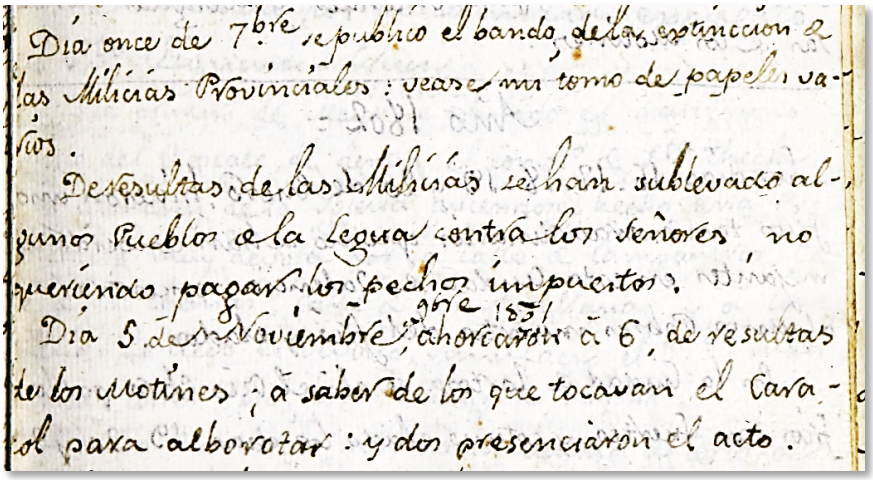

Día once de 7bre. se publicó el bando de la extinción de las Milicias Provinciales: véase mi tomo de papeles varios.
De resultas de las Milicias se han sublevado algunos Pueblos de la Legua contra los Señores no queriendo pagar los pechos impuestos.
Día 5 de Noviembre, ahorcaron á 6, de resultas de los motines; á saber de los que tocavan el Caracol para alborotar: y dos presenciaron el acto.

Ilustración 1. Fragmento del diario titulado como *Efemérides* del presbítero Joaquín Centelles Núñez (s.n.) en el que narra los motines de 1801 en los pueblos contra los señores[14]. E-VAu, sig. Var. 319(01): 7.

A partir de 1805 se inauguró una nueva fase desamortizadora que tuvo como consecuencia un aumento de los bienes propios del patrimonio eclesiástico, ya que eran los únicos que podían comprar los terrenos expropiados puestos en venta, con lo cual se llegó a movilizar un capital de alrededor de veinte millones de reales, cantidad similar a la obtenida durante todo el Trienio Liberal (véase Azagra Ros, 1986; Friera Álvarez, 2007). Por tanto, la desamortización de 1805 apenas benefició a las clases sociales más desfavorecidas, pues, a pesar de que un gran volumen de campesinos pudo beneficiarse de nuevo del cultivo de esas tierras, fueron los grandes comerciantes quienes se quedaron con la fracción de propiedad desamortizada que no había adquirido el clero (Ruiz Torres, 1988: 589).

Es interesante comprobar cómo, en el ámbito urbano valenciano, la venta de fincas y edificios de viviendas comportó una importante reconversión del espacio, ya que la estructura orgánica de la ciudad medieval comenzó a adaptarse a las necesidades burguesas. En València, los terrenos circundantes a la capital —que integraban la llamada «particular Contribución de València»[15]— sufrieron las transformaciones más significativas, ya que fueron comprados por

[14] «Día once de 7bre.se publicó el bando de la extinción de las Milicias Provinciales. Véase mi tomo de papeles varios.
De resultas de las Milicias se han sublevado algunos Pueblos de la Legua contra los Señores, no queriendo pagar los pechos impuestos.
Día 5 de Noviembre, ahorcaron á 6, de resultas de los Motines, á saber de los que tocavan el caracol para alborotar: y dos presenciaron el acto» (Centelles, s.f.: 7 [E-VAu, Var. 319(01)]).

[15] La Particular Contribución fue una demarcación sujeta a la jurisdicción fiscal de València dentro del término general de la ciudad. Mientras el término general coincidía aproximadamente con la actual comarca de l'Horta, la Particular Contribución coincidía con el área metropolitana de Valencia, con poblaciones independientes como Russafa, Patraix, Benimaclet, Orriols, Benicalap, Marxalenes, Beniferri o Campanar, los cuales se incorporarían a València en el siglo XIX.

miembros de la burguesía media, fundamentalmente, comerciantes, profesionales liberales, artesanos, trabajadores de la administración y eclesiásticos seculares.

Como va dicho, las medidas desamortizadoras no terminaron de lograr sus objetivos y el excepcional crecimiento demográfico acusado desde los últimos años del siglo XVIII precipitó su fracaso, dado que causó mayor empobrecimiento de las clases sociales bajas y un consecuente aumento de la mendicidad. Mientras, la nueva burguesía enriquecida se beneficiaba del colapso de las antiguas familias de comerciantes comprando sus empresas; dirigía sus movimientos hacia la compra de tierras de la Iglesia y asumía lucrativos negocios relacionados con el abastecimiento y suministro urbano (Ruiz Torres, 1988: 590). Sin embargo, se encontró con lastres en su avance y una parte de esta mudó su ideología liberal inicial en revolucionaria, siendo esta nueva fragmentación burguesa la que apoyaría la guerra de la Independencia contra los franceses. Asimismo, las medidas tomadas para aumentar la liquidez estatal fueron claves para iniciar cambios que anticiparían la revolución (Sanz, 2007: 50).

Por otro lado, durante el siglo XVIII, el aumento demográfico y productivo agrícola sorteó en cierta forma las deficiencias viarias y portuarias, propiciando un aumento del tráfico comercial. El puerto de Alicante fue el primero en ser habilitado para el comercio directo en 1778 y València lo consiguió en 1791, realizando pioneros y accidentados viajes durante el cambio de siglo a Veracruz (Méjico)[16]. En lo que se refiere al comercio indirecto, cabe decir que el principal volumen de exportación correspondió a las industrias sedera y papelera (papel de encigarrar) usando embarcaciones de cabotaje que enlazaban la capital valenciana con el puerto de Cádiz para distribuir la mercancía y, aunque sus deficiencias estructurales y logísticas se prolongarían durante buena parte del XIX, València se erigió como puerto comercial predominante frente al mejor preparado puerto de Alicante (Ribes Iborra 1988: 543 y ss.).

Durante la etapa final de la Ilustración valenciana, Fray Vicente Blasco y García (*1735; †1813) redactó una ordenación de la enseñanza universitaria que, si bien fue aplicada deficientemente en la práctica por su dependencia económica del arzobispado y la ciudad, está considerada hoy como una de las mejores de su época. Por otra parte, cabe destacar que el modelo ilustrado

[16] En 1801, un pequeño jabeque de 40 toneladas consiguió llegar por primera vez al puerto de Veracruz. La sociedad de accionistas promovida por la RSEAPV a idea de Bernardo Lassala consiguió en 1803 realizar un fructífero trayecto a Veracruz con una polacra de 180 toneladas.

católico, humanista y criticista[17], de pujante actividad a principios del siglo XVIII (*novatores*[18]), decayó en la València finisecular por el exilio jesuita y por la progresiva marcha de grandes intelectuales ilustrados valencianos a la corte madrileña, donde llegaron a crear un grupo de poder propio (Mas Galvañ, 2007: 90 y ss.) liderado por Francisco Pérez Bayer (*1711; †1794). Destacaron en este campo los hermanos ilustrados Joaquín Lorenzo (*Xàtiva [València] 1757; †Dublín, 1837) y Jaime (*Xàtiva [València] 1765; †Londres, 1824) Villanueva y Astengo —el primero, escritor prolífico, desde posiciones jansenistas y regalistas— con su *Viaje Literario a las iglesias de España* [22 vols.][19] y la traducción libre del *Itinerario descriptivo de las provincias de España* del francés Alexandre de Laborde (1809) encargada en 1816 por el librero Mariano de Cabrerizo a Jaime, según relató en sus propias memorias (véase Ramírez Aledón, 2019: 381).

Con relación a esto, la literatura de viajes adquiere una importancia crucial para el análisis del panorama sociocultural y cotidiano. A la narrativa de los viajeros nacionales —Beramendi Freire (1791-1796), Ponz Piquer (1774) y, sobre todo, Cavanilles (1795 y 1797)— se le unió la de numerosos visitantes extranjeros que, desde sus particulares puntos de vista, pudieron conformar una visión y análisis personal de la geografía y el pueblo valenciano (véase Pujalte Castelló, 2012).

Junto al intento de reforma de la Universidad planteado por Blasco y el fracaso de la Academia Valenciana, fundada por el ilustrado Gregorio Mayans[20], cabe citar la actividad filantrópica de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (RSEAPV), creada siguiendo el modelo promocionado por el gobierno en toda España. La Económica fue el lugar donde se pusieron en práctica las ideas ilustradas en la ciudad, su actividad promovió el avance científico

[17] Teoría metodológica procedente del sistema filosófico preconizado por Immanuel Kant que somete a crítica la posibilidad del conocimiento, sus límites y sus fuentes (RAE-Diccionario *online* de la Lengua Española).

[18] El término *novator* [del lat. «innovador»] englobó a un grupo de científicos y pensadores españoles a finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII durante la llamada pre-ilustración española, en el seno de la crisis de la conciencia europea, que coincide con la revolución científica y precede a la Ilustración. El término tuvo inicialmente una connotación peyorativa —por el deseo de estos filósofos por innovar o renovar las bases del pensamiento crítico y científico— tal y como aparece en el *Dialogus physico-theologicus contra philosophiae novatores* de Fr. Francisco Palanco (1714).

[19] Publicada en diferentes periodos: vols. 1-5: Madrid, Imprenta Real, 1803-06; vols. 6-10: Valencia, Imprenta de Venancio Olivares, 1821; y vols. 11-22: Madrid, Real Academia de la Historia, 1850-52

[20] Gregorio Mayans Siscar (*Oliva, València, 1699; †València, 1781) es considerado como una de las principales figuras de la primera ilustración española y heredero en València de la tradición de los *novatores*. A pesar de residir durante años fuera, encabezó por su capacidad y mérito, el movimiento ilustrado en València. Tras ejercer como bibliotecario real en Madrid, se retiró a su casa de la localidad valenciana de Oliva, lo que no le impidió estar detrás de la fundación en 1742 de la Academia Valenciana, organismo creado con la finalidad de publicar las obras reformistas y «recoger e ilustrar las memorias antiguas y modernas, pertenecientes a las cosas de España» (Mayans Siscar, 1742).

e impulsó la investigación patrocinando estudios y proyectos sobre el comercio, la agricultura, la industria o la educación.

De vital importancia para la época fue la aparición del *Diario de Valencia.* Comenzó a publicarse dos años antes que el de Barcelona con una estructura muy similar a la del *Diario de Madrid* y combinó en un primer momento contenidos divulgativos y eruditos basados en las premisas de la Ilustración, con información religiosa, administrativa, política y mercantil, toda ella interés de la burguesía urbana valenciana. Su apartado «Noticias particulares de Valencia», verdadero escaparate del dinamismo económico vigente entonces en la ciudad (véase Bordería Ortiz, 2007: 202-229), constituyó un importante servicio para publicitar todo tipo mercancías, mercado inmobiliario, ofertas de trabajo, amas de leche, pérdidas y, lo más relevante en lo referente a esta investigación, cauce principal de compraventa de instrumentos musicales y partituras; de anuncio de librerías vinculadas con la práctica musical y de oferta de profesores de música.

1.2.2. La Guerra de la Independencia (1808-1814).

A partir del cambio de siglo, los acontecimientos políticos nacionales condujeron a una situación de grave inestabilidad política, económica y comercial que acabó convergiendo en la Guerra de la Independencia (1808-1814)[21]. València, una de las tres ciudades más pobladas de España entonces[22], se sublevó el veintitrés de mayo de 1808 mediante manifestación popular (*el crit del palleter*) tras difundirse las abdicaciones en Bayona de Carlos IV y Fernando VII en favor del hermano de Napoleón, José Bonaparte (*Gazeta de Madrid* del 20.05.1808). Los prohombres de la capital levantina, nobles y mandos militares, tras algunas vacilaciones y presionados por una masa social liderada por los religiosos Juan Martí, Juan Rico y el capitán González Moreno, terminaron secundando la sublevación constituyendo el día 25 una Junta Suprema presidida —a regañadientes— por el Capitán General de la plaza, el conde de la Conquista. Las sublevaciones se extendieron por toda España creándose juntas en todas las provincias que se rebelaron contra el poder francés. Asimismo, gran parte de la cadena de mando del ejército español, obligada legalmente a asistir al ejército francés, desertó o se disolvió reorganizándose

[21] Tras la Paz de Amiens con Inglaterra (1802) y la recuperación de Menorca, el país asistió a la proclamación de Napoleón como emperador en Francia. En 1804 se reanudaba la guerra contra Inglaterra (Trafalgar, 1805) y en 1805 se producía de un acuerdo con Francia para invadir la isla. En 1807, el tratado de Fontainebleau permitió el comienzo de la invasión francesa de España y los conocidos sucesos que darían lugar a la Guerra de la Independencia.

[22] Con una población intramuros de unos 70000 habitantes entre pobladores y comunidades religiosas y más de 35000 extramuros, según el censo de Floridablanca (1787); 60000 en 1800 según Piqueras (2008: 18).

en el lado rebelde para iniciar la Guerra de la Independencia Española, denominada en el mundo anglosajón como *Peninsular War* (Guaita Gabaldón, 2020c).

La población de València, aunque resistió sendos asedios en 1808 y 1810, terminó rindiéndose ante el mariscal Suchet en enero de 1812, acogiendo después a José I y su corte durante casi siete semanas. En julio de 1813 fue ocupada por el general Villacampa y Maza de Lizana (*1776; †1854), convirtiéndose en abril de 1814 en el escenario del retorno triunfal y el golpe de estado encubierto de Fernando VII (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 272 y ss.; La Parra 2018: 224-278).

En el ámbito musical conviene resaltar que en este periodo surgió y conformó un auténtico fenómeno en la historia de la música española: la música patriótica. Como veremos en el I, 4.4.6, tanto la cultura musical valenciana, como el comercio de literatura musical que se dio en determinadas librerías de la ciudad estuvo al lado de los sublevados y actuó al servicio de la vertebración ideológica de la sociedad. Esto se tradujo en la importación, producción y transmisión de un considerable volumen de canciones patrióticas para ser difundidas en todo tipo de eventos sociales, desde tertulias hasta veladas en tabernas y posadas, sumándose a las habituales canciones de tono erótico que se solían cantar en dichas reuniones (véase Guaita Gabaldón, 2020b). En este sentido cobra importancia la referencia que hacía Fischer en su *Cuadro de Valencia* ([*Gemälde von Valencia*], 1803) a los «trovadores» en estas últimas:

> En cualquier posada o venta que se visite por la noche en Valencia, siempre se encuentra un trovador de estos, con su arpa o guitarra. Ahí canta una serie de baladas en parte ya conocidas, en parte improvisadas, según que le hayan pedido un contenido erótico o heroico. Es cierto que las baladas eróticas son las preferidas, y por tanto las más buscadas. En ellas se pintan los secretos del amor con un calor, con una exuberancia que incita a los oyentes a bailar un bolero y no pocas veces, a algo aún más bello. Por lo demás, todas estas baladas están compuestas en el *patois* valenciano, que para cualquiera que entienda algo de francés o italiano es muy fácil de aprender. El talento de estos *improvisatori* se muestra de la manera más brillante en las llamadas décimas, que, como es sabido, son pequeños cuadros poéticos de diez versos. Cualquier aficionado de entre el público le da al trovador el último verso, y este improvisa en seguida los otros nueve, cuyo contenido, rima y ritmo tienen que encajar con los ya dados […]. Los trovadores son muy apreciados por sus paisanos, tanto como parece merecerlo su talento. Por lo general son muñidores, memorialistas y similares, y destacan por su comportamiento ingenioso, y en general por su vida poética, ligera y libre de preocupaciones (Fischer, 2008 [1803]: 185).

Al principio de la contienda, la exaltación ideológica del pueblo provocó una defensa encendida del recinto de la población («Sitio de València», 1808), pero también tuvo lugar el luctuoso motín intramuros instigado por el recién llegado canónigo de la Colegiata de San Isidro de Madrid,

Baltasar Calvo[23] (ilustración 2), que acabó con el asesinato de más de 300 franceses que estaban recluidos en la ciudadela tras las revueltas del 23 de mayo de 1808. Cabe recordar que ya había estallado un tumulto violento contra la población francesa establecida en València en 1793 estando motivado ese sentimiento xenófobo por la aparente acumulación de capital en manos de grandes comerciantes con apellido francés (Martínez Gallego, 2008: 190). También el *Diario de Valencia* viró completamente su orientación ideológica, otrora ilustrada, hacia el nacionalismo patriótico (Ruiz Torres, 1988: 585).

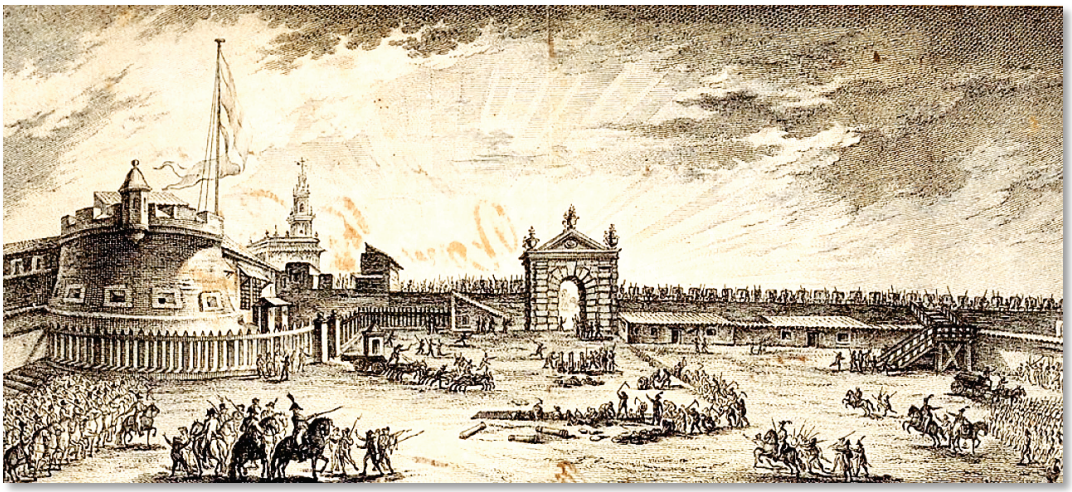


Ilustración 2. Tomás López Enguídanos, según un modelo de Miguel Parra, *La ciudadela de Valencia*, 1810c, Museo de la Ciutat, València.

En 1810 València volvía a vivir una situación de emergencia producto de la aproximación del general francés Suchet (*1770; †1826) a la ciudad, la cual generó un escenario de pánico que el capital general José Caro Sureda (*1764; †1813) no supo acometer sin evitar el acontecimiento de diversos sucesos trágicos pese a crear una comisión militar de policía y enviar a San Felipe (Xàtiva) la Junta Superior. El cinco de marzo, Suchet estableció en el Puig su cuartel general. Ocuparon fuera de los muros, y a la izquierda del Guadalaviar, el arrabal de Murviedro, el colegio de San Pío V, el Palacio del Real, el convento de la Zaidía y otros, extendiéndose al Grao. No obstante, Suchet no pudo conseguir la rendición de Caro, ni el amotinamiento de facciones pro-francesas intramuros que le permitieran superar sus defensas, así que levantó el campo en la noche del diez al once y retrocedió hacia Aragón, provocando la algarabía general de la ciudad y el repunte de proclamas y anuncios de literatura musical patriótica en el *Diario*.

[23] Además, el veintisiete de mayo anterior se le había cortado la cabeza al capitán general Miguel Saavedra y Jofré, conde de Albalat, acusándole de traición. Dos meses más tarde, su ejecutor correría la misma suerte (Centelles, s.f.: 18, 19v).

A propósito de la reacción popular ante el peligro bélico cabe hacer un inciso para valorar ciertos usos y costumbres sociales en la València decimonónica. Durante la Guerra de la Independencia se evidenció el imaginario colectivo valenciano y su dependencia de lo religioso —en especial, del ritual—, que era lo que regía la vida pública y doméstica de la ciudad. Sus creencias, que en algunos casos podrían definirse como supersticiones desde nuestra visión actual, eran respetadas por todas las capas sociales y contribuían, en general, a la exaltación del protocolo eclesiástico[24], pues comprendían desde las grandes ceremonias catedralicias hasta el pequeño comercio y empleo preventivo y curativo de cuadros, ilustraciones y numerosas estampas de santos. El devenir cotidiano venía marcado por frecuentes actos religiosos: novenarios, predicaciones, rogativas, procesiones y constantes ceremonias de gratitud que iban acompañadas del omnipresente canto del *Te Deum Laudamus* en la catedral. La situación se exacerbaba cuando la calamidad se cernía sobre la ciudad, celebrando rogativas públicas presididas por su patrona, la Virgen de los Desamparados, y otras imágenes de santos o reliquias de las diferentes parroquias y capillas de la ciudad; bien pidiendo lluvias («rogativas de las gayatas» en 1815 y 1817), o solicitando que las lluvias cesaran (rogativas exponiendo el *lignum crucis* en 1802), o contra la «peste» —fiebre amarilla— en 1804, entre otras. El presbítero Joaquín Centelles relata en su diario manuscrito (*Efemérides ó bien sean sucesos memorables ocurridos en Valencia desde 1º de enero de 1801, hasta fin de diciembre de 1825*) la frecuencia y abundancia de todo tipo rituales que se celebraron en la capital del Turia durante aquel periodo, sobre todo durante la escalada bélica. Concretando, durante la guerra se sucedieron continuas rogativas y procesiones por la defensa de las distintas plazas españolas en liza, para dar gracias por la resistencia de estas a los asedios, para pedir protección para la Junta o el posterior Consejo de la Regencia y también tras las rendiciones de Tortosa y Tarragona. Destacan entre todas la procesión de la Virgen de la Misericordia en 1809, dado que nunca había salido de su capilla, los traslados de la Virgen de los Desamparados hasta la catedral y la peculiar procesión «protectora» de la patrona el trece de octubre de 1811 alrededor del perímetro de las murallas de la ciudad ante la proximidad del ejército francés, a la que sucedieron procesiones diarias intramuros de todas las imágenes ante el inminente asedio final de la ciudad tras la caída de la cercana localidad de Murviedro [Sagunto] (véase Centelles Núñez, s.f.: 22, 29-29v, 33). La superstición vigente en la vida cotidiana también regía los eventos astronómicos, los

[24] Sanchis Guarner (2007 [1972]: 213) ilustra detalladamente el exacerbado fervor religioso que envolvía la sociedad valenciana en la época: como ejemplo, en las iglesias de San Andrés, Santa Catalina y San Lorenzo, algunas mujeres devotas llegaban a emparedarse de por vida en minúsculos tabucos adosados a los muros de las iglesias.

cuales se relacionaban con malos presagios. Sirva de ejemplo lo que el padre Centelles escribió ante la visión del actualmente identificado como «Gran Cometa de 1811» [C/1811 F1]:

> Por el mes de Agosto apareció un cometa que caminó una órbita muy extraña: nunca salió de los muros de la ciudad: era una estrella mayor que las demás pero su luz opaca, despidiendo al mismo tiempo un resplandor que formava una especie de cola de cavallo de poniente a oriente de esta manera, y bastante larga y desapareció a últimos de octubre: se formaron varias conjeturas, pero luego que vinieron a sitiarnos los franceses opinaron todos era señal del cielo anunciando los males que estamos padeciendo (Centelles Núñez, s.f.: 37).

También interpretó como un mal augurio el eclipse acontecido el diecisiete de mayo de 1812:

> […] se advirtió que el sol se bolvió opaco, formándose alrededor una gran era de color del melacotón, y los extremos como el arco Yris, ocupando el centro el Sol: permaneció hasta las dos en que se disipó: Dios quiera no sea otro anuncio como el del cometa de que antes se habla (Centelles Núñez, s.f.: 41-41v).

Con relación a este tema, Fischer, en su *Gemälde von Valencia* [Cuadro de Valencia] (1803: 230-231) dedicaba un epígrafe al aspecto supersticioso de la sociedad valenciana, hablando de la extendida devoción a los santos y a los escapularios en cada uno de los aspectos de la vida cotidiana; la creencia en el mal de ojo y en la protección mediante «manecillas» [manos pequeñas] de marfil, patas de topo y manojos de esclarea —un tipo de salvia—; así como los amuletos de higa o figa con forma de mano para casos extremos. También menciona unos extraños talismanes, *els Diners de Bruixas*, una especie de caracolas que la gente recogía y conservaba con devoción. Antonio Alcalá Galiano refrenda, asimismo —de forma evidentemente parcial e incluso denigrante, pero reveladora de ciertos usos y costumbres—, las «supersticiones» valencianas referidas por el padre Centelles Núñez, cuando describe la tropa que entró en Madrid en julio de 1808. Esta estaba compuesta fundamentalmente por levas de soldados valencianos cuya vestimenta e imagen destacaba ante el público ilustrado madrileño por las numerosas estampitas de santos que recubrían sus sombreros, como medio de protección individual ante el enemigo:

> Los soldados, mal vestidos, con los zaragüelles provinciales y mantas y fajas, con los sombreros redondos, cubiertos de malas estampas de santos, desgreñados, sucios, de rostro feroz, de modos violentos, en que se veïa carecer de toda disciplina, presentaban un aspecto repugnante. A la preocupación que daba á temer de tan malas trazas nada mejores hechos, se agregaba saberse los horrorosos asesinatos cometidos en Valencia en la persona de los franceses […]. Ello es que en Madrid se llenó de terror la gente de educación y clase media, al ver campando por las calles aquella gente con guitarrillas, cantando, y á la par amenazando, entrándose en los conventos á pedir á las monjas alguna estampa más que poner en sus sombreros cargados de ellas, y dejando asomar puñales que contrastaban con las imágenes devotas (Alcalá Galiano, 1878: 101-102).

Durante la ocupación de la ciudad, el mando francés supo adaptar estas particularidades a sus intereses. Por una parte, se cerraron y tapiaron las puertas de los conventos, decretando la supresión de las órdenes, deportando a Francia a gran número de religiosos y fusilando en Murviedro a cinco de los principales predicadores por su influencia sobre el populacho (ilustraciones 3 y 4)[25]. Cuando se percataron de que algunos exreligiosos seguían confesando y predicando, suprimieron la licencia de tales actividades, quedando en la ciudad tan solo la actividad de los capellanes (Centelles Núñez, s.f.: 39-40, 43-43v). Los franceses, por su parte, también supieron utilizaron la vinculación del pueblo con el clero y su ceremonial para sus propios intereses y propaganda: los cantos del *Te Deum* en acción de gracias se siguieron ofreciendo, pero ahora en honor a la conquista francesa de València o, como ocurrió el dieciocho de octubre de 1812, por la supuesta entrada de Napoleón en la capital rusa (Centelles Núñez, s.f.: 39v, 42v). José I entró en la capital del Turia bajo palio el treinta y uno de agosto, y las tradicionales Rocas —carrozas con imágenes— de la procesión del *Corpus Christi* se ofrecieron al mariscal Suchet cuando se alojaba en el valenciano palacio del conde de Cervelló (Centelles Núñez, s.f.: 41v, 42).

Asimismo, durante el gobierno francés de la ciudad, los espacios afectados por las granadas y bombas francesas fueron reconstruidos con diligencia. Además, la pronta colaboración con los franceses de las élites políticas y religiosas locales —no de las clases populares— permitió el restablecimiento del culto católico y la implementación de medidas destinadas a modernizar la administración local y mantener la higiene urbana. La Universidad, la Academia de San Carlos y los colegios reabrieron y se reactivaron los actos culturales, los bailes de máscaras en carnaval y las funciones del teatro. Además, se reorganizaron urbanísticamente algunas áreas más dejadas del entorno, se plantaron árboles ornamentales, se restauraron jardines y se reconstruyó la maltrecha Alameda (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 277-278).

[25] Entre otros, fusilaron a Pedro Pascual Rubert (*1764; †1812), provincial de los Mercedarios y predicador habitual, protagonista de la primera defensa de la plaza y uno de los religiosos que formaría parte posteriormente de la Junta de defensa por designación popular e impidió la matanza total de los comerciantes franceses establecidos en la Ciudadela .



Ilustración 3. *Los cinco religiosos fusilados en Murviedro* (Valencia, 1813). Aguafuerte [203 x 305 mm.] sobre papel verjurado de Miguel Gamborino según modelo de Andrés Crua (Museo del Prado: G06022 [26]).

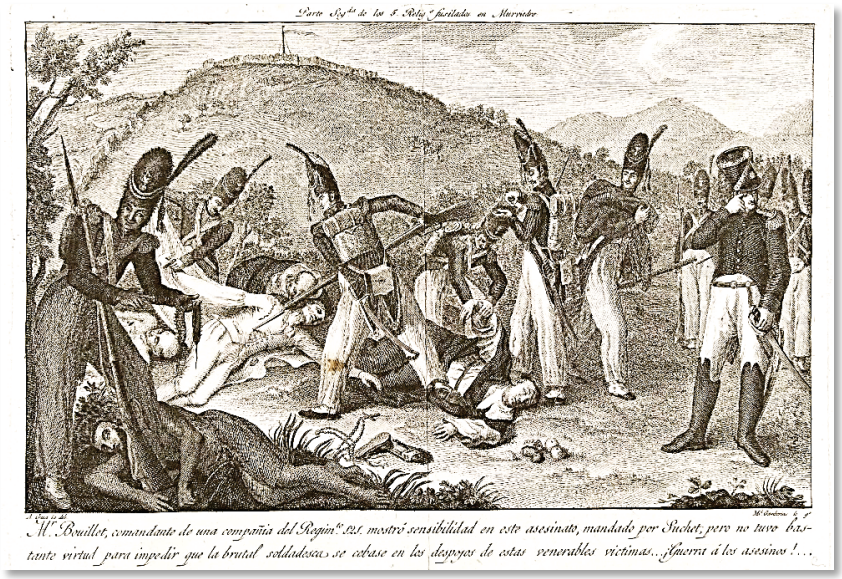


Ilustración 4. Miguel Gamborino. *Parte Seg.da de los Relig.s fusilados en Murviedro* [27]. E-Mn: INVENT/14915.

[26] Estampa plegada publicada en los preliminares del libro: *Memorias historicas de la vida y muerte de los MM. RR. PP. Fr. Pedro Pasqual Rubert ..., Fr. Josef de Xérica ..., Fr. Faustino Igual ..., Fr. Gabriel Pichó ... y Fr. Vicente Bonet ... fusilados por los franceses en Murviedro el 18 de Enero de 1812 y del presbitero don Juan Bautista Casañs, fusilado junto al convento del Remedio en 29 de Enero del mismo año*. Valencia: por José Tomas Nebot en el Milagro, año 1813 (Se hallará en la Librería de Cabrerizo, junto al Colegio del Patriarca). Transcripción de la inscripción al pie de la imagen: «Los R.R.P.P. Fr. Pedro Pasq.l Rubert., Prov.l de la Merced, Fr. José de Xérica Guard.n de Capuch.s, y los Lect.s Fr. Gabriel Pichó Mº. de Novicios, Fr. Faustino Ygual, y Fr. Vicente Benét, Dominicos, fusilados por los Franceses en Murviedro el dia 18 de Enero de 1812».

[27] Inscripción a pie de la imagen: «Mr. Bouillet, comandante de una compañia del Regim.to 121. mostró sensibilidad en este asesinato, mandado por Suchet; pero no tuvo bas - / tante virtud para impedir que la brutal soldadesca se cebase en los despojos de estas venerables victimas... ¡Guerra á los asesinos! [...]».

Tras la derrota francesa en Vitoria, Suchet abandonó València. La marcha de los franceses fue relativamente tranquila. El mariscal Villacampa Maza de Lizana, sin embargo, se encontró con una fría acogida de las autoridades políticas y religiosas de la ciudad. Incluso la reacción popular parece que no fue todo lo cálida que se pudiera esperar, en base a los escuetos comentarios del presbítero Joaquín Centelles en su diario. El veintidós de julio se proclamó la Constitución con el aparato ceremonial acostumbrado a las proclamaciones reales:

> «las calles estuvieron entapizadas, y la comitiva de todas las personas convidadas, fueron á pie por falta de cavallos: al regreso á casa la ciudad huvo refresco y dulces para todos los convidados huvo también luminarias tres noches» (Centelles Núñez, s.f.: 48).

1.2.3. El Sexenio Absolutista (1814-1820).

Este periodo da comienzo con el golpe de estado de Fernando VII, cuya trama y materialización pública, con el concurso de los diputados serviles, toma como principal escenario València (ilustración 5). Con la aquiescencia del británico Wellington y otros sectores de índole internacional, el ejército, capitaneado por el general Francisco Javier Elío y Olóriz (*1767; †1822) apoyó el golpe de gracia definitivo que dio el monarca a las aspiraciones liberales de la Junta Central; irónica conclusión del proceso revolucionario que había comenzado seis años atrás. En la noche del veintitrés al veinticuatro de abril se retiró la ya vejada[28] lápida de la constitución de la plaza de la Seo, haciéndola pedazos.

El sector liberal, perplejo, advirtió tímidamente lo que parecía un error cometido por el anhelado rey, mal aconsejado por su círculo, pero ese estupor inicial se transformó en persistentes amonestaciones utilizando medios afines al movimiento. No obstante, los avisos no sirvieron para frenar el Decreto de València, de 8 de mayo (publicado el 16.05.1814), que aunaba las peticiones del *Manifiesto de los Persas*[29] y de otro documento firmado en abril de 1814 por el duque del Infantado en València, el cual negaba la legitimidad constitucional de las Cortes y declaraba nula la constitución de 1812 (véase La Parra, 2018: 251 y ss.). La tarde del dieciséis de mayo, día de la publicación del decreto y de disolución de las Cortes, los militares hicieron que el verdugo quemase la constitución públicamente (Centelles Núñez, s.f.: 55).

[28] Según Centelles (s.f.: 54v) antes la habían «ensuciado con mierda» dos o tres veces.

[29] El conocido como *Manifiesto de los Persas* fue un documento suscrito el 12 de abril de 1814, en Madrid, por sesenta y nueve diputados absolutistas, en el que se comparaban los tradicionales cinco días de anarquía tras la muerte de los soberanos persas con la «opresión» vivida bajo el liberalismo de las Cortes de Cádiz. El texto sirvió a Fernando VII como base para elaborar el llamado Decreto de Valencia, que le permitió abolir la Constitución y las medidas legislativas surgidas de las Cortes de Cádiz, proclamando el retorno al Antiguo Régimen y la restauración absolutista.

Los nobles valencianos se alinearon con los postulados absolutistas desde el primer momento; de hecho, parte de la aristocracia autóctona (entre ellos, el marqués de Dos Aguas) financió el proceso. Más tarde se conocieron parte de las razones que tuvo la nobleza para apoyar el golpe de estado fernandino, cuando pidieron la anulación del decreto de seis de agosto de 1811, por el cual se privatizaban los señoríos rurales de la aristocracia. Aunque este extremo parecía no afectar en demasía a la situación jurídica de sus propiedades y rentas, es cierto que los pueblos paralizaron el pago de estas, interpretando la ley como abolición de todo tipo de derecho feudal. A esto se le unió la escasa preponderancia que tenía la propiedad de la tierra frente a los antiguos derechos, diezmos y monopolios. Por ello, ante la exigencia de la nobleza de retirar dicho decreto, numerosas localidades se opusieron, negándose a seguir pagando rentas.



Ilustración 5. Miguel Parra. 1815. *Entrada triunfal de Fernando VII en Valencia*. Óleo sobre lienzo [104x164,5 cm.] Patrimonio Nacional, Palacio Real. Puede observarse el Palacio de Cervelló a la izquierda en primer plano, donde se alojó el monarca, la Puerta del Real en el centro al fondo y el Convento de Santo Domingo a la derecha.

La depresión económica sufrida tras las guerras desde 1793, el descontento social y político reinante y la percepción general de la inviolabilidad de las clases privilegiadas, que con su inmovilismo no permitían las reformas estructurales necesarias, provocaron numerosas conspiraciones clandestinas del sector liberal que se sucedieron ininterrumpidamente hasta 1820. También cabe decir que no funcionaron los tibios intentos reformistas ni la implementación de sistemas efectuados por el gobierno absolutista para solucionar los problemas económicos. El sistema de contribuciones generales implantado por Martín de

Garay en 1817 causó descontento entre el campesinado, pues incrementó significativamente la presión fiscal sobre ellos. Entre 1815 y 1820 cayeron en picado los precios de materias de subsistencia como los cereales y el aceite, provocando una gran inestabilidad en el campo, que se convirtió en escenario de la actividad de partidas de bandoleros formadas por antiguos miembros desgajados de la guerrilla contra el invasor francés. Las medidas absolutistas también disgustaron a la burguesía urbana, que vio aumentado el capital contributivo por derechos de puertas y la crisis de la tierra, además de a los campesinos, que se endeudaron ante usureros para no ser desahuciados de las tierras que trabajaban.

Para la pequeña burguesía y capas sociales artesanas, la crisis del campo, sumada a la emancipación progresiva de las colonias, desestabilizó las estructuras comerciales con América, lo que se tradujo en la percepción de que la crisis económica estaba fundamentalmente provocada por la pérdida de influencia en el Nuevo Mundo. La sedería, preponderante en València, perdió cerca del 72% de su producción, un 46% de empleo y un 56% de telares entre 1780 y 1825 (Romero Mateo, 1988: 599). El crecimiento exponencial del número de desocupados obligó a desarrollar iniciativas de caridad para prevenir previsibles revueltas. Sirva como ejemplo que la RSEAPV comenzó a premiar en estos años y los posteriores al Trienio Liberal ideas y propuestas que tuvieran como finalidad detener el incremento de la mendicidad y plantearan soluciones a la debacle sector sedero.

En conclusión, el estado absoluto fue protagonista del fracaso de sus medidas para paliar la situación económica y política en España y América. Esto, unido a la experiencia constitucional de la interrumpida revolución de 1808 y la creación de una capa social proclive al reformismo estructural, provocó que diversas sensibilidades liberales conspiraran para hacer caer la monarquía y proclamar, otra vez, la Constitución.

A principios de 1817 se produjeron motines en el reino de Valencia, descubriéndose una conjura liberal en abril de ese mismo año que fue duramente reprimida. Posteriormente, el dos de enero de 1819, Elío, espada en mano, con una partida de miñones, destapó una reunión conspiratoria clandestina celebrada en el billar de la plaza del conde de Carlet [30] que pretendía secuestrarle e imponer a Carlos IV como rey constitucional [31]. El joven liberal Félix

[30] La historiografía habla de porche de una casa, pero Centelles especifica que se trataba de un local de billar.

[31] No obstante, Carlos IV moría un año después.

Bertrán de Lis, miembro de una de las familias más importantes de València [32] fue ejecutado junto a otros detenidos, fusilándolos y después colgándolos por el cuello durante horas, castigo ejemplarizante a la par que cruel que el sector progresista no olvidaría y cuya memoria honraría el músico valenciano José Melchor Gomis con el himno *Hijos Caros de la madre Edetania, Canción fúnebre que se recitó en el aniversario de las trece víctimas inmoladas por el despotismo el 19 de enero de 1819* (véase Guaita Gabaldón, 2022b: 11).

A pesar del fracaso de medidas político-económicas y del constante intento de levantamiento liberal, durante el periodo absolutista se reactivó el comercio y se mejoró la administración urbana valenciana mientras proliferaban contrastantes conflictos entre la población rural (Piqueras, 2008: 20). La ciudad de València asistió a la apertura de fábricas, como, por ejemplo, la de indianas y telas junto a otra de azulejos que ya existía en la calle de la Corona (*Diario de Valencia*, 20.04.1815); y un horno de vidrio en la plaza de San Esteban que trataban de paliar el hundimiento de las fábricas de seda, florecientes en la capital levantina hasta finales del siglo XVIII, hecho que motivó diversas colectas, como la que tuvo lugar en junio de 1816 en la parroquia de San Martín.

También se abrieron cafés y botillerías —coincidiendo con un significativo aumento de los anuncios de licores en prensa— como el del Sol, en el número dieciséis de la calle de Zaragoza, manzana 356, propiedad del liberal italiano Félix Casalis (*1763; †1841)[33]. Este establecimiento comenzó a funcionar en julio de 1815 y se convertiría en sede principal de tertulias de las sociedades patrióticas progresistas durante el Trienio Liberal. Además, se abrieron algunos baños que funcionaron, asimismo, como centros de reuniones sociales, como los de San Rafael, en la calle de Falcons, que contaban con seis pilas.

Además, comenzó la programación de diversos espectáculos en antiguos salones de máquinas y figuras corpóreas como el de san Nicolás o san Esteban (véase Guaita Gabaldón, 2020a; *Diario de Valencia*, 01.01.1816; 06.01.1816). Las sesiones de baile estaban dirigidas por los primeros boleros del teatro, como la que condujo Pedro González en el salón de san Esteban con la

[32] Vicente, Manuel y Mariano Bertrán de Lis, hijos de un hornero y síndico procurador del ayuntamiento, fundaron una de las familias valencianas más importante de la primera mitad del siglo XIX. Representantes en València de la especie que el canciller Metternich denominó «banquero revolucionario», económica con sus actividades y alcanzaron altas cotas de poder e influencia, pero también fueron a la cárcel o el exilio (Piqueras, 2008: 29-31).

[33] El citado Casalis, que había regentado primero (1799c) una tienda de quincalla y una fonda-café en Barcelona, durante la Guerra de la Independencia poseyó un café y otras licorerías en la bajada de san Francisco valenciana. En 1820 fue apresado y llevado a la cárcel de San Narciso por satirizar a Fernando VII en una falla que plantó en la plaza de santa Catalina, junto a su café del Sol, donde aparecía Faetón escalando el sol —nótese la analogía con el nombre de su café—.

orquesta de los profesores del teatro (*Diario de Valencia*, 06.01.1818). La orquesta, con Blas Vicente[34] al frente como músico de bailes[35], estaba compuesta por seis violines, dos clarinetes, una flauta, dos trompas, un fagot, un violón, una viola y dos contrabajos (*Diario de Valencia*, 05.04.1817)[36].

Asimismo, la mejora de las comunicaciones se plasmó en la creación de la Real Diligencia Correo entre la ciudad del Turia y Barcelona en 1818 y Madrid en 1819, con cuatro y ocho días de viaje, respectivamente (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 283).

Finalmente, llegados a 1820, encontramos que la sociedad postbélica se había comenzado a fracturar principalmente en varios sectores, que, en décadas posteriores, protagonizarían los eventos políticos y sociales: los absolutistas, defensores del Antiguo Régimen; la alta burguesía conservadora y la baja nobleza, que integraban el grupo de moderados o doceañistas; la nueva burguesía media y los estratos sociales populares urbanos, que eran calificados como liberales exaltados porque abogaban por seguir la vía revolucionaria; y, finalmente, la población rural, el sector social más desfavorecido y víctima posteriormente del desarraigo desamortizador de las propiedades, que en un primer lugar abrazaron las ideas tradicionalistas de los realistas, constituyendo el germen del posterior carlismo[37] (Piqueras, 2008: 21).

1.2.4. Trienio Liberal y Era Fernandina (1820-1830).

a. Trienio Liberal (1820-1823).

El triunfo del pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan (Cádiz) al comenzar 1820 obligó a Fernando VII a acatar la constitución el 3 de marzo de ese mismo año. En València se liberó al brigadier Ildefonso Díez de Rivera y Muro, conde de Almodóvar, que recibió el

[34] Sandalio Arce era el maestro de música, mientras que Juan Lestán ejercía como primer violín.

[35] Blas Vicente Sanbonet (*València, 1788), violonchelista de la capilla catedralicia desde finales de 1809 (Ruiz de Lihory, 1903: 428) era hijo del también ministril de violonchelo de la citada capilla Antonio Vicente. E-VAc, leg. 332, *Actas Capitulares*, 1805: 64v.

[36] El origen de la orquesta del teatro se retrotrae al siglo XVII, según Lamarca (1840: 28). Aunque en las comedias representadas usualmente en el antiguo Corral de la Olivera solo solía intervenir una vihuela que tocaba el guitarrista de la compañía, a esta se le unían dos o tres violines y un «obué» en las funciones celebradas los viernes —que se repetían el domingo siguiente—. El guitarrista salía para dar el tono en algunas coplas que cantaba la actriz cómica [graciosa]. Esos fueron los inicios de la orquesta del teatro autóctona.

[37] Mariano Cabrerizo narra dos episodios que ilustran la adscripción de los campesinos a los realistas, el primero protagonizado por un voluntario realista catalán que suplicó por su vida prometiendo que se haría *chodío* [judío] porque pensaba que esa era la voluntad de los «negros» o liberales que lo habían apresado; y el otro, por la mujer que a su paso murmuró: «*Chesús, Chesús, y quán grosos que están, y qué llàstima que siguen chudíos, negres* [...]» (Cabrerizo, 1854: 29).

mando de un general Elío apedreado por la muchedumbre que se agolpaba en las proximidades de la Casa de la Ciudad y terminó encarcelado en la ciudadela. Se rehabilitó, asimismo, la Milicia Nacional en la ciudad, creando tres batallones; dichas unidades militares chocaron frecuentemente con las tropas regulares, especialmente con el segundo regimiento de artillería, acuartelado en la Morera, en la confluencia de la calle de las Barcas con la calle de la Cequiola. Irónicamente, el célebre compositor liberal José Melchor Gomis Colomer había sido director de la banda de este regimiento (Guaita Gabaldón, 2022b: 6).

Durante los meses siguientes, las votaciones y los intentos reformadores de sucesivos regidores constitucionales se combinaron con algaradas, manifestaciones populares e insurrecciones sofocadas, dado que la masa social urbana radicalizaba sus posturas. En diciembre de 1820, por ejemplo, ocho meses después de aparecer ultrajada la lápida de la constitución, una multitud de milicianos, embravecida tras el discurso público de un cómico del teatro [38], hizo arrestar y confinar al arzobispo Veremundo Arias Teixeiro (*1742: †1824), para enviarlo en un barco más tarde a Barcelona (Centelles Núñez, s.f.: 89-90). Los gremios dejaron de participar en las procesiones, por lo que se resintió la procesión del Corpus del año 1821. Sin embargo, continuaron celebrándose bailes de máscaras en la Lonja [39] y corridas de toros en una plaza provisional situada frente al edificio de la Aduana. Asimismo, quince músicos de la capilla catedralicia accedieron a donar en 1821 su minuta a la tesorería patriótica en el aniversario de las víctimas de 1819 [40]. El *Diario* señaló públicamente que el maestro de capilla, Francisco Andreví, no había donado su porción (*Diario de Valencia*, 08.02.1821).

En el centro de la polémica se situaban también las logias y sociedades patrióticas que habían proliferado clandestinamente desde el regreso de Fernando VII, así como el enfrentamiento entre liberales exaltados y moderados [41]. En diciembre de 1821, los exaltados llegaron a pedir públicamente por las calles y mediante misivas a Madrid la independencia de València

[38] Probablemente se tratase de Alonso Vega [alias Alonso Segarra], que huyó de la ciudad y fue reclamado por las autoridades en 1824 para que compareciese en las torres de Quart y diese cuenta de las acusaciones que recaían sobre él (*Diario de Valencia*, 02.05.1824).

[39] Destaca la participación de la banda militar del regimiento de infantería de Zamora en los bailes de máscaras celebrados en enero en la Lonja, que fue anunciada como una «famosa orquesta« integrada por «profesores acreditados venidos de la Corte» (*Diario de Valencia*, 06.01.1822).

[40] Sebastián Pérez, Luis Mascarós, Francisco Ferrer, Baltasar Colubi, Mariano Terranegra, Vicente Mateu, Manuel Escorihuela, José Sánchez, Vicente Gea, Manuel Pérez, José Bendrís, Andrés Ortí, Francisco Daroqui y Francisco Poser. El maestro de capilla y Ramón Catafal no la donaron.

[41] Los exaltados solían llevar cintas verdes de seda en los sombreros con el lema «constitución o muerte», y los moderados, rojas con el texto «constitución y orden». Ambas prendas se prohibieron el 17.02.18 (Centelles, s.f.: 92).

(Centelles Núñez, s.f.: 95v). Entre ellas destacó la «Sociedad Patriótica», editora del semanario *La Tribuna del Pueblo Soberano*, que la historiografía ubica en el «café de D. Félix», en la calle d Zaragoza (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 285; *Revista de Valencia*, 1881, vol. 1: 124). He podido confirmar que dicho café no era otro que el antiguo café del Sol, conocido como «café Patriótico» en 1822, propiedad del ya citado Félix Casalis y punto de encuentro principal de los jóvenes exaltados liberales (Boix Ricarte, 1847, vol. 3: 292, 315).

La conflictiva situación se desbocó y el conde de Almodóvar perdió toda popularidad tratando de mediar para solucionar conflictos; mientras, el pueblo se unió contra Elío, el tibio gobierno de la ciudad y el regimiento de artillería acuartelado en la Morera (calle de las Barcas frente al futuro Teatro Principal). La parada de Riego en la ciudad a finales de enero de 1822 causó cierta euforia y se celebró, primero, un desfile con volteo de campanas a su entrada a la ciudad que avanzó desde la Puerta del Real hasta la Casa de la Ciudad, y después, un *Te Deum* en la catedral. Como venía siendo habitual entonces, la ciudad se engalanó y por la noche se iluminaron en su honor las Casas Consistoriales. Riego se alojó en la casa del marqués de Rio Florido, que amenizó los banquetes que le ofreció con una orquesta que tocaba piezas patrióticas. También se interpretaron los mismos himnos cuando visitó el teatro tras presidir la sesión extraordinaria de la Sociedad [Tertulia] Patriótica, inspeccionó la sede de la Milicia o asistió al baile de máscaras en la sala del Consulado de la Lonja de la Seda. En una velada particular celebrada en la residencia de Doña Josefa Cela, una orquesta interpretó para Riego «las sinfonías modernas más acreditadas» y «diferentes arias y canciones patrióticas» bajo la dirección de Mariano Lleó Pascual (*1789/90)[42], futuro maestro de capilla de la Colegiata de San Patricio de Lorca (*Obsequios que el pueblo de Valencia tributó al benemérito ciudadano Rafael del Riego: en los dias 31 de enero, 1, 2 y 3 de febrero de 1822*)[43].

La visita de Riego a la ciudad pudo influir exacerbando a los serviles o realistas, lo que se tradujo en el intento en mayo por parte de los artilleros de liberar a Elío de su prisión en la Ciudadela. No obstante, fueron sitiados por la Milicia y el regimiento de infantería. El 4 de septiembre, Elío fue ajusticiado tras un consejo de guerra en los montículos de escombros del antiguo palacio del Real (ilustración 6). Tras su muerte, tropas de la Milicia Nacional provenientes de Madrid llegaron a la capital para combatir a las facciones realistas en las zonas rurales de la sierra del

[42] Mariano Lleó, «músico competentísimo», ejerció en Lorca desde 1836 hasta 1852 (Manzanera López, 2015: 124).

[43] E-VAbv, XVIII/1452(16).

Maestrazgo, mientras que intramuros, según Centelles, los asesinatos se sucedían diariamente (s.f.: 103 y ss.).



Ilustración 6. [*El general Elío ejecutado el 4 de septiembre de 1822 en el Llano del Real*] [S.l : s.n., entre 1822 y 1850]. E-VAbv, Grab/487.

Durante los primeros meses de 1823 se produjeron avances realistas en Sagunto y la difícil situación se recrudeció en la ciudad tras el encarcelamiento de relevantes personalidades locales liberales, caso del editor y librero Mariano Cabrerizo y Antonio Giral (Cabrerizo, 1854: 16 y ss). El 27 de marzo, el general Sempere sitió la capital valenciana, huyendo poco después; seis meses después volvió a sitiarla y constituyó en Burjassot su propia Junta Superior. El trece de junio, Sempere entró en València acompañado por tropas francesas capitaneadas por el conde Gabriel-Jean-Joseph de Molitor (*1770; †1849)[44]; previamente, el ejército liberal de López Ballesteros se batía en retirada incorporando a sus filas un considerable número de milicianos.

b. Era Fernandina (1823-1830 [1833]).

El inicio de la década contrarrevolucionaria que sucedió al Trienio Liberal se caracterizó en València por una fuerte represión sobre los liberales. Se restableció la Inquisición bajo el nombre de Junta de la Fe y las delaciones, muchas veces falsas, fueron frecuentes. Tras la

[44] Estas tropas francesas provenían de *l'expédition d'Espagne*, conocida en la península como Los Cien Mil Hijos de San Luis. Este contingente, unido al ejército de voluntarios realistas españoles, invadió España en 1823 con el objetivo de restaurar el absolutismo borbónico y apuntalar el Antiguo Régimen personificado en la figura del rey Fernando VII, poniendo así fin a la Guerra Realista y al Trienio Liberal. El ejército francés permaneció en territorio español hasta 1828.

toma de València se exhumó y trasladó el cadáver de Elío a la Seo para celebrar con gran pompa sus exequias; aunque retornó, el arzobispo Arias Teixeiro falleció al poco de volver y una lápida con la imagen de Fernando VII sustituyó a la de la Constitución. Se restauraron las prácticas ceremoniales religiosas previas al Trienio y tuvieron lugar grandes festejos con decoraciones urbanas y castillos de fuegos artificiales en honor del ajusticiado Elío y de Fernando VII. Cito como curiosidad que el baile celebrado para agasajar a Molitor, celebrado en la Casa de la Ciudad, acabó a las seis de la mañana (Centelles Núñez, s.f.: 199v).

Tras las fiestas y la celebración de exequias por el arzobispo fallecido se retomaron los Tribunales de Purificación, con citaciones, juicios y ejecuciones, a pesar de haberse proclamado un indulto real que fue desconocido en València hasta el 29 de mayo de 1823. Durante 1824, la recién inaugurada policía reguló la expedición de las primeras «cartas de seguridad» y pasaportes. También se regularon licencias para abrir posadas y cafés tratando de evitar la proliferación de sociedades secretas; para evitar situaciones conflictivas se obligaba a los posaderos a llevar un registro de clientes y se prohibían las conferencias y discusiones dentro de los establecimientos, que estaban obligados a cerrar a las diez de la noche en los meses de invierno (noviembre a marzo) y a las once en los restantes (*Diario de Valencia*, 04.05.1824).

La ciudad comenzó lentamente a recuperar la normalidad. El comercio se reactivó, también el de pianos, partituras y otros instrumentos musicales, y las actividades culturales y lúdicas, como los toros en la plaza de santo Domingo, volvieron a tomar protagonismo. En este sentido, destaca el anuncio de la ejecución en el teatro de una «hermosa sinfonía de D. José Gomis, director que fue de la música del Real Cuerpo de Artillería de esta Ciudad». Llama la atención, ya que Gomis fue uno de los más destacados activistas liberales en el mundo de la música al inicio de la revolución de 1820 (*Diario de Valencia*, 23.12.1824). Quizás por ello solo se le adjudicaba a Gomis el mérito de haber sido director de la música del Regimiento de Artillería, célebre por su actividad contra los exaltados durante el Trienio (véase, por ejemplo, *El Diario Patriótico*, 20.03.1822). Asimismo, la devoción por la ópera de Rossini (véase I, 4.4.3: 298 y ss.) comenzó a asentarse en la ciudad, comenzando a programarse sus óperas en el teatro, como el estreno de *El engaño feliz* [afortunado] (*Diario de Valencia*, 04.01.2025) o la *Gazza Ladra*:

> La compañía cómica, deseosa de presentar en la escena cuanto pueda ser útil y agradable á tan ilustrado público, dispuso la egecución de la gran ópera en dos actos nueva en este Teatro titulada: *La Gazza Ladra,* una de las mas bellas y profundas composiciones del maestro Rossini. =Grandes han sido las dificultades que se han tenido que vencer para poder lograr en parte la egecución de una obra tan maestra; pero la aplicacion y esmero han podido lograr

> llegue el dia en que la Compañía tenga la satisfaccion de anuncian que se halla ya dicha ópera en estado de poderse ofrecer al público: cuyo día, hora y términos que se egecutará, será anunciado con antelación (*Diario de Valencia*, 22.09.1825).

Se instalaba en València un creciente «furor filarmónico» procedente de los teatros de Madrid y Barcelona. Los esfuerzos para conseguir una compañía regular de ópera fija en el teatro local provocaron una subida de precios de un real de vellón por entrada «en toda ópera grande ó de dos actos» —siendo el precio total de 4 rs. vn.—, mientras se mantenía el precio de 3 rs. vn y 2 rs. vn. en las demás operetas, comedias y resto de ramas con función los días festivos por la tarde (*Diario de Valencia*, 12.04.1827). Además, en enero de 1827 se instaló un Circo Olímpico junto a San Pío V, en el antiguo cuartel de caballería, que integraba una compañía de equitación que ofrecía ejercicios, danzas y «volteos equestres» (*Diario de Valencia*, 05.01.1827; 01.04.1827). Asimismo, se efectuaron obras de ingeniería para mejorar las comunicaciones, como la Real Carretera de las Cabrillas, que salvaba el escalón de la sierra de Cabrillas en la Hoya de Buñol, frontera natural del reino de Valencia con el reino de Castilla, para consolidar una vía de comunicación directa con Madrid que diera alternativa al Camino Real por Almansa. También se ampliaron los servicios que hasta entonces ofrecían los transportes; la Asociación de Diligencias y Mensajerías de Cataluña y la Diligencia Correo, por ejemplo, establecieron un nuevo servicio para el trayecto València-Castelló en 1828, que hacía dos viajes por semana por un precio máximo de 32 rs. vn. viajando en el interior o cabriolé (*Diario de Valencia*, 09.06.1828). Con la llegada de las tropas pertenecientes a los Cien Mil Hijos de San Luis, que ayudaron a restaurar la monarquía absolutista fernandina, se restableció la importación de modas francesas en la ciudad. En el periódico local comenzaron a anunciarse numerosos maestros de francés —y, en menor medida, de inglés—, especialmente en septiembre de 1823, tras la llegada del ejército a la ciudad. Mauricio Bouynot, que ya había abierto academia en 1815, y Antonio Hernández fueron los profesores de francés más reputados de la ciudad. Esta actividad fue acompañada por la oferta docente de todo tipo de materias y academias: de baile, aritmética, latín, taquigrafía y de educación para señoritas[45]. Asimismo, los cafés valencianos incorporaron la cerveza y la «orchata de París» entre sus refrigerios habituales. En esta última parte de la etapa (1824-1830), tras un año de gobierno de Jose O'Donnell, la ciudad vivió días de paz administrada por Francisco Langa, que fue Capitán General de València hasta 1830 (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 293).

[45] Véase: *Diario de Valencia*, 23.09.1823; 01.10.1823; 02.11.1827; 08.11.1823; 20.06.1824; 10.10.1824; 28.10.1824; 13.11.1824; 07.03.1824; 12.03.1824; 29.07.1824; 15.01.1826; 26.11.1826; 07.06.1827, 01.03.1828; y 27.04.1828.

1.2. Contexto urbano y social de València entre 1790 y 1830.

En la València de finales del siglo XVIII, muy diferente a la existente hoy en día, no existían grandes espacios abiertos. Siguiendo el prototipo de «ciudad conventual» de la antigua España de los Austria, las propiedades eclesiásticas —más de sesenta— ocupaban, prácticamente, una sexta parte del espacio urbano comprendido dentro de la muralla. Muchos de los conventos, intra y extramuros, habían sido fundados durante el siglo XVII; no así sus catorce parroquias que, junto a la *Seu*, articulaban la división de la ciudad desde el medievo. Existían cuatro casas de órdenes militares, un palacio de la Inquisición y un gran número de pequeñas capillas de cofradías y gremios (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 212-215). El espacio urbano se organizaba desde el último tercio de siglo en cuatro grandes cuarteles, divididos en barrios numerados: Serranos, Mercado, Mar y San Vicente, de menor a mayor ocupación y amplitud, que comprendían más de 9100 viviendas en 1808[46]. Las calles se numeraban no linealmente, sino siguiendo el perímetro de cada manzana, lo que propiciaba que las vías tuvieran números repetidos[47].

En la segunda mitad de siglo XVIII se construyeron grandes edificios neoclásicos que rompían con la tendencia rococó imperante anteriormente en la capital levantina: la Aduana (1758-1802), a partir de 1828, fábrica de tabaco; la Casa de Enseñanza (1758-1763); el palacio del Temple (1761-1780), sede de la orden de Montesa; las Escuelas Pías (1767-1773); la Casa Vestuario, reedificada en 1800 y utilizada como punto de inoculación de la vacuna de la

[46] La ordenación respondía a la concreción realizada en octubre de 1769 de la Real Cédula de 13 de agosto de 1769 —y la Instrucción del día 21 de agosto, que daba también instrucciones a los alcaldes de cuartel y de barrio—, por la que se establecía la división por cuarteles y barrios de las ciudades de Barcelona, La Coruña, Granada, Oviedo, Palma de Mallorca, Sevilla, València, Valladolid y Zaragoza, siguiendo el ejemplo de Madrid. Véase E-VAbv, sig. A7, A-B2, *Instruccion que deben observar los alcaldes de barrio, que para el mas expedito, y mejor govierno se han de nombrar, ò elegir en cada uno de los quatro Quarteles de esta Ciudad de Valencia, en que se divide su Poblacion, en cumplimiento de lo mandado en la Real Cedula de trece de Agosto mil setecientos sesenta y nueve*.

[47] La Real Cédula de 1769 establecía la necesaria colocación de azulejos de numeración: «todas las casas de las referidas Ciudades, inclusas Parroquias, Conventos, Iglesias y lugares píos se numerarán con azulejos, como también las casas de Ayuntamiento, y las de las Chancillerías y Audiencias, sin exceptuar alguna por privilegiada que sea; distinguiéndolas en manzanas, como se ha hecho en Madrid, y a costa de sus dueños». A diferencia de la numeración actual implementada con la revolución burguesa, a mediados de la década de 1830, que sigue en línea el trazado de la calle con cifras pares e impares a cada lado, la valenciana de finales del siglo XVIII cifraba las manzanas como entes independientes, comenzando cada una con el número 1, de forma que una manzana con lados recayentes a cuatro calles empezaba a numerar sus casas por una de estas, siguiendo el perímetro de forma corrida hasta cerrarlo. De esta manera, una calle podía tener varias cifras coincidentes en función de cómo recayera la distribución de casas de las manzanas de dicha vía.

viruela[48]; y el colegio de Na Monforta, construido en 1803, que en 1879 se convirtió en la primera sede del Conservatorio de València. En la década de 1770 también se modernizó el interior de la catedral; la reforma, a cargo del arquitecto Antoni Gilabert, consistió en recubrir las paredes de piedra con elementos neoclásicos (ilustración 7).



Ilustración 7. Ilustración inédita del interior neoclásico de la Catedral de València, perteneciente a los 255 diseños realizados para ilustrar el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, de Alexandre de Laborde (Paris: impr. Didot l'ainé, 1806-1820). F-INHA[49], NUM MS 463.

Con la llegada de los procesos desamortizadores, la venta de fincas y edificios de viviendas en el ámbito urbano significó a la postre el comienzo de una reconversión del espacio. La asignación funcional en la estructura orgánica de la ciudad medieval comenzó a adaptarse a las especificidades de la moderna burguesía. La mayor actividad se vivió en los terrenos circundantes a la capital, la «Particular Contribución de València» (véase I, 1.2.1: 8). Los compradores pertenecían a estratos burgueses medios: comerciantes, profesionales liberales, artesanos, trabajadores de la administración y eclesiásticos seculares. Asimismo, la monumental Alameda reformada, situada junto al derruido Palacio del Real (1810), la puerta del Real (1801)[50] y el nuevo Camino al Grao (ilustración 8) configuraban un espacio idílico para

[48] Situada junto a la Puerta de los Apóstoles de la Catedral de València, fue reedificada en estilo neoclásico por Josef García a finales del siglo XVIII, sirviendo como lugar donde cambiarse los jurados de la ciudad de vestimenta y acudir de gala a los diversos actos festivos de la catedral. A partir de finales de 1815 fue utilizada como lugar de vacunación de los niños valencianos contra la viruela (véase *Diario de Valencia*, 04 y 09.01.1816).

[49] *Institute national d'histoire de l'art*. Paris.

[50] Actualmente, una copia de esta ya inexistente puerta sustituye la antigua del Mar, también desaparecida.

el viajero recién llegado a la ciudad que contrastaba con el sinuoso recorrido de las calles «estrechas y retorcidas» que se encontraba una vez rebasaba las murallas, una verdadera «ciudad mora» «con casas pequeñas, bajas pero profundas, con grandes patios y hermosas terrazas» (Peyron, 1782: 87-88; Fischer, 2008 [1802]: 135). Sin embargo, ninguna de sus calles era tan sinuosa «como las de Barcelona», describía Elizabeth Vassall-Fox —«Lady Holland»— en el diario del viaje que efectuó por la Península Ibérica entre 1802-1805 (1910 [29.12.1802]: 18); además, parece que existía cierta preocupación por mantener limpias las calles y el exterior de las casas (Townsend, 1792, vol. 3: 237; Fischer, 2008 [1802]: 135), aunque estas no estaban pavimentadas[51]. Desde el último tercio del siglo XVIII, las calles estaban iluminadas con grandes faroles de aceite sujetos a la fachada de las casas —había 2850 faroles en 1790[52] y 2356 en 1808 (Monfort, 1808: 282)— que se encendían durante el invierno tras el ocaso —de octubre a mayo—, apagándose a las once y media de la noche. Para vigilar las calles mientras permanecía apagado el alumbrado se fundó un cuerpo de serenos (1777)[53] (Vassall-Fox, 1910: 18; Fischer, 2008 [1802]: 141).



Ilustración 8. Ilustración inédita del principio de la Alameda de València, realizada entre 255 diseños para ilustrar el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, de Alexandre de Laborde (Paris: impr. Didot l'ainé, 1806-1820). *Institute national d'histoire de l'art, sig.* NUM MS 463.

[51] Fischer y Lady Holland insisten en que la razón para no pavimentar el suelo radicaba en que se recogían los desperdicios del lodo para convertirlos en abono.

[52] E-VAbv, XVIII/1826(15), *Nuevo Plan de alumbrado que debe comenzar en 1 de octubre de este año y finalizara en el ultimo de mayo de 1791* [pliego impreso].

[53] Por otro lado, el gobernador Félix de la Croix de Chevrières reformó el cuerpo de Miñones en 1774 como Compañía Suelta de Fusileros de Valencia, o Miñones del Reino de Valencia, constituido en una especie de cuerpo autonómico policial que debía recorrer todo el territorio del reino mensualmente.

La Alameda constituía el espacio idílico del ocio de las élites. Estaba constituida como un bosquecillo con una gran variedad de árboles, algunos originarios de Sudamérica, y se convertía todas las tardes el lugar social por antonomasia de València: el paseo central se regaba y estaba destinado a los carruajes, mientras que los cuatro estrechos, situados a los lados, adornados con flores, se utilizaban para el paseo a pie:

> Por todas partes se han dispuesto bancos, pérgolas, praderas y se ha procurado por todos los medios comodidad y esparcimiento. Cierto es que quien va por primera vez a esta Alameda se ve trasladado repentinamente a un bosquecillo páfico. Por doquier le embriagará el olor de rosas, narcisos y naranjos; de todos los sotos surge música y canto; de todas partes… ¡Oh, dulces tardes celestiales donde todos los sentidos se abandonan al goce y la diosa amable no ve en su derredor más que afortunados! (Fischer, 2008 [1803]: 146).

Desde su parte final partía un camino que conducía al pueblo del Grao (Villanueva del Grao), el cual, junto al Pueblo Nuevo del Mar (El Cabañal), situado al norte, constituyeron durante todo el siglo XIX el principal destino veraniego de la población de la ciudad, con el atractivo añadido de tomar los llamados «baños de mar». En la ciudad, los menestrales trabajaban al aire libre, generalmente con las puertas de la tienda abiertas, produciendo en algunos casos un gran bullicio cuando se entremezclaban con «las voces de mil horchateras, fruteras, aguadoras que se mezclan con los órganos, triángulos y panderos de innumerables murcianos errantes» (Fischer, 2008 [1802]: 136). La ciudad antigua no estaba muy bien preparada para alojar un gran número de visitantes, especialmente si estos pertenecían a las clases altas. Según las guías para forasteros, en 1801 existían veinticinco posadas que ejercían asimismo de paradores para los carreteros o arrieros ordinarios (Monfort, 1801: 271-184), mientras que en 1807 ya eran treinta y siete y se dividían entre posadas-fondas, con comidas y hospedaje de huéspedes y mesones (Monfort, 1807: 256-258). Sin embargo, estas estaban destinadas a transeúntes de baja extracción social, con lo que, si alguna personalidad requería alojarse unos días en un espacio seguro, debía acceder a alquilar una casa y comprar los muebles (Vassal-Fox, 1910: 19).

Como va dicho, existían también cafés y botillerías que, aparte de convertirse con la revolución liberal y burguesa en puntos de encuentro social e intelectual, fueron los primeros establecimientos de ocio en ofrecer música de piano. Aunque en la plaza de Comedias ya existió un café en 1795 (*Diario de Valencia*, 31.07.1795), la apertura de este tipo de negocios se incrementó con la estabilización fernandina que sucedió a la guerra. En 1815 se publicitaban diez cafés en las guías que ofrecían servicio en las calles más céntricas de la ciudad (plaza de la Virgen, de Cajeros, calle del Mar, de Zaragoza, bajada de San Francisco y alrededores). Entre los más relevantes estaban el café de la Estrella de la calle de Trinitarios, enfrentado a *La Botiga de la Balda,* antiguo teatro interino; el de la plaza de comedias, regentado por José Grau, fue el

primero en la ciudad en amenizar sus veladas con un piano que interpretaba música en directo; el café del Sol, que reunió a los liberales durante el primer tercio del siglo XIX (véanse pp. 21, 24) e incorporó la música hacia mediados de la centuria de la mano de los pianistas Joaquín Sánchez y Blas Colomer cuando se reedificó y transformó en el célebre y lujoso primer Café Del Siglo; y el café de Europa de la calle del Mar, propiedad del confitero francés Louis Laurence, que emplearía a los pianistas Vicente Pitarch y Jorge Francés.

La actividad reformadora del espacio urbano abarcó, asimismo, la construcción de un Cementerio General en las afueras al sur de la ciudad para obedecer una normativa dictada por Carlos III que prohibía entierros en los cementerios parroquiales intramuros (véase su descripción en *Diario de Valencia*, 10.10.1805). Consecuentemente, se reestructuraron parte de antiguas zonas conventuales para dotar a la ciudad de plazas y otros espacios amplios. El presbítero Joaquín Centelles, ya citado, narra el derribo del muro del huerto del convento de San Francisco el seis de octubre de 1806 (ilustración 9) para crear una plaza, germen de lo que se convertiría, tras la demolición del convento y con el paso de las décadas, en la actual plaza del Ayuntamiento:

> Se derribaron de orden superior las paredes que cerraban el patio ó At de Sn Francisco: se cortaron igualmente los álamos que allí avía, y se arrasó un huertecito que avía en medio: con lo que ha quedado una plaza magnífica (Centelles Núñez, s.n.: 14v).

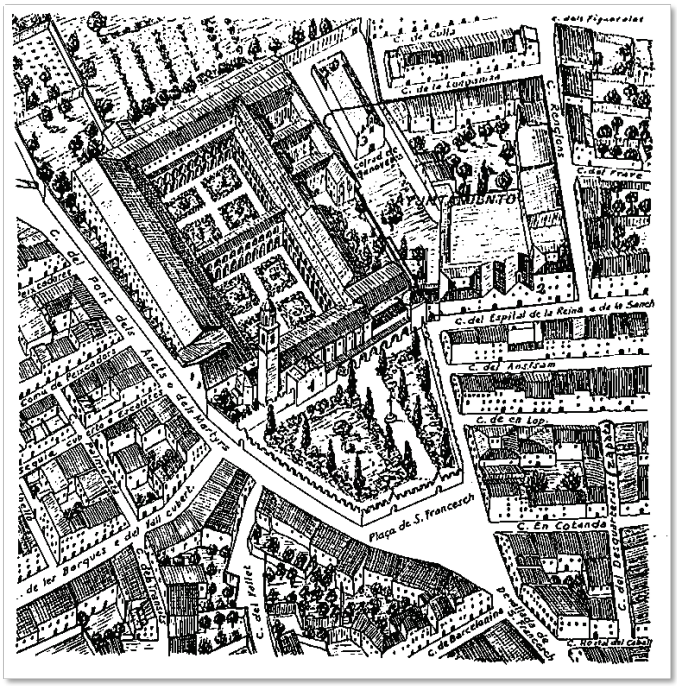


Ilustración 9. Ilustración basada en el plano de Tosca [1704] grabado por Fortea (1738c), donde se puede ver el convento de san Francisco y a sus pies el huerto tapiado que se arrasó en 1806, ampliando la primitiva *plaça de S. Francesc.*

Durante el gobierno del general Elío se continuó la obra de espacios públicos comenzada por el gobierno francés de Suchet como los jardines del paseo de la Glorieta —en el momento llamada «alamedica»[54] (Centelles Núñez, s.f.: 74)—, en la plaza de santo Domingo frente a la Aduana (ilustración 10). También se acondicionó el solar donde se había erigido el Palacio del Real y se abrió una calle nueva con el nombre del rey que comunicase la calle de san Vicente con la plaza del Mercado, partiendo en dos la manzana 313, donde se ubicarían la librería y almacén de papel y música de Francisco Romaní, así como otros comercios que importaron pianos en la década de 1820.



Ilustración 10. Plaza de santo Domingo o de los Predicadores (1810c)[55]. Dibujo inédito perteneciente a los 255 diseños para ilustrar el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, de Alexandre de Laborde (Paris: impr. Didot l'ainé, 1806-1820). F-INHA, sig. NUM MS 463.

El gobierno del general Elío fundó, asimismo, la Casa de Beneficencia —primer establecimiento benéfico independiente de la Casa de Misericordia— para tratar de hacer frente a la miseria en que estaban sumidos los artesanos, que perdían su trabajo a causa de las sucesivas crisis de industria y comercio. En 1826, bajo la capitanía general de José O'Donnell, cambiaría su denominación original por la de Elaboratorio de Beneficencia. A partir de 1826, durante los gobiernos fernandinos del citado José O'Donnell y Francisco Langa, también se instaló un pabellón de música en el jardín de la Glorieta donde colocar las orquestas que desde

[54] Después se instalaría la fuente de Tritón (24.06.1818), proveniente del huerto del canónigo Antonio Pontons (Centelles, s.f.: 75v).

[55] A ambos lados pueden observarse la iglesia del convento de Santo Domingo y el palacio de Cervelló, donde se alojaron Suchet y Fernando VII. Al fondo, el gran edificio neoclásico de la Aduana y la explanada donde Suchet plantó los primeros jardines de la «Alamedica» o Paseo Nuevo de la Glorieta.

entonces amenizarían el paseo buscando adaptar los nuevos espacios urbanos a las necesidades sociales de la nueva burguesía emergente. El teatro fue una de las actividades lúdicas y culturales más apreciadas por la sociedad valenciana de la primera mitad del siglo XIX. La *Botiga de la Balda* —o *de la Baldeta*, como era llamado popularmente—, antiguo almacén reacondicionado de dimensiones considerables (ilustración 11), funcionó desde 1761 como teatro interino provisional de la ciudad, tras ser demolido el Corral de la Olivera, antigua casa de comedias, por disposición del arzobispo Andrés Mayoral en 1748[56].

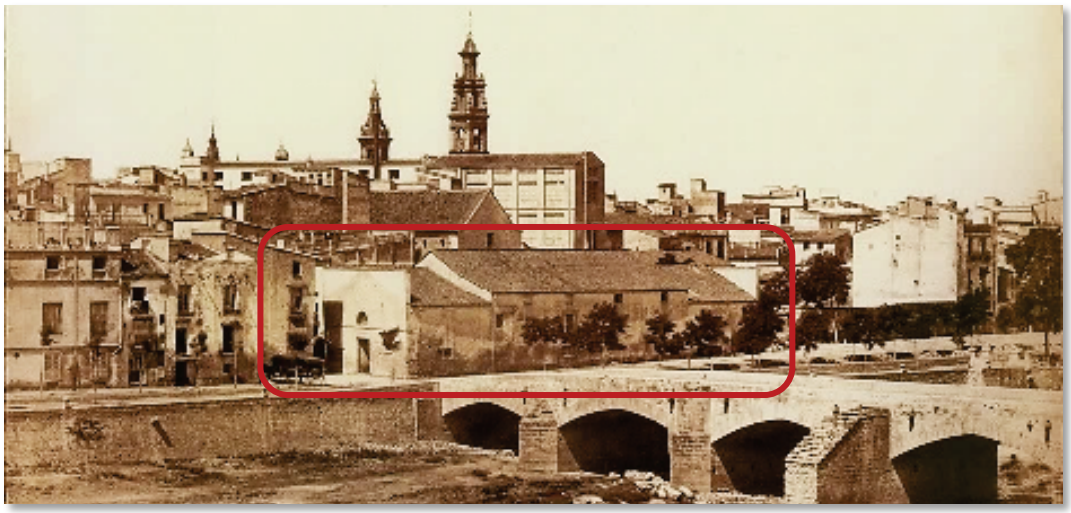


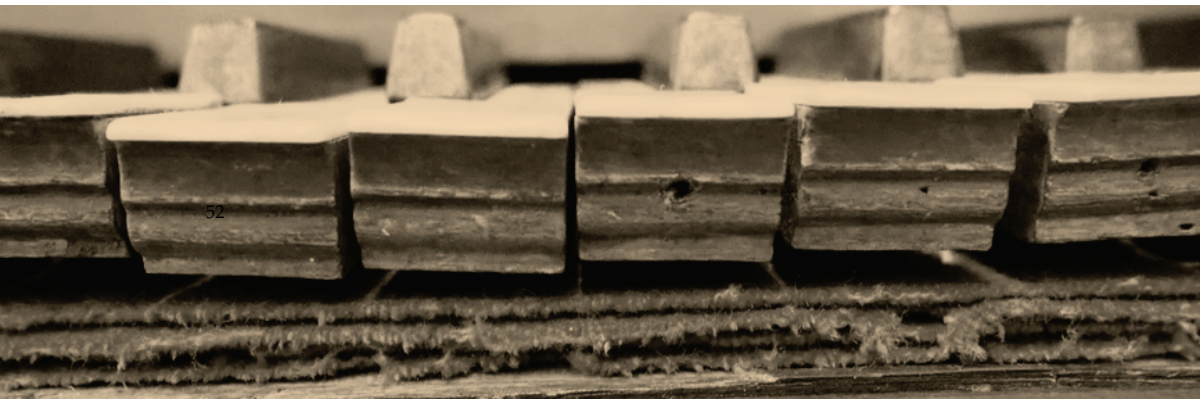
Ilustración 11. En el centro, los restos del antiguo teatro interino de comedias, llamado *la Botiga de la Balda*, en una foto panorámica de Jean Laurent de 1870c, ya con las murallas derribadas. Archivo Huguet.

La Botiga de la Balda tuvo que acondicionarse para acoger al público y posibilitar la representación de óperas y funciones dramáticas. Constaba de un patio y un anfiteatro: el patio albergaba el escenario, un foso para la orquesta con tornavoz (caja), tres filas de sillas y varias filas de bancos de patio; el anfiteatro tenía varios palcos y, arriba de estos, frente al escenario, la llamada tertulia de mujeres, con dos filas de sillas y una grada de fondo o cazuela (Zabala, 1982: 461; cit. en García Moscardó, 2016: 17). A pesar de contar con

[56] La *Botiga de la Balda*, o *Almacén de la Baldeta* —nave sita en la confluencia de la calle de San Narciso (actual calle del Salvador), la desaparecida plaza de la Penitencia y el espacio anterior a la muralla (Muro de Sta. Ana)— funcionó reconvertida en teatro durante setenta años (1761-1779; 1789-1832) sustituyendo al desaparecido *Corral de la Olivera*, principal casa de comedias de la ciudad desde finales del s. XVI cuyo su uso fue prohibido de 1779 a 1789 mediante la Real Orden de 12.01.1779 por no ofrecer garantías de seguridad (García Moscardó, 2016: 16) —durante la prohibición las representaciones se trasladaron a dos espacios extramuros, uno situado en el Grao ca. 1781 (Boix, 1862 cit. por Pérez Andrés, 2014: 23) y entre 1785 y 1789, en un edificio de madera pobremente acondicionado en una plazuela a mitad de la calle Alboraya (Lamarca, 1840 cit. por Pérez Andrés, 2014: 24). En 1786, antes de ser rehabilitado el local de la Balda, he podido comprobar cómo se propuso a la junta directora (Hospital General) el establecimiento del teatro en otro edificio, también extramuros, en la calle de Quarte, ya que la puerta homónima de la ciudad era la que cerraba más tarde, a las doce de la noche. E-VAad, VIII-3/Caja1 leg. 6b, 1786.

iluminación por lámparas de aceite y espacios y máquinas para las tramoyas, daba una pobre impresión general. Lady Holland, por ejemplo, opinaba que la sala era mala, estrecha y larga y criticaba el cierre del antiguo corral de la Olivera (1910: 21). Meses después de incendiarse el teatro de Zaragoza (1778), se promulgó una Real Orden (12.01.1779) que prohibía las representaciones teatrales en instalaciones que no reunieran garantías de seguridad. A partir de entonces, la actividad dramática local se trasladó extramuros, primero a un pequeño coliseo del Grao de València y luego a una sala de la calle de Alboraya hasta que, en 1789, volvió a permitirse abrir el antiguo teatro de *La Balda* con la condición de presentar un proyecto para construir uno nuevo más adecuado. El cumplimiento de lo proyectado, sin embargo, se demoraría más de cuarenta años hasta inaugurar el Teatro Principal en 1832[57].

[57] Ya en 1774 fue aprobado un proyecto del arquitecto Felipe Fontana para levantar un nuevo teatro.



[52]

2. Construcción local de pianos (1790-1830).

2.1. Consideraciones previas.

2.1.1. El piano en Europa hasta 1830.

a. Orígenes y primer uso (1700c-1800c); b. El piano de cola europeo entre 1800 y 1830: tipologías e innovaciones tecnológicas.

2.1.2. Instrumentos de tecla en España hasta el siglo XIX: particularidades y nomenclatura.

2.1.3. Inicio de la construcción de pianos en España (1745c-1830).

a. Pianos grandes o claves de piano; b. Pianos de mesa; c. Pianos verticales hasta 1830.

2.2. Construcción de pianos en València (1790-1830)

2.2.1. Antecedentes: contexto gremial y actividad de los constructores de instrumentos de teclado en València: *fusters*, *violers*, *guitarrers* y «*mestres de orguens*».

a. Construcción de instrumentos de teclado en València en la Edad Moderna.

2.2.2. 1790c-1814. Adaptación de antiguos instrumentos de tecla al moderno fuertepiano y establecimiento en la ciudad de constructores foráneos.

a. El piano [Zumpe & Buntebart] del Museo de la Ciudad de València; b. La llegada del primer constructor foráneo: Simón Moreno.

2.2.3. 1814-1820. Reconversión y aprendizaje de carpinteros y guitarreros locales.

a. Manuel Senchordi y Mariano Vila; b. Peregrín Berenguer; c. Félix Gómez Merino; d. Francisco Jordá.

2.2.4. 1820-1830. Primeros talleres de ebanistería autóctonos que construyeron pianos ocasional o específicamente.

a. Davide Giuseppe Guastavino; b. Juan Fox; c. Clemente Olave; d. José y Juan Escuder; e. Gabriel Balaguer; f. Onofre Puchals; g. Félix Gascó; h. Manuel Mármol; i. Nicolás Martínez; j. Antonio Solaso.

[52] Detalle del teclado del fortepiano con placa Zumpe & Buntebart conservado en el museo de la Ciudad de València.

2.1. Consideraciones previas.

La función del apartado 2.1. dentro de este trabajo centrado en el estudio de la implantación y difusión del piano en València entre 1790 y 1856, es proporcionar un marco histórico y organológico suficiente que facilite la comprensión de los procesos investigados, procurando unificar y contextualizar las últimas aportaciones efectuadas para proporcionar una síntesis de la información manejada hoy en día sobre el tema. En ningún caso pretendo ampliar o puntualizar sobre cuestiones establecidas sobre el nacimiento y la línea evolutiva histórico-tecnológica que fue perfeccionando al piano hasta lograr su conformación actual.

2.1.1. El piano en Europa hasta 1830[53].

En líneas generales, el piano surgió en Europa como respuesta tecnológica a las nuevas necesidades que la música demandaba de los instrumentos polifónicos. Los representantes de las tres grandes familias de la tecla a finales del siglo XVII, órganos, claves y monacordios, tenían características totalmente diferentes en aspectos tímbricos, constructivos, tecnológicos y organológicos que hacían muy difícil combinarlas en un único instrumento de teclado que fuera capaz de aunar la gradación dinámica, fiabilidad en el mecanismo, un cierto volumen sonoro y la libre vibración de las cuerdas (véase Chiantore, 2001; Brugarolas Bonet, 2015: 145-146). Los instrumentos de la familia del clave no habían podido adaptarse a la evolución del estilo; el monacordio —actual clavicordio—, cuyas tangentes percuten la cuerda y son capaces de producir cierta variación dinámica en el fraseo y un mínimo vibrato, era considerado como el instrumento de tecla con mayores capacidades tímbrico-expresivas y, por ello, el mejor medio para juzgar la precisión y maestría de un ejecutante (Bach, 1753 [2008]: 7-8). Sin embargo, su reducido tamaño y dificultad para dejar vibrar libremente la cuerda, dificultaba su uso en los nuevos grandes espacios de ejecución musical: salones y teatros.

a. Orígenes y primer uso (1700c-1800c)

Cristofori y la escuela florentina

Como es sabido, el pianoforte nació fruto de las investigaciones realizadas por Bartolomeo Cristofori (*1655; †1731), cimbalista paduano conservador de los instrumentos musicales propiedad de Ferdinando de Medici. Las fuentes apuntan a que concluyó un primer

[53] No es el propósito realizar un estudio pormenorizado sobre los orígenes del piano, sino aproximar al lector a una síntesis documentada que enmarque el estado de las investigaciones para introducir la cuestión del inicio en la construcción de pianos en Valencia.

instrumento entre 1700 o 1709 que tenía posibilidad de dejar vibrar las cuerdas a voluntad mediante apagadores y aunaba fiabilidad técnica con capacidad para modular el sonido de suave a fuerte (véase Pollens, 1995: 43 y ss.; Kenyon de Pascual, 2001; Brugarolas Bonet 2015: 90 y ss.)[54]. El nuevo instrumento, descrito por el marqués de Maffei [Francesco Scipione] en 1711 y 1719, se asemejaba morfológicamente al *clavicembalo* pero poseía una mecánica de pequeños martillos o macillos articulados forrados en piel que percutían dos cuerdas por tecla. Su sistema incluía, asimismo, una palanca intermedia para incrementar la velocidad de percusión del macillo; una pieza denominada escape que permitía a la palanca bajar rápidamente evitando que el macillo rebotara en la cuerda; y un apagador para anular la vibración libre de la cuerda cuando la tecla dejaba de pulsarse. Como acertadamente apunta Brugarolas en su tesis sobre el piano en Barcelona (2015), la esencia mecánica del piano frente a otros instrumentos con teclado ya existentes en el siglo XVIII era poder controlar desde un único punto —la tecla— la duración y la intensidad del sonido.

El mecanismo de los primeros claves *col piano e forte* de Cristofori era complejo y difícil de mantener; también fue criticada su falta de volumen sonoro y eran caros, a pesar de poseer solo cuatro octavas (de C a c3), cuando el clave ya abarcaba cinco (de F a f4) a mediados del siglo XVIII (Leschiutta, 1984: 32). Sin embargo, las ventajas que supuso poseer un instrumento de tecla con posibilidad de matizar acompañando las variaciones de fraseo y énfasis del texto cantado en la música vocal de cámara hizo que su uso se extendiese por territorios de la actual Alemania, Portugal, España e Inglaterra —aunque su reducido volumen sonoro no le permitiera competir todavía con el clave en una orquesta—. Alumnos y seguidores continuaron la labor de Cristofori en Italia, pero el eje de construcción de los nuevos fortepianos se extendió hacia zonas de la actual Alemania, Portugal y España[55].

[54] Cristofori había construido previamente ingenios notables que se han podido conservar, como la célebre *spinetta ovale* (1690) redescubierta en el año 2000 en el legado de un anticuario. Sin embargo, la presencia de un «*Arpicembalo di Bartolomeo Cristofori di nuova invenzione, che fa' il piano, e il forte* […]» en el inventario de instrumentos (1700) de Ferdinando de [Medici] Toscana podría constituir la primera referencia a la invención del piano. Se vuelve a nombrar, al menos una vez más, en una inscripción manuscrita de Federico Meccoli y coincide básicamente con la descripción efectuada en el celebérrimo artículo *Nuova invenzione d'un gravecembalo col piano e forte* que Francesco Scipione, marqués de Maffei (*1675; †1755) publicó en el *Giornale de' letterati d'Italia* en 1711 y reeditó en 1719. Por otro lado, no tomo en consideración la controvertida transcripción del desaparecido diario de Francesco Mannucci, la cual indicaría que Cristofori trabajaba en el instrumento al menos desde 1698, cuya autenticidad ha sido cuestionada (véase Pollens, 1995: 43 y ss; 2013).

[55] Giovanni Ferrini (*1699c; †1758) fue alumno de Bartolomeo Cristofori y trabajó en su taller. Fue pionero en conseguir aunar en un mismo instrumento la mecánica del clave y la del piano en su *clavicembalo-pianoforte* de 1746. A la muerte de Cristofori se convirtió en conservador de instrumentos de los Medici. Por otra parte, el sacerdote y constructor

Primera evolución del fortepiano en Alemania: el Pantalon.

Existe una tendencia actual, expuesta por el constructor y restaurador Michael Cole, orientada a revisar la clasificación organológica de Erich von Hornbostel y Curt Sachs (Hornbostel y Sachs, 1917), en la que se clasifica como piano cualquier cordófono provisto de un teclado activado con macillos. Esta pretensión se apoya en la constatación de una línea evolutiva de instrumentos con teclado que parte del *hackbrett* o dulcimer desarrollado en torno a 1700[56] por el violinista y maestro de danza alemán Pantaleón [Pantalon] Hebenstreit (*1668; †1750), más o menos al mismo tiempo que Cristofori construía sus claves con piano y fuerte; por ello conviene considerarla y será tratada a continuación en esta misma síntesis introductoria. Las dimensiones del *pantalon*, nombre que su autor transfirió al instrumento que inventó, rebasaban los nueve pies en su parte más larga —la más próxima al ejecutante— y alternaba cordaje de metal y tripa; se ejecutaba directamente utilizando una especie de martillos que podían tener revestimiento duro o suave para modificar su sonoridad, esencialmente fundamentada en el principio de la resonancia libre de las cuerdas (Cole, 2002).

La idea de añadir registros de *pantalon* (*Pantalonzug*) a clavicordios germanos se desarrolló a medida que el peculiar instrumento y la fama de sus ejecutantes se extendían por Europa. Contribuyó, asimismo, una moda característica: la no amortiguación del sonido —es decir, la inexistencia de apagadores en los instrumentos—, que se convirtió en todo un principio estético de la segunda mitad del siglo XVIII (Cole, 2004: 21; Ott y Ackermann, 2021). Muchos de estos instrumentos pudieron comenzar a construirse y anunciarse a partir de 1730, sin apagadores o incorporando un registro (*Pantalonzug*, *Pantaleonzug*, *Cälestin*, *Cölestin*) con un orden de tangentes que además elevaba el cordaje, permitiendo a las cuerdas vibrar libremente (véase Ripin y Koster, 2001). Muchos instrumentos rectangulares de esta tipología fueron considerados erróneamente pianos de mesa (*tafelklavier*) de calidad inferior por no poseer apagadores (Cole, 2021). El principio sonoro del *pantalon* no solo se aplicó a las cajas de clavicordios, determinados constructores germanos también construyeron estos instrumentos en forma de clave o claves con tangentes (*tangentenflügel*), otros con forma de arpa o pirámide inspirada en el *clavicytherium* que se unieron a los citados clavicordios, *tafelklavier* con

Domenico del Mela (*1681/1683; †1785) es célebre en nuestros días por construir en 1739 uno de los primeros *clavicytherium* con mecánica de pianoforte, descrito actualmente como uno de los primeros pianos con tabla armónica vertical.

[56] En 1705, la fama de su invención y técnica le había llevado ya ante la corte de Luis XIV, donde, apoyándose en el juego de palabras con la variante latina de su nombre, se le llamó Panta-leon siendo adoptada esta denominación por el público en general y la historiografía en particular (Cole, 2021).

registros de *pantalon* y otras creaciones originales, fruto de la experimentación que, tratando de imitar la sonoridad del ingenio de Hebenstreit, sustituían las tangentes por pequeños macillos de hueso, cuerno o sistemas mecánicos similares. También se construyeron instrumentos que incorporaban dos macillos por tecla —uno duro y otro blando—, cuerdas de tripa de imitación e, incluso, registros concretos, por ejemplo, el de arpa-laúd que producía un sonido punteado; y otro que interponía una tela bajo los macillos para conseguir aminorar el volumen del instrumento. Más tarde se añadieron un sinfín de rodilleras y pedales, que, además de variados efectos, podían reproducir la particularidad tímbrica del primitivo *pantalon*: producir sonoridades diferentes al tañer las dos calidades de cuerdas con tipos de martillos diferentes —en Francia, algunos fabricantes de pianos adaptaron cuatro o cinco registros de pedal intentando evocar dichas sonoridades entre 1785c y 1820c (Cole, 2004). Como va dicho, el nexo común en todos estos «pantaleones» fue, por lo general, la inexistencia de apagadores individuales o los mecanismos para propiciar la vibración libre de las cuerdas (véase Badura-Skoda, 2017: 74-75); por ello, todos —independientemente de su morfología— fueron denominados genéricamente *pantalon* —*pandaleon*, *pantelong* o *pandlong*, especialente en la zona de Hamburgo entre 1752-1758— (véase Cole, 2021; Gómez Ábalos, 2018: 103-104)[57]. Uno de los constructores que aplicó la sonoridad del *pantalon* a sus instrumentos en Madrid, fue Francisco Flórez, quien anunciaba en 1786 un piano que sonaba como «un armonioso *pandelon*» cuando se combinaban algunos de sus siete registros de pedal (*Gazeta de Madrid*, 16.05.1786).



Ilustración 12. Clavicordio con registro de *pantalon* atribuido a Christian Kintzing (1763c)[58].

[57] A pesar de existir el citado elemento común para todos ellos, cada constructor se autoproclamaba inventor de su sistema: entre otros, Wahlfried Ficker (*1676; †1770) del *Cymbal-Clavir* (*Leipziger Post-Zeitung*, 23.10.1731); Franz Jakob Späth (*1714; †1786) del *Tangenten-Flügeln* (Di Stefano, 2008; y Pollens, 1995: 159) y Johann Gottlob Wagner (*1789; †1786) del *Clavecin roïal* (1774) (Gómez Ábalos, 2018: 105), quizá uno de los *pantalons* históricos más destacados.

[58] US-NYmm 1986.239a-b. Disponible en https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503271 [consulta 27.02.2021].

Efectuadas aclaraciones organológicas necesarias para comprender la línea evolutiva que considera al *pantalon* un instrumento predecesor del pianoforte, proseguiré refiriendo su desarrollo en Alemania. Johann-Gottfried Silbermann (*1683; †1753), constructor de órganos y claves sajón que trabajó para Hebenstreit hasta 1727 —una disputa legal acabó entonces con la relación comercial que mantenían— había construido clavicordios antes de 1721 e, incluso, un *cembal d'amour* [*cembalo di amore*] (Pollens, 1995: 170) —instrumento de teclado basado en la resonancia libre de las cuerdas como el *pantalon* y similar al *cimbel royal* de Johann Ernst Hähnel, quien también fue socio del citado Hebenstreit (Koster, 1993)—. Tras finalizar los pleitos con el creador del *pantalon*, su antiguo socio, Silbermann, adaptó y simplificó el invento de Cristofori[59] y construyó pianos grandes entre 1746 y 1749 con mecanismos semejantes al último perfeccionado por el italiano, lo que indica que el alemán debió conocer, al menos, un pianoforte florentino de «segunda generación» tal vez traído por uno de los cantantes de ópera que actuaron en Berlín en su época (Pollens, 1995: 171 y ss.). Los primeros pianos alemanes construidos por Silbermann fueron criticados por excesiva dureza en la pulsación y débil potencia en la tesitura aguda. Los dos encuentros de J.S. Bach con los pianos Silbermann muestran la evolución de un instrumento que incorporó palancas manuales de *una corda*, otra que levantaba —a la vez o diferenciando graves o agudos—los apagadores y una menos conocida que movía pequeñas láminas de marfil o latón junto al cordaje, imitando el efecto de macillos de madera o cuerno. Así pues, Silbermann aunó en sus obras la herencia florentina con los dispositivos que se utilizaban en Alemania para reproducir el sonido del *pantalon* (Cole, 2004: 81 y ss.)[60].

[59] Parece que tuvo conocimiento del artículo de Maffei, incluida una reproducción del esquema mecánico de Cristofori, a través de una traducción que Johann Ulrich König, poeta en la corte de Dresde, editó en 1725 en *Critica musica* (1722-1725), primera publicación periódica musical alemana fundada por Johann Mattheson. Sin embargo, Silbermann y otros constructores contemporáneos suyos alemanes no utilizaron la primera mecánica dibujada por Maffei, sino que reprodujeron la última evolución perfeccionada conocida actualmente gracias al piano construido por Cristofori en 1726 conservado hoy en el Museo de Instrumentos Musicales de la Universidad de Leipzig (Pollens, 1995: 157). Es posible que las primeras mecánicas con macillos de Silbermann (1732c) estuvieran basadas en dos modelos que había desarrollado el también músico, teórico y constructor sajón Christoph Gottlieb Schröter (*1699; †1782), quien le disputó a su compatriota —e incluso a Cristofori— el privilegio de haber sido el primer constructor de la citada mecánica de macillos. Los modelos de Schröter, reproducidos en *Kritische Briefe über die Tonkunst* [*Cartas críticas sobre el arte de la música*] (Berlín, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1760) de Friedrich Wilhelm Marpurg, parecen utilizar principios del primer mecanismo de Cristofori transmitido por Maffei (1711 y 1719) y el citado König (1725), sin embargo, también poseen elementos que difieren de este (Pollens, 1995: 162) —uno de sus fortepianos situaba por debajo los macillos y su acción, mientras que el otro los situaba por encima—. En 1717 consiguió mostrarlos en la corte sajona, pero no obtuvo la acogida que esperaba (Wainwright, 1975: 25).

[60] Silbermann fue, en su tiempo y zona geográfica, considerado como el inventor del nuevo instrumento, como afirmaba Zedler en 1733 con relación al llamado *Piano Fort*. En 1745, su discípulo Friederici, convertido en un afamado constructor de órganos, construyó uno de los primeros instrumentos verticales de tipo «pirámide», derivado del

Viena y la Prellmechanik

Los constructores germanos habían desarrollado en los instrumentos arriba descritos dos tipos de mecánica en función de la situación del martillo. La *Prellmechanik*, con el macillo encajado en la tecla mediante el *kapsel*, muestra claramente su origen en el clavicordio y se difundió en el suroeste alemán. Por otra parte, otro tipo de mecánica, la *Stoßmechanik*, siguió el principio «cristoforiano» de mantener el macillo en un marco aparte, con dos variantes, dependiendo de si la cabeza del macillo estaba orientada hacia el lado del ejecutante (*retro-Stoßmechanik*), o con la cabeza del macillo hacia el fondo del instrumento (*intro-Stoßmechanik*). Su empleo se distribuyó desde el sur, el centro y el norte alemán (Cole, 2004; Klaus, 2001: 120-182) y sirvió de base para la construcción de las primeras maquinarias de pianos de mesa, desarrolladas en Inglaterra por los emigrados Zumpe y Viator, permitiendo entrever la existencia de varias tradiciones constructivas de clavicordios en las zonas de Dresde, Bamberg-Fürth (localidad de nacimiento de Zumpe) y el norte-centro de la actual Alemania (véase Gómez Ábalos, 2018: 105-106).

Johann Andreas Stein (*1728; †1792) pudo perfeccionar la primera mecánica citada, aplicándola a los pianos de cola y desarrollando un escape individual en 1770c[61] (*Prellzungenmechanik*, Vandervellen, 1994: 27, 69) que debió interesar a Mozart cuando le visitó en 1777 (véase Schott, 2001). Esta mecánica comenzó a denominarse «vienesa» tras el establecimiento en Viena de los herederos de Stein en 1794 (Vandervellen, 1994: 27). El desarrollo ulterior de la mecánica vienesa fue efectuado por Gabriel Anton Walter (*1752; †1826), que mejoró el mecanismo para conseguir producir sonidos con mayor volumen, acordes con las necesidades evolutivas del estilo. Tanto sus pianos cuadrados como los de cola poseyeron registros, primero manuales y/o de rodillera y, más tarde, de pedal, que modificaban el timbre a voluntad; además, los dotó de un mecanismo que levantaba los apagadores, produciendo un efecto similar al conseguido accionando el pedal derecho del piano actual y de otros como, por ejemplo, la sordina, que insertaba una tira de tela entre los macillos y el cordaje para amortiguar el volumen sonoro; el registro de laúd/ arpa, por el cual una tira de cuero o tela presionaba el cordaje en la zona del

clavicytherium. Junto al célebre piano de Domenico del Mela (1739), éste fue el comienzo del desarrollo de morfologías con la disposición de la caja y las cuerdas en vertical, que al final desembocarían en los primeros pianos verticales a principios del siglo XIX. Más tarde se dedicó a la composición de sus particulares «pianos» de mesa o *fortbiens*, más bien influidos por la manufactura inglesa (véase Cole, 2021; 1997).

[61] La *Prellzungenmechanik* es un tipo de *Prellmechanik* a la que se le añade un escape móvil individual para cada tecla (*Auslöser*), una especie de palanca pivotante en la parte posterior de las teclas, cuyo movimiento está controlado por un resorte.

puente produciendo un sonido similar al de los instrumentos de cuerda pulsada; e, incluso, hacia finales de 1790 otro que evocaba la sonoridad del fagot. Los fortepianos vieneses eran, por tanto, instrumentos provistos de martillos ligeros cubiertos por cuero, con un mecanismo liviano que producía un sonido sutil y limpio, a pesar de no alcanzar niveles dinámicos claramente diferenciados. Su teclado podía accionarse mediante un toque de pulsación articulado y ligero similar al usado hasta entonces por los intérpretes de tecla cuando tocaban el clave o el clavicordio (el teclado del órgano era más duro y especial), por tanto, la técnica natural de la «mano muerta» indicada por Jean Philipp Rameau se adaptaba eficazmente a la ejecución sobre el teclado del piano vienés (Bordas Ibáñez, 2018: 372).

Podría decirse, a modo de síntesis, que los principales objetivos de los constructores vieneses fueron potenciar la eficacia de la mecánica para conseguir una repetición eficaz y obtener un sonido equilibrado capaz de mostrar variaciones dinámicas sutiles, en lugar de experimentar para obtener mayor cuerpo y volumen sonoro. La difusión de pianos con caja de clavicordio (*tafelklavier*), más pequeños y asequibles, favoreció el arraigo del uso del instrumento entre la burguesía; los grandes pianos, mucho más caros, se reservaron, principalmente, para la aristocracia.

Inglaterra y el desarrollo de los pianos de mesa

Para la mayoría de los investigadores actuales, los primeros ejemplos verificados de fortepiano de mesa —modelo más económico que revolucionaría el mercado— fueron los construidos por Johannes Zumpe en Londres entrada la década de 1760, dado que los cuatro ejemplares más antiguos conservados son posteriores a 1766[62]. Sin embargo, la cuestión sobre el origen del formato resulta, a la luz de las últimas investigaciones, bastante compleja, postulándose la necesaria existencia de varias tradiciones constructivas simultáneas y diferenciadas en el área germánica que se pudieron desarrollar en Londres hacia la consecución de un fortepiano de mesa con apagadores[63]. El que hasta ahora se creyó el primer piano de mesa construido en el mundo (Vandervellen, 1994: 70), firmado por Johann Socher en 1742, parece ser un modelo de

[62] Según Christian Ahrens (Universidad del Ruhr), que ha recuperado anuncios de fortepianos de mesa en Lepzig en 1764c, Zumpe pudo conocerlos durante una visita a su localidad natal y reproducirlos después en Londres.

[63] Según el relato historiográfico mitificado extendido durante desde 1860 por Edward F. Rimbault y, sobre todo, en el pasado siglo por numerosos autores, desde el taller de Silbermann partieron hacia Inglaterra doce constructores —«los doce apóstoles»—, quienes huyeron de la situación creada por la guerra de los Siete Años (1756-1763). Sin embargo, investigaciones recientes (Cole, 2000) han ahondado exhaustivamente en el tema, permitiendo contemplar una situación más clarificada y, por tanto, compleja sobre la difusión del piano en Inglaterra.

atribución espuria, cuya etiqueta, proveniente de otro lugar, fue pegada posteriormente sobre una extraña zona con fisuras de la tabla (véase Cole, 2021; Pollens, 1995: 202 y ss.)[64].

Por todo ello, Cole (2021) propone un origen múltiple del piano de mesa basado, además de la creación inglesa de Zumpe y su primera mecánica simple, sin escape (*single action*; *intro-Stoßmechanik*), en pequeños instrumentos derivados del clavicordio con *Prellmechanik*, otros con *retro-Stoßmechanik* producidos en el suroeste alemán (instrumentos de Johann Matthäus Schmahl de Ulm), a los que se les unen otros instrumentos rectangulares en una tipología sajona de la *intro-Stoßmechanik*, como el *Clavecin roïal* de Wagner. Aunque la tradición refiere que algunos constructores alemanes emigraron a Londres huyendo del conflicto bélico que asolaba la Europa Continental[65], se cree actualmente que el ebanista Johannes Zumpe (*Fürth, 1726; †Londres, 1790) pudo llegar a Inglaterra alrededor de 1750, por tanto, antes de la guerra[66] (véase Cole, 2000: 28 y 29, cit. en Gómez Ábalos, 2018: 237). Zumpe entró al taller de Burkat [Burkhart, Burkhardt] Shudi [Tschudi, Tshudi], afamado constructor de claves suizo bien considerado por la alta sociedad londinense, que había emigrado a Inglaterra cuarenta años antes (Boalch, Williams y Mold, 2001). Tras casarse, se estableció por su cuenta e intentó probar suerte en el mercado de construcción de arpas y *guittarras* inglesas (especie de cistro) que se tañían con los dedos —de forma parecida a como se tocaba el salterio en España (Gómez Ábalos, 2018: 83 y ss.)— y su uso estaba de moda entre la población inglesa femenina de la época, pero no logró abrirse camino en ese ya consolidado mercado[67]. Optó entonces por construir fortepianos, que entonces llegaban a Londres, gracias, por una parte, a la introducción del nuevo estilo clásico de manos de Johann Christian Bach (*1735; †1782); y, por otra, a la influencia de la alumna de este, la reina Carlota de Mecklemburgo-Strelitz

[64] La utilización de cajas de clavicordios reformados o similares fue constante en el periodo, por tanto, hoy se consideran espurios determinados pianos de mesa fechados antes de 1770, entre ellos, un instrumento firmado por Silbermann en 1749; y el de Seuffert (1764), que asemeja un *pantalon* como los realizados por J. M. Schmahl de Ulm en 1770c. Además, no existe evidencia de que Friederici, alumno de Silbermann, construyera ningún *fortbien* antes de 1770; es más, estos instrumentos —y otros de Hannover— parecen derivar del modelo desarrollado por Zumpe en Inglaterra y no al revés. Podría confirmarse, por tanto, que los *tafelklavier* alemanes más antiguos son los construidos por Christian Kintzing y Joseph Anton Boos; no obstante, cabe puntualizar que el Kintzing parece un *pantalon* reformado y el Boos, un clavicordio sin trastes posteriormente reconvertido en piano (Cole, 2021).

[65] Según el relato historiográfico mitificado extendido durante desde 1860 por Edward F. Rimbault y otros autores, desde el taller de Silbermann partieron hacia Inglaterra doce constructores —«los doce apóstoles»—, que huyeron de la inseguridad creada por la guerra de los Siete Años (1756-1763). Sin embargo, investigaciones recientes (Cole, 2000) que han ahondado exhaustivamente en el tema, han determinado que el proceso de difusión del piano en Inglaterra fue bastante más complejo.

[66] Otros investigadores mantienen que Zumpe llegó a Londres en 1760 (Brugarolas Bonet, 2015: 148).

[67] También intentó abrirse camino construyendo arpas inglesas, una especie de cítaras de caja que se balanceaban al tocarse.

(*1744; †1818), consorte del rey Jorge III (*1738; †1820)[68]. Gabriel Buntebart (*1726; †1795), templador amigo del Bach londinense también viajó a la capital británica junto al séquito de la reina germana; Zumpe supo aprovechar la oportunidad, se asoció con Buntebart durante diez años y juntos promocionaron el mercado exportador de fortepianos inglés a partir 1768[69]. La casa Zumpe fabricó instrumentos versátiles y accesibles bajo una amplia gama de precios —los más baratos costaban de 18 a 21£, los claves con un teclado 35£ y los de dos 70£— (sobre el precio, véase Cole, 2018: 40 y Brugarolas Bonet, 2015: 134-135)[70] por lo cual llegó a liderar la exportación mundial de pianos, aunque no fue la única firma en construirlos. Además del citado Viator, fabricaron pianos de mesa de extraordinaria calidad antes de 1780 las firmas Adam y Lorence Beyer; Frederick Beck; y John Pohlman, siguiendo las mismas líneas de construcción que Zumpe, pero incorporando mejoras en el exterior de la caja —marquetería— (Cole, 2021, 2018: 40-41).

También cabe citar otro instrumento creado en torno a 1766-1767 en Londres por el también germano Herman Bernard Viator [Harman Vietor] —aunque podría ser anterior y haber sido creado en Alemania alrededor de 1761—. Se trataba de un tipo de fortepiano de mesa más económico con caja de clavicordio, denominado primeramente *Coelestir* [i.e. *Coelestin*] *d'Amour* o *Piano ex Forte.* La ausencia de apagadores en su mecanismo lo vincula directamente con el *pantalon*; de hecho, el nombre lo relaciona con el ya tratado *Cölestin* germano (Debenham y Cole, 2013: 77, cit. en Gómez Ábalos, 2018)[71].

Conviene especificar que, tanto los instrumentos construidos por Viator, como los de Zumpe disponían los macillos orientados hacia el fondo imitando el mecanismo sencillo propio de otros anteriores construidos sin apagadores al norte de Alemania (*intro-Stoßmechanik*) y no poseían escape, atrape o palanca intermedia, por lo que se inscriben en una línea evolutiva apartada del desarrollo de los mecanismos de Cristofori. En este «mecanismo simple» se

[68] Un joven Johann Christian Bach de 33 años ofreció un concierto en Londres en 1768 tocando un piano de mesa fabricado por Zumpe.

[69] Se conservan actualmente pianos construidos por Buntebart a solas y por Zumpe & Buntebart asociados cuya tabla armónica está firmada por Johann Christian Bach.

[70] Sus primeros muebles (1766-1767) eran muy pequeños —tenían menor número de teclas que los claves de su época— y poseían un registro manual para levantar los apagadores que evolucionó hasta convertirse en 1768c en un tercer registro. Los dos primeros liberaban los apagadores de agudos y graves separadamente y con el otro, registro de arpa/laúd o *harpstop*, se dotaba a estos pequeños instrumentos con solo cinco octavas de gran variedad tímbrica, siguiendo las particularidades estéticas del *pantalon* germano. De hecho, su sonoridad se evocaba utilizando el registro de arpa/laúd a la vez que los que liberaban los apagadores.

[71] El instrumento construido por Viator conservado procede de 1767, no posee apagadores y tiene dos juegos de macillos por tecla, uno de madera y otro de madera recubierta de piel.

impulsaba el martillo a través de un resorte llamado pilotín o pilote, insertado en la madera del propio interior de la tecla como la tangente del clavicordio —el extremo del pilote o pilotín usado por Zumpe, conocido como «cabeza de viejo», era semicilíndrico, de madera de tilo recubierto por gamuza—. Viator abandonó Inglaterra en torno a 1770 y Zumpe aprovechó su ausencia para copar el mercado inglés con sus pianos de mesa gracias, en parte, a sus dotes mercantiles y de márquetin, a pesar de la progresiva competencia existente en dicha época, pues por entonces se produjo una gran emigración de constructores de instrumentos de tecla germanos al país de la Revolución Industrial.

Los hermanos Schoene, de Fürth, que se incorporaron al negocio de Zumpe en torno a 1782/83, introdujeron una palanca intermedia (con otro pilotín) en el mecanismo (*Zumpe's second action* / *Mécanique à double pilote* /«mecánica de doble pilotín/pilote»), que facilitaba la repetición de notas y también evitaba que el pilotín bloquease la cuerda permaneciendo apoyado en ella (Harding, 1933: 55). Este tipo de mecánica pasó a ser utilizada por los constructores franceses y holandeses en sus pianos de mesa (Érard en 1788-90c). El concepto fue desarrollado, dotándolo ya de un escape simple, por el constructor de órganos John Geib para la casa Longman & Broderip, patentando en 1786[72] el «mecanismo inglés doble» (*English double action*), que estará presente en la mayoría de los fortepianos de mesa durante las primeras décadas del siglo XIX. La firma Longman & Broderip, que también editaba partituras, comercializó en Londres pianos de mesa con una gran calidad de sonido y pulsación.

En París la manufactura del fortepiano tuvo una implantación lenta pese a los esfuerzos realizados por Jean Marius en 1716[73]; hacia mediados del siglo XVIII, algunos talleres autóctonos construyeron instrumentos de tecla provistos de una *Prellmechanik* con macillos sin revestir que no pudieron competir con los exportados y, en las décadas de 1770 y 1780, los pianos del tipo construido por Zumpe ya se usaban y construían ampliamente, no solo en Francia, sino también en toda Europa y América del Norte. Los constructores de cada zona iban incorporando mejoras que modificaban el prototipo original: se agrandó la caja; se incorporaron efectos tímbricos típicos de diferentes modas y/o regiones (Beyer y Ganer) y se perfeccionaron progresivamente el mecanismo de apagadores (Fröschle, Broadwood y

[72] Probablemente inspirada en un diseño de Georg Fröschle en 1776.

[73] En 1716 presentó a la Academia de las Ciencias de París un proyecto de *Clavecin à maillets*, aunque no se tiene constancia de que llegara a construirlo. Tras su muerte, se publicaron algunas planchas con las cuatro mecánicas que había desarrollado (véase Di Stefano, 2011).

Southwell). El parisino Guillaume-Lebrecht Petzold desarrolló un tipo de mecánica hacia 1810 que fue incorporado a muchos fortepianos franceses en torno a 1825-1830 (Vandervellen, 1994: 73; Harding, 1933: 159).



Ilustración 13. Fortepiano de mesa Zumpe & Buntebart (1777/8) que perteneció a J. C. Bach. Cobbe Collection, 8.



Ilustración 14. Fortepiano de mesa de John Pohlman (1771). Royal Northern College of Music, núm. K5.

Desarrollo del Grand Piano-Forte inglés

La difusión de los funcionales pianos de mesa de Johannes Zumpe coincidió con el desarrollo del mecanismo inglés del piano de cola. Americus Bakers, antiguo operario del taller de instrumentos de tecla londinense propiedad del suizo Burkat [Burkhardt] Shudi [Schudi, Tschudi, Tshudi] lo mismo que el citado Zumpe, ya presentó en 1771 un piano de cola en Londres provisto de una mecánica basada en la segunda de Cristofori, cuyo mecanismo favorecía la repetición. Bakers había mejorado el antiguo modelo *cristoforiano* incorporando dos registros de pedal, uno situado a la izquierda que producía un timbre más delicado y sutil [actualmente denominado *una corda*] y otro a la derecha que levantaba simultáneamente los apagadores de todas las cuerdas [primer pedal de resonancia conocido]. Además, presentaba una gran ventaja: su mecanismo podía ser ajustado fácilmente con un templador similar a los usados para afinar las cuerdas.



Ilustración 15. Primer *grand piano* conservado en Inglaterra, A. Backers, 1772[74]

Los pianos Backers (ilustración 15) fueron utilizados en concierto por Johann Christian Bach y Johann Samuel Schroeter, su protegido. Tras la muerte de Backers, Robert Stodart (Cranmer, 2001) y John Broadwood (Adlam y Ehrlich, 2001) —ya asociados anteriormente en la construcción de claves— hicieron evolucionar el mecanismo pianístico de cola inglés abandonando la anticuada tradición constructiva de Silbermann —la cual desapareció definitivamente en 1790c— (Cole, 2021) e incluyendo un nuevo escape (1772-1776c[75]) que dio lugar a la *English Grand-Piano Action* (*Stoßzungenmechanik* / «mecánica inglesa»), un mecanismo capaz de producir un sonido más lleno y fuerte que el característico del piano vienés, pero que requería un toque pesado y profundo, por tanto, más fatigoso (Vandervellen, 1994: 28 y ss.). Entre 1785 y 1788 el taller Broadwood ya dispuso de su primer gran piano; sus características eran las siguientes: tres cuerdas por tecla, dos pedales y tensión cordal superior a pesar de contar todavía con armazón de madera. A partir de 1792 los pianos Broadwood alcanzaban las cinco octavas y media (FF-c4) e incluso llegaban a completar la sexta (CC-c4) —caso del ejemplar que envió en 1817 a Beethoven—. Uno de sus pedales movía lateralmente el teclado para que los macillos golpearan solo dos de las tres cuerdas con que contaba cada tecla y el otro levantaba los apagadores. En ocasiones la acción de este último se dividía en dos pedales para controlar selectivamente la liberación de los apagadores de graves o agudos —o en un pedal que tenía dos hendiduras, para poder presionarlo todo o una parte con un solo pie a voluntad—.

[74] Disponible en https://www.dailymail.co.uk/news/article-2323588/Britains-oldest-piano-played--240-years-made.html [consulta 02.03.2021].

[75] Véase Vandervellen (1994: 30).

A su vuelta a París en 1796 tras su estancia en Londres, donde había emigrado huyendo de los riesgos que trajo la Revolución Francesa, Sébastien Érard (*1752; †1831) fabricó pianos de cola y de mesa de tipo inglés que combinaban la *english grand action* con nuevos registros de pedal de su invención (arpa y moderador) alcanzando gran renombre.

b. El piano europeo entre 1800 y 1830: tipologías e innovaciones tecnológicas.

Los pianos vieneses

Entre finales del siglo XVIII y 1815 existían más de un centenar de talleres de instrumentos de teclado en Viena que construyeron tanto pianos de cola (*hammerflügel*, *hammerklavier*) y de mesa (*tafelklavier*) tradicionales, como instrumentos de factura especial[76], pudiendo citar los de Anton Walter; Johann Schantz; Nannette Streicher y Matthäus Andreas Stein; Matthias Müller; Joseph Brodmann, cuyo taller fue asumido en 1828 por su alumno Ignaz Bösendorfer; y Conrad Graf, entre otros.

Entre las mejoras técnicas implementadas a partir de 1800 figuran la ampliación progresiva de tesitura —partiendo de las cinco octavas y/o cinco octavas y media—y también de las dimensiones del mueble, consecuentemente, reforzando la caja y la estructura; además, se invirtió la coloración del teclado. A partir de 1811c los pedales sustituyeron a las rodilleras para accionar los registros y, en 1820, los pianos de cola vieneses —en España normalmente se les denominará «alemanes»— ya medían dos metros y treinta centímetros de largo por un metro y veinticinco centímetros de ancho; llegaban a alcanzar las seis octavas y media; y contaban con un número variado de pedales —de dos a seis (ilustración 16)[77]—dependiendo del instrumento.

[76] Como los pianos verticales con morfología decorativa (pianos jirafa, pianos pirámide). El modelo de mesa también se desarrolló notablemente buscando menor tamaño para ahorrar espacio y mejorar su portabilidad (*Orphica*, *Nähtisch*, *Querflügel* o el *Dittanaklasis* [*Dittaleloclange*] con dos teclados enfrentados de Müller (1801c)].

[77] En las primeras décadas del siglo XIX, los constructores experimentaron con las posibilidades tímbricas del piano incorporando diferentes pedales que reproducían timbres de instrumentos como el fagot y efectos de percusión que simulaban tambores, campanillas, etc. Fue célebre el pedal jenízaro, que imitaba las fanfarrias de la infantería turca.



Ilustración 16. Fortepiano fabricado en nogal por Conrad Graff con cinco registros a pedal (1811c). [Nuremberg, *Germanisches Nationalmuseum* (MINe 136)] [fotografía, Günther Kühnel].

Entre 1820 y 1830, los pianos vieneses mejoraron su caja de resonancia, el puente y la mecánica. En 1823, Johann Baptist Streicher (*1796; †1871), hijo de Nannette Stein —casada con Andreas Streicher—, patentó su mecanismo descendente por el cual el martillo ataca las cuerdas desde arriba (*oberschlägige mechanik* / *upper mechanism*)[78] y se incorporó a la firma de sus padres como socio. Los Streicher mantuvieron una estrecha relación con Beethoven y su modelo de mecánica descendente fue el más destacado de su producción, siendo desarrollado en Londres por Robert Wornum y en Berlín por Theodor Stöcker. Conrad Graf fue el constructor vienés más célebre desde principios de la década de 1820 hasta su jubilación en 1841. Mantuvo la estructura interna

[78] La principal ventaja de este sistema radica en que permite la percusión de las cuerdas cerca del puente y la tabla armónica, obteniéndose una mejora en la eficiencia esfuerzo-sonido obtenido. Sin embargo, los macillos no pueden volver a la situación de reposo utilizando la gravedad, sino que es necesario un mecanismo de resorte; además, conlleva el desplazamiento de las clavijas de afinación, dificultando el afinado del instrumento.

de madera en sus pianos y, aun así, Beethoven y otros compositores del entorno se mantuvieron fieles a los pianos vieneses a pesar de que el desarrollo de la técnica de ejecución y del estilo darían el triunfo final al modelo inglés.

Los pianos de mesa vieneses y alemanes del periodo evolucionaron desde morfologías sobrias y ligeras hacia una estética de líneas suavizadas influida por la corriente *Biedermeier*. Estaban dotados en su mayoría de la *Prellzungenmechanik*, excepto algunos instrumentos con *Stoßzungenmechanik*, una mecánica del mismo tipo que la *English grand action* (Vandervellen, 1994: 66-67)[79].

Los pianos ingleses y franceses

Los talleres londinenses y parisinos aplicaron importantes innovaciones técnicas durante las primeras décadas del siglo XIX, procurando aumentar las capacidades del piano de cola en lo referente a potencia y posibilidades dinámicas sonoras, extensión de teclado, rapidez/fiabilidad de ataque y facilidad de repetición[80].

Broadwood, como va dicho (p. 48), además de incrementar a tres el número de cuerdas por tecla, también aumentó gradualmente la tensión cordal utilizando alambre de mayor grosor tanto en la tipología de cola como en la cuadrilonga, contribuyendo indirectamente a fomentar la futura incorporación de los bastidores de hierro colado. Ese engrosamiento de las cuerdas propició, asimismo, la incorporación de un mecanismo duro provisto de pesados macillos que hizo aumentar el calado (profundidad de la tecla), a pesar de los esfuerzos realizados por los constructores ingleses para reducir la fuerza requerida para bajar las teclas y accionar el macillo. Unido a ello, el cambio del recubrimiento de los macillos[81] para modificar la sonoridad incidió en el desarrollo de una técnica pianística diferente, en lugar de la «técnica de la mano muerta» usada en el siglo XVIII (Ripin, Pollens y otros, 2001].

Sin embargo, serían las mejoras técnicas aplicadas por la casa Érard las que contribuyeron a amortiguar la dureza de la maquinaria inglesa. En 1808 incorporó a sus diseños las *graffes* o grapas de metal —estas se convertirían posteriormente en señal de distinción de los pianos valencianos fabricados por Pedro Gómez (véanse II, 2.1.2: 451 y 2.3.2.b: 533 y ss.)— y el *mecanisme à étrier*, que facilitaba la repetición de toque, difícil de conseguir para los pesados

[79] Nótese que, según Vandervellen (1994: 70), ningún constructor inglés utilizó la *English Grand Action* en pianos de mesa. Esta fue utilizada en Francia (Pleyel, Érard) y Holanda (van Diepen) a partir de 1835.

[80] Los pianos londinenses de Broadwood, Clementi (más tarde Collard & Collard), Kirkman y Stodart y los parisinos de Erard y Pleyel se ampliación hasta las cinco octavas y media en 1795 y a las seis en 1810c.

[81] Henri Pape cubrió los macillos con fieltro duro en vez de piel a partir de 1826.

modelos ingleses. En 1821, su sobrino, Pierre Érard, patentó y presentó un dispositivo que mejoraba mucho más la repetición sin que la tecla necesitara retornar a su posición inicial: el doble escape (*double échappement*), fundamento del mecanismo del piano de cola moderno.

Aunque los pianos ingleses de seis octavas incorporaron arcos de acero para paliar las altas tensiones del cordaje, el problema no se solucionó eficazmente hasta que James Thom y William Allen patentaron en 1820 un marco con tubos de latón y acero que iba colocado encima de las cuerdas, que fue incorporado por Stodart y otros fabricantes británicos a partir de entonces. Con los pianos de mesa se hizo lo propio y comenzaron a incluir un marco de hierro colado para resistir la tensión de las cuerdas —en 1825 patentó el suyo Alpheus Babcock—. Los primeros pianos fabricados en València armados sobre tubos y planchas de hierro colado, «como los modernos ingleses» que proporcionaban voces «de mucho cuerpo, muy dulces» y mantenían mayor tiempo la afinación datan de 1830 (*Diario de Valencia*, 28.12.1830).

Los pianos de mesa ingleses del periodo evolucionaron fundamentalmente hacia un mayor volumen y robustez, conjuntamente con una mejora en los pies de los instrumentos (abandono de la morfología del pie exento por patas atornilladas directamente al cuerpo en forma de balaustre, acabados, filetes y rosetas en bronce, ruedas, etc.) y en la decoración de las tablas frontales, que pasaron de incorporar decoraciones pintadas (motivos florales, etc.) a presentar aberturas rectangulares troqueladas con decoraciones de madera tallada, denominadas en Francia *ouïlles* («branquias»). En el primer cuarto de siglo, los pianos de mesa Broadwood solían estar chapados en caoba con marco de palisandro, la tabla frontal en limoncillo y empezaron a presentar seis patas en forma de balaustres gallonados. A partir de 1825, los cambios se acentúan, siendo una característica visual el chapado total en caoba y el redondeado de la madera de los ángulos y la tabla frontal, ahora en palisandro y con recodos cóncavos (Vandervellen, 1994: 50-54).

Los primeros pianos de mesa franceses siguieron, por lo general, la morfología inglesa, aunque presentan características propias, como patas troncocónicas que se unen a la caja estrechándose, evolucionando hacia capiteles y pies en bronce hacia 1815. A partir de este momento, la mayoría de los muebles de pianos de mesa franceses seguirán el llamado estilo Imperio, con grandes planchas de caoba oscura disimulando las partes, patas en forma de robustas columnas dóricas con capiteles en bronce y unidas por debajo en un zócalo curvado en semicírculo en su parte frontal para permitir el alojamiento de los pedales. La tabla frontal

y el resto del mueble se solía presentar con decoraciones doradas y motivos grecorromanos (Vandervellen, 1994: 59-61).

Por otro lado, los pianos verticales surgieron de la necesidad de disponer de un piano con sonido potente que cupiera en un espacio pequeño, dado que las diferencias sonoras entre los pianos de cola y los de mesa se hacían más patentes. La solución consistió en colocar el cordaje de forma vertical e idear una mecánica que resultara efectiva para esta disposición. Podemos tomar como antecedentes del piano de pared los instrumentos de Domenico del Mela (1739), Friederici (1745) y/o el piano-librería de Stodart (1795), sin embargo, tanto sus apagadores como sus martillos retornaban a su posición por medio de su propio peso (Brinsmead, 1879: 197), lo cual generaba una indeseada inexactitud de toque.

Los primeros modelos verticales aparecieron en Europa y América a principios del nuevo siglo, pero poseían una voluminosa caja (180 cm. o más) —*cabinet piano*—. El constructor inglés Robert Wornum (*1780; †1852), asociado con Broadhurst Wilkinson, patentó en 1811 un pequeño modelo vertical (99 cm. de alto) con mecánica doble inglesa que llamó *Unique Piano*, el cual poseía solo dos cuerdas por tecla dispuestas en diagonal y cuya caja descansaba sobre el suelo. Sin embargo, sería su *Harmonic Piano* vertical (137 cm.) un poco mayor y bastante similar a otros producidos por Mattthias Müller en Viena (*Ditanaklasis*) y John Isaac Hawkins en Filadelfia (*Portable Grand Piano-Forte* [1800]), el que definiría las líneas del moderno piano vertical —*cottage piano* o *piccolo*— (Wainwright, 1975: 59).

2.1.2. Instrumentos de tecla en España hasta el siglo XIX: particularidades y nomenclatura.

En la segunda mitad del siglo XVIII se venían empleando diversos nombres para denominar los instrumentos de teclado existentes que difieren de los utilizados actualmente. La función de este apartado, por tanto, es aclarar conceptos terminológicos para facilitar la lectura y comprensión de la información recabada.

Antes de 1750, el término «clavicordio» era utilizado en España para referirse a la familia del clave y a otros instrumentos de plectro o pluma con teclado de la misma especie, como la espineta (Kenyon de Pascual, 1982: 66 y ss.). El significado del término, por tanto, no coincidía con la acepción moderna, pues, actualmente, la palabra clavicordio designa al instrumento de tangentes con teclado conocido en España desde el s. XV como monacordio y otras variantes populares de dicha palabra, entre otras, manucordio, manicordio, manocordio, manacordio o *monacort* (valenciano/catalán). Aunque, según Kenyon de Pascual (1992: 611), no puede afirmarse con total rotundidad que la voz «clavicordio» nunca se atribuya al instrumento de tangentes, los escasos ejemplos detectados son atribuibles al desconocimiento morfológico de uno u otro instrumento por los aficionados[82].

Profundizando en la cuestión, el *Tesoro de la lengua castellana, o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias, primer diccionario español, indica que la voz «clavicordio» se usaba en el siglo XVII, en términos genéricos, para distinguir un «inſtrumẽto de cuerdas de alambre, que ſe toca cõ vnos clavetes, o plumillas», mientras que el término «claviórgano» añadía a las cuerdas «flautas, o cañones que ſe tañen con áyre». Las palabras *clavicimbalo* y espineta se aplicaban a instrumentos similares al entonces denominado clavicordio (clave actual), siendo el primero un instrumento menor «poco diferente del ſobredicho [clavicordio], aunque difieren en forma, que el vno es mas largo que el otro»; y la espineta otro más «pequeño, que como los clavicordios toma nõbre de clauo, este le toma de eſpina; por quanto las plumillas que hierẽ las cuerdas ſon menores y mas agudas, como espinas […]» (Covarrubias Orozco, 1611: 216, 379).

En 1613, Pietro Cerone (1613: 1038-1039) asignó la voz *clavichordio* al monacordio, címbalo y espineta cuando enumeró los instrumentos de cuerda con teclado y posteriormente se reafirmó

[82] La terminología española confundía frecuentemente a los extranjeros. En 1677, el comerciante flamenco Guillermo Fouchoudt escribía a Melchior Fouchoudt demandándole un «manedekordia» [monacordio] y previniéndole de no confundirse y mandar un «clavedekordia» [clavicordio=clave] (Kenyon de Pascual, 1992: 611-612).

indicando que «se tañen por vía de pluma ò galillo [ſon] los monachordios, los Clauycembalos y las Spinetas», secundando lo establecido por Covarrubias en 1611.

En 1724, Nasarre (1723-24: 465 y ss.) diferenciaba y consideraba de diferente naturaleza al clavicordio y al monacordio. Entre los clavicordios —instrumentos de tecla con cuerdas de metal pulsadas mediante plectros— incluía a los denominados actualmente claviórganos, clavicímbalos, clavicordios y espinetas. Los claviórganos producían «sus sonidos de dos diferencias, una de cuerdas de metal, y otra de flautas»; tenían forma piramidal, normalmente, medían de once a doce cuartas en total (entre unos 230 y 250 cm.) y poseían secreto como los órganos. Albergaban a lo largo del cóncavo dos o tres órdenes de flautas de madera y fuelles desmontables, pero poseían también cuerdas —la más grave medía diez cuartas (209 cm) y la más aguda, entre una tercia y una cuarta (27,9-20,9 cm)—. El clavicímbalo (equivalente al clave actual), que poseía idéntica forma piramidal, tenía el teclado/s en la parte opuesta a la punta y contaba con dos o tres órdenes de cuerdas en lugar de flautas. Cuando eran de dos órdenes podían tener las cuerdas afinadas al unísono o en octava y si disponían de tres, generalmente se afinaban dos órdenes al unísono y el otro en octava. Pablo Nasarre asigna genéricamente el término clavicordio a toda la familia organológica de instrumentos con cuerdas y teclado, diferenciando uno pequeño con forma de triángulo imperfecto [escaleno] provisto de un: «diapasón donde van los martinetes, [y] no lo tienen ordinariamente línea recta, sino es que esta proporción de la tirada de las cuerdas; pero siempre cerca del puente que carga en macizo» (Nasarre, 1723-24: 470) —una especie de espineta de 8′ (Kenyon de Pascual, 1992: 612)—. Sin embargo, dicho autor indica posteriormente «Llaman Eſpinetas á otros, que son mas pequeños, aunque de la miſma forma, los cóncavos de ellos, ſe deven proporcionar (ſegun la Iongitud) la latitud que comunmente eſtan en proporción dupla», aplicando dicha designación a las espinetas más pequeñas —de entre 4′ a la octava—, como confirman determinados anuncios españoles procedentes de la segunda mitad del siglo XVIII (*Diario de Madrid* de 14.03.1758 y 05.10.1789) en los que se ofrecen sendos claves con varios registros, entre ellos, de clave y de espineta a la octava (Kenyon de Pascual, 1982: 67, 80). Pablo Minguet continuó utilizando el término clavicordio en su tratado sobre instrumentos musicales (1754)[83]. Nótese que el grabado que ocupa la contraportada muestra un clave para ilustrar el clavicordio citado en el título que va en la primera página de su obra (ilustración 17).

[83] *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla :con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demonstradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés* [En Madrid, por Joachim Ibarra].



Ilustración 17. Contraportada del tratado sobre los instrumentos de Minguet (1754).

Cabe concretar, asimismo, que la terminación *címbol* o *simbol* (címbalo), generalmente unida a la voz clave [clavicímbalo], fue aplicada también independientemente a varios tipos de instrumentos de púa indistintamente hasta el siglo XVIII. Según Pedrell (1897: 90), se llamó címbalo en España al proteo, instrumento similar a la espineta inventado por el florentino Francesco Migelli en 1650; y también, por lo menos a mediados del XVIII, clavicímbalo designaba en València a instrumentos pertenecientes a la familia del clave, en general. Sirva de ejemplo el título del *Libro de tocatas para cimbalo* (1744) del organista Vicente Rodríguez Monllor (*Ontinyent, 1690; †València, 1760)[84] (ilustración 18).

[84] En 1713 sucedió interinamente a Juan Bautista Cabanilles (*Algemesí, 1644; †València, 1712) como primer organista de la catedral de Valencia y en 1715 ganó dicha plaza por oposición.

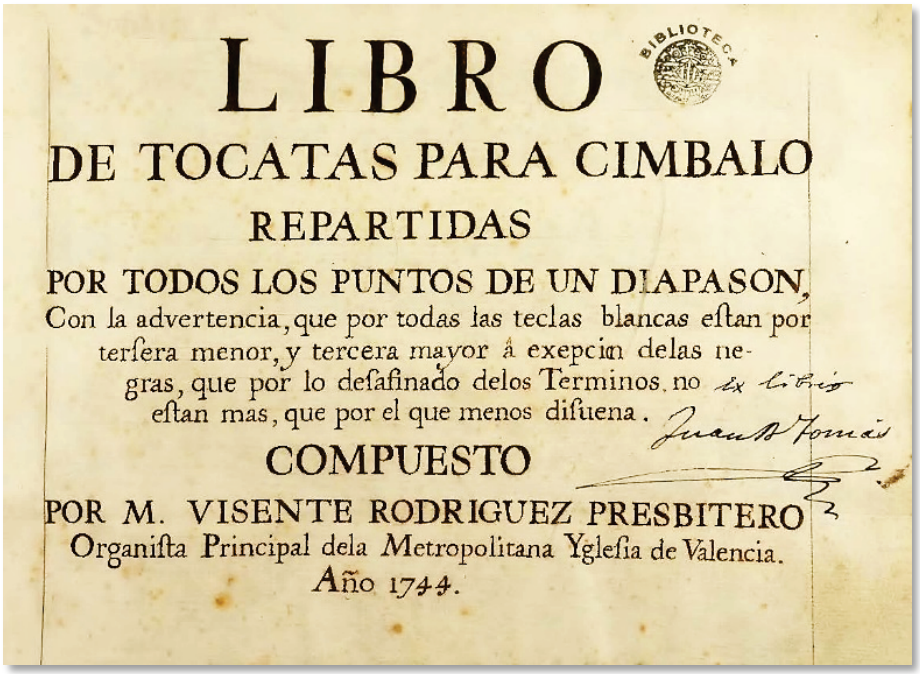


Ilustración 18. Portada del *Libro de tocatas para címbalo* de Vicente Rodríguez Monllor (1744). E-Boc, RE_6_DR_1.5.1_22.

El término «*clavicor*» [val. clavicordio] aparece por primera vez en 1643 en la capital del Turia para aclarar los oficios integrados en el gremio de carpinteros: «*mestres de orguens, clavicors, espinetes, y evanistes que obren de conches y marfil els que fan manches monacorts, &c.*»[85], sustituyendo a los anteriormente usados *cimbol* y *clavacimbol* [címbalo/cembalo y clavacímbalo/clavacémbalo]. Los anuncios de instrumentos difundidos a través del *Diario de Madrid* en la segunda mitad del siglo XVIII confirman tanto el uso como el progresivo declive en España de la denominación «clavicordio». Desde 1758, año inicial del citado diario, aparecen las voces «clave» y «espineta» indistintamente para anunciar instrumentos de tecla de diferentes tipologías. Concretando más, entre 1758 a 1763 constan doce anuncios con el término «clavicordio» frente a once que usan la voz «clave» y tres que mencionan espinetas. Posteriormente, la práctica cae claramente en desuso, pues entre 1786 y 1800 solo aparecen cinco anuncios publicados y todos incluyen el término clave —cabe señalar que el periódico suspendió su actividad entre mediados 1776 y 1778; y desde finales de 1781 a julio de 1786, de ahí la poca publicidad recabada— (Acker, 2007: 12).

En València no se han hallado referencias al antiguo uso genérico de la palabra clavicordio extendida por otras regiones españolas, quizá porque la documentación recabada procede ya

[85] E-VAar, Gremios, caja 622, núm. 437, *Capitols fets per l'Ofici de Fusters en lo añ 1643. Conté llista dels llochs de la contribucio de Valencia*, 1643.

de la segunda mitad del siglo XVIII. En el inventario de los bienes requisados en 1777 al constructor de instrumentos de tecla Tomás Cubas, por ejemplo, únicamente constan los términos clave, címbalo, monacordio y espineta [86]; y el *Diario de Valencia* solo lo menciona en 1793 para anunciar una «espineta o clavicordio muy bien tratado» que se vendía en el despacho del propio periódico (*Diario de Valencia,* 06.07.1793). Por el contrario, el diario valenciano únicamente parece diferenciar entre claves y monacordios. De hecho, el *Diario de Valencia* usa para denominar a este último —entre 1790 y 1820— los términos «manicordio» (32%), «monacordio» (21%), «manucordio» (18%), «manacordio» (18%) e incluso «manocordio» (11%). A partir de 1820, sin embargo, se utilizará principalmente la designación «manucordio» hasta pasada la mitad del siglo XIX —solo se mantendría algunos años más el uso de la variante «manicordio»—. Beryl Kenyon de Pascual (1992: 611) afirmó, a fines del siglo XX, tras investigar la cuestión, que la palabra clavicímbalo fue usada hasta mediados del siglo XVIII para denominar el clave actual y que los términos clavicordio y espineta se aplicaron, el primero, a un virginal rectangular o poligonal de ocho pulgadas; y el segundo a otro más pequeño (4 pulgadas) con forma rectangular o trapezoide. Ante la ausencia de conclusiones claras, conviene especificar que los últimos estudios realizados sobre la actividad desarrollada por los tañedores de tecla en España establecen taxativamente: «monacordio equivale a lo que hoy llamamos clavicordio, y clavicordio a los diversos instrumentos de pluma o plectro —claves, espinetas, virginales—» (González Marín y González Uriol, 2014: 28); además, el detallado análisis hemerográfico efectuado de anuncios procedentes del periodo estudiado confirma, asimismo, dichas aseveraciones.

Finalmente, cabe especificar que el compositor Francisco Andreví (*Sanahuja, Lleida, 1786; †Barcelona, 1853) utilizó el término «clavicordio» en la instrumentación de su *Pues del armonico zelo* (*Gozos a San Blas*), compuesto en 1809 durante su magisterio de capilla en la catedral de Segorbe [87]. Con lo dicho, y contrariamente a lo que indica Martínez Molés (2017: 205) en el análisis de la obra, el instrumento en el que debió pensar Andreví debió ser un clave.

[86] E-VAar, Gremios, caja 639, núm. 785, *Escritura de entrega de les eines a Tomás Cubas, fabricant d'intruments de música, segons acte de la Reial Audiencia,* 1777.

[87] E-SEG, sig. 59/12.

Tabla 1. Terminología utilizada en España y València para instrumentos de cuerda con teclado.

Terminología actual	Castellano	Valenciano
Clavicordio	Monacordio, Manucordio, Manicordio, Manocordio, Manacordio.	*Monacort*
Clave	Clavicimbalo, Clauycembalo, Clavichordio, Clavicembalo, Clavicordio, Címbalo, Clave de plumas	*Clavacimbol*, *Clavicor*
Espineta	Spineta Espineta.	*Espineta* [*Espinetes*].
Fortepiano	[De cola]: Clavicordio de piano, Clave de macetas, Clave de martillo, Clave de mazos, Piano grande. [Genérico]: Fuertepiano, Fortepiano, Pianoforte, Piano [88].	*Piano-fort*

2.1.3. Inicio de la construcción de pianos en España (1745c-1830).

a. Pianos grandes o claves de piano.

Probablemente, los primeros pianos de factura española se construyeron a partir de 1729, tras el enlace matrimonial de la infanta portuguesa María Bárbara de Braganza (*1711; †1758) con el entonces príncipe de Asturias, Fernando [VI] (*1713; †1759) en Sevilla. Los pianos florentinos de Cristofori podrían haber sido introducidos primero en la corte lusa por influencia de Domenico Scarlatti (*1685; †1757), quien podría haberlos probado unos quince años antes de convertirse en maestro de María Bárbara y del infante Antonio de Portugal (*1695; †1757), entre 1702 y 1705 durante su estancia en Florencia [89]. Lo cierto es que el inventario póstumo de instrumentos de la reina María Bárbara (1758) incluye cinco pianos, cuatro de ellos florentinos [90]; pero dos de ellos, curiosamente, habían sido «reconvertidos» posteriormente en claves «de pluma» por dificultades de mantenimiento o por imposibilidad de reparación de su mecanismo (Pollens, 1995: 120).

Cabe también la posibilidad de que María Bárbara trajera algún pianoforte florentino de Portugal a la capital hispalense, dado que la corte española se afincó allí durante más de cuatro años (1729-1733) (véase Pollens, 1995: 118-120; Kenyon de Pascual y Nobbs, 1997: 851). Ello

[88] Por primera vez en 1797 en València (*Diario de Valencia*, 15.02.1797).

,[89] De hecho, en 1732 se publicó la que está considerada como primera obra dedicada en exclusiva al pianoforte: doce *SONATE Da Cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di martelletti*, que el compositor toscano Lodovico Giustini (*Pistoia, Toscana, 1685; †*Ibid.*, 1743) dedicó a Antonio de Portugal. Este dato confirma que la corte portuguesa conocía el pianoforte, al menos, antes de editarse dichas composiciones.

[90] E-Mp, ms. VII E 4, 305: 228r-331r. Transcrito por Kirkpatrick (1953: 361).

explicaría por qué Francisco Pérez de Mirabal (*1698c [*fl.* 1727c-1773])[91] fabricó los primeros pianos autóctonos durante dicho periodo tomando como modelo el hipotético piano florentino de propiedad real llegado a Sevilla (Bordas Ibáñez, 2005: 290; ilustración 19). Lo que sí puede aseverarse con seguridad es que el mecanismo de los dos pianofortes construidos por Pérez de Mirabal en 1745 y 1750 parecen derivar de una mecánica similar a la producida por Cristofori y su discípulo Ferrini en la década de 1720, pero disponiendo tres cuerdas por tecla; sin embargo, la morfología exterior de dichos pianos es, según Kenyon de Pascual y Nobbs (1997: 852), típicamente sevillana[92].

Juan del Mármol (*1737), discípulo del citado Pérez de Mirabal, construyó en un primer estadio de su carrera pianos de cola morfológicamente derivados del clave, antes de pasarse a la producción de los primeros pianos de mesa españoles («fortes pianos, no fabricados hasta aquel tiempo más que en Inglaterra»), como confirma el texto transcrito a continuación:

> […] Mirabal no fabricaba mas que Claves de plumas, y Pianos grandes, segun se hacian en Italia y Alemania, y estos fueron los primeros que construyó el nuevo Artifice, que despues consiguió fabricar los Fortes Pianos, no fabricados hasta aquel tiempo mas que en Inglaterra (Arana de Varflora, 1791: 115).

Los pianos de cola eran denominados primeramente en España «pianos grandes», «clavicordios de piano»[93], claves con registro de piano (*Diario de Madrid*, 24.10.1803) y/o claves de martillo (*Ibid.*, 25.03.1795), de mazos (*Ibid.*, 21.08.1788; 28.05.1801) o de macetas (*Diario de Valencia*, 27.07.1799) (*cfr.* con Kenyon de Pascual, 2001). Han podido documentarse numerosos talleres que construyeron claves en la Península Ibérica a fines del siglo XVIII —entre otros, los del célebre Diego Fernández y su sobrino Julián—, y probablemente algunos incorporaron a sus

[91] El antequerano Francisco Pérez de Mirabal llegó a Sevilla en torno a 1727 y abrió un taller estable para construir/reparar claves, pero, como harían el resto de artesanos, comenzó también a construir fortepianos ayudado por su hijo Manuel y por Juan del Mármol, quien alcanzaría fama como constructor de pianos posteriormente.

[92] Pollens (1995: 123 y ss.) afirmó anteriormente que en los primeros pianos españoles se fusiona la mecánica florentina —con pequeños cambios en detalles mecánicos y dimensiones— con unas cajas inspiradas en modelos propios del norte germano. Sin embargo, Kenyon de Pascual y Nobbs (1997: 850-852) especificaron poco después que la morfología «de doble curva» se encuentra también en instrumentos de Francia, Inglaterra y, posiblemente, Bohemia, pero que es definitoria su presencia en cinco claves de probable factura española, de los cuales, uno al menos fue construido por Pérez de Mirabal , por tanto, esa escuela sevillana de construcción de instrumentos de tecla comprendería al menos un taller anónimo aparte del de Pérez de Mirabal. Pese a ello, dichos autores (1997: 853) señalan que su morfología tiene mucho en común con otros instrumentos fabricados por los alemanes Michael Mietke (finales del s. XVII en Berlín) y Christian Zell (1732c, Hamburgo).

[93] Aparecen así nombrados en el citado inventario de instrumentos pertenecientes a María Bárbara de Braganza (1758). Como va dicho, la voz clavicordio entró en desuso en la prensa española a partir de 1799c y en València únicamente se menciona al clavicordio en un anuncio una «Espineta o Clavicordio muy bien tratado» (*Diario de Valencia*, 06.07.1793).

instrumentos el mecanismo del piano. Se sabe que el portugués Manuel Antunes construyó *cravos con martelos* (claves con martillos) desde 1760 y que su taller se mantuvo operativo en manos de su hijo hasta 1785c; también que los foráneos Henrique van Casteel y Mathias Bostem fabricaron pianos en Lisboa durante la segunda mitad del siglo XVIII (Pollens, 1995: 120-121). Se ha conservado, asimismo, un clave-piano organizado (clave, más piano, más órgano) con diversos registros y morfología de clave [de cola][94] (ilustración 20) firmado en Murcia por Tadeo Tornel (*1729; †1792/93) en 1777 (véase Máximo García, 2000); también ha podido identificarse y restaurarse recientemente un piano de mesa suyo con cinco octavas de extensión construido en 1784 que perteneció a la marquesa Mariana de Pontejos, casada en primeras nupcias con Fco. Moñino, hermano del conde de Floridablanca (ilustración 21).

Cristina Bordas (2005: 299 y ss.) aborda el problema de la afinación de los primeros fortepianos españoles, constatando en las pocas fuentes disponibles la continuidad de la afinación temperada compartida con claves y monacordios al menos hasta 1827-1830, fecha en la que Francisco Fernández presentó sus cromámetros para afinar —con una escala cromática de temperamento igual— (véase Bordas Ibáñez, 1988: 842), así como el mecanismo para facilitar la afinación —también en temperamento igual —en uno de sus pianos conservados (1827)[95].



Ilustración 19. Piano atribuido a Francisco Pérez de Mirabal [1750c]. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

[94] En la inscripción consta *D. TADEUS TORNEL | me Fecit in Civitate | Murciense. Año 1777.*

[95] En concreto, Bordas Ibáñez constata las indicaciones para afinar fortepianos de José Nonó en su *Escuela Completa de música* (1814): temperamento de tono medio, con las quintas afinadas por igual y las terceras resultantes «algo duras»; también de la copia castellana conservada del *Grande Méthode en 3 parties pour le Forte Piano* de Sébastien Demar (*1763; †1832) (titulada como *Método de templar el Piano. Instrucción para acordar o templar el Forte Piano, copiado del método de Piano de tres partes compuesto por D. Sebastian Demar*), que propone los métodos de afinación no igual de Kimberger y Martini.



Ilustración 20. Clave-piano organizado de Tadeo Tornel. 1777. Museo de Bellas Artes de Murcia.



Ilustración 21. Pianoforte de Tadeo Tornel. 1784. Fotografía Roque Baños (en Máximo García, s.f.) [96]

b. Pianos de mesa.

El temprano instrumento de mesa fabricado por Tadeo Tornel en Murcia en 1784 confirma el interés que despertó entre los constructores autóctonos la llegada, a partir de 1770, del *square piano* o piano de mesa inglés, dado que, al ser mucho más asequible y fabricarse en diferentes calidades, podía ser adquirido también por las clases medias; de hecho, esa fue la cualidad que garantizó su éxito en el continente europeo y América. El alto volumen de exportación alcanzado por la marca Zumpe & Buntebart en la Europa finisecular incrementó la difusión de sus instrumentos, que comenzaron a imitarse y producirse en las capitales europeas más importantes. En España, salvo Juan del Mármol, que aprendió de Pérez de Mirabal, la mayoría

[96] https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/43693/1/CongresoImagen117.pdf [consulta 24.02.2021].

de los primeros constructores fueron carpinteros, ebanistas, guitarreros o ensambladores que aprendieron copiando estos modelos importados (Bordas Ibáñez, 2005: 292).

En España, el sevillano Juan del Mármol comenzó a construir pianos de mesa tras realizar, al menos, dos viajes a Londres, donde pudo adquirir uno que copiaría más de setecientas veces cuando volvió a la capital hispalense (véase Martínez López, 2018: 45; Cole, 2018: 21). Sus instrumentos poseían mecanismo inglés simple, tres tiradores manuales (dos apagadores partidos en graves y agudos más la sordina) y solían tener cinco octavas de extensión (GG-g3, aunque con excepciones como uno de cuatro octavas y media [ilustración 22]) (Bordas Ibáñez, 2005: 291). A diferencia de los grandes claves de piano anteriormente tratados, estos pequeños pianos (ilustraciones 22-24) fueron llamados indistintamente «fortepianos»/«pianofortes», en muchas ocasiones traduciendo el término al castellano («fuertepiano») —en València se llegó a usar el término *piano-fórt* adaptándolo a la lengua autóctona (*Diario de Valencia*, 28.06.1798)— [97]. Kenyon de Pascual (1983: 212) recabó cuarenta y cinco anuncios de pianos de mesa ingleses entre 1788 y 1799 en el *Diario de Madrid*. Además, al menos un organero y constructor de fortepianos de posible ascendencia germánica, Adán Miller [Adam Müller], se estableció en Madrid por aquella misma época tras volver de Inglaterra y vendió pianos de mesa a los miembros de la corte española antes de emigrar a México.



Ilustración 22. Fortepiano de Juan del Mármol de 4,5 octavas y caja de caoba con decoración fileteada en ébano y otras maderas, firmado y fechado en Sevilla en 1790 [98].

[97] Con el tiempo comenzaron a denominarse «cuadrilongos» o «de mesa».

[98] Vendido en subasta. Véase https://arsmagazine.com/un-pianoforte-de-juan-del-marmol-lo-mejor-de-la-subasta-de-goya/ [consulta 22.02.2021].



Ilustración 23. Fortepiano de caoba y limoncillo, (núm. 571), con cartela: «Para la Serenísima Señora Doña María Luisa de Borbón Infanta de España. Año de 1790». Sevilla, Juan del Mármol, 1790.



Ilustración 24. Fortepiano de caoba y limoncillo de Juan del Mármol, 1794.

Además de pianos de mesa, Juan del Mármol también fabricó claves con macillos (Bordas Ibáñez, 2005: 288 y ss.), como el que regaló a la princesa de Asturias, que poseía hasta quince registros diferentes (Brugarolas Bonet, 2015: 151):

> S. M., en virtud de orden que mandó expedir por medio del Excmo. Sr. Conde de Floridablanca, primer secretario de estado y del despacho se ha servido conceder 500 ducados anuales de pensión sobre las rentas de los Reales Alcázares de Sevilla a D. Juan del Mármol, natural y vecino de dicha ciudad, constructor de claves en grado sobresaliente, con la precisa circunstancia de que haya de tener siempre 2 discípulos a quienes enseñe teórica y prácticamente su profesión bajo inspección de la Real Sociedad patriótica de la misma capital y con las reglas que esta le prescriba, cuya gracia le ha sido hecha en consideración al singular adelantamiento que este profesor ha adquirido en su arte, bien manifestado en el clave que presentó con real permiso a la princesa de Asturias, nuestra señora, con 15 registros diferentes y comprende en uno los 2 claves de pluma y piano, tocándose ambos bajo de una pulsación (*Gazeta de Madrid*, 26.10.1779).

Asimismo, del Mármol mejoró y simplificó el mecanismo de sus pianos «grandes de orquesta», suavizando la pulsación y amortiguando el ruido del mecanismo:

> […] ha procurado mejorar este ramo tan importante al comercio y a una honesta recreación y a fuerza de continuas investigaciones ha conseguido inventar unos pianos grandes de orquestra, suprimiendo aquellas construcciones compuestas que se han visto hasta ahora en esta clase de claves, reduciéndola a una muy sencilla que solo consta de dos piezas en cada punto que son las teclas y el martillo, con lo que se logra una pulsación suavísima, careciendo del ruido que regularmente ocasionaban los claves de composición más complicada. Los apagadores de esta nueva máquina se manejan por medio de un registro muy sencillo según el gusto de cada uno, apagando enteramente o por mitad. Los construye de dos y tres órdenes y en todos se encontrará voz de la mejor pasta y tono corpulento. Construye también claves de pluma y piano en una sola caja con total independencia y un solo teclado, pero con distintas cuerdas, completo cada uno en su clase, de forma que con un registro casi imperceptible en el teclado se pasa de un clave a otro, quedando sin uso todo lo que corresponde al piano, tocando el de pluma y lo mismo este tocando el piano, a excepción del teclado que hace a uno y a otro. Cada uno de ellos tiene dos órdenes y se hacen con ambos sus distintas diferencias. Reduce esta máquina a poco volumen para la comodidad de viajar o transporte y aunque estos claves pequeños tienen menos tono pueden acompañar a una mediana orquesta. Se venden a precio cómodo en casa del autor, en Sevilla, en la plaza de los Refinadores, inmediato a Santa Cruz (*Gazeta de Madrid*, 06.05.1783).

Cristina Bordas relacionó los números de fabricación y la fecha de 9 pianos de los 14 conservados para estimar que comenzó a fabricar pianos probablemente hacia 1775 —en 1779 se había comprometido a enseñar a dos discípulos— una producción de entre 37 y 47 pianos anuales

Su hijo, Juan Manuel del Mármol, se formó como uno de los dos aprendices que le obligaban a instruir para mantener la pensión que le había sido concedida en 1779 y, siguiendo los pasos del padre, en noviembre de 1790, contando solo diecinueve años de edad, el principiante presentó

un clave-piano de cinco octavas a la Real Sociedad Económica de Sevilla (*Gazeta de Madrid*, 14.12.1790)[99].

Parece ser mera casualidad que uno de los carpinteros que construyeron fortepianos en València a finales de la década de 1820 se llamase Manuel Mármol, como expongo en I, 2.2.4.h: 143, ya que la fecha aproximada su de nacimiento (*1771), no coincide con la del hijo documentado de Manuel del Mármol [Juan Manuel] (*1778c). Solo conocemos de él que llegó empobrecido a València procedente de Madrid tras haber servido como soldado en la Guerra de la Independencia; según consta en las declaraciones de bienes, se hizo carpintero para subsistir y fue padrino de dos hijas del madrileño Simón Moreno, primer constructor de fortepianos asentado en la capital del Turia (I, 2.2.2.b: 95).

Entre los constructores madrileños que adoptaron el mecanismo del fortepiano inglés destacan las figuras de Francisco Flórez (†1824), constructor de la casa real, y de su sucesor, Francisco Fernández, estudiados por Cristina Bordas Ibáñez en 1988 y 2005. Ambos construyeron pianos con características similares a los que entonces se importaban en la corte: con mecanismo inglés, muebles de influencia decorativa francesa y registros «festivos» vieneses (Bordas Ibáñez, 2018: 374).

El murciano Flórez comenzó construyendo pianos «de tan buena condición como los últimos que han venido de Inglaterra» por la misma época que Tornel construía su fortepiano en Murcia (*Gazeta de Madrid*, 29.10.1784) —por tanto, parece posible que Flórez hubiera conocido el instrumento de Tornel antes de abandonar su ciudad natal—. Ese mismo año, Flórez pedía auxilio a la Sociedad Económica Matritense para que se impidiera la importación de pianos ingleses y, así, poder competir con su mercado, ofreciendo pianos mucho más económicos que los ingleses (que costaban 50 doblones[100]); también pedía al año siguiente una ayuda económica para enseñar a sus aprendices En 1785, Flórez llevaba diez pianos terminados, siendo el último elogiado por su extraordinaria calidad[101] y comenzaba a desarrollar otras tipologías, como uno

[99] Finalmente, en torno al cambio de siglo, Juan del Mármol marchó a México, como hizo también el citado Adam Miller, y montó allí una fábrica de construcción de pianos, llevándose consigo a ultramar gran parte de su producción —actualmente se tienen dudas acerca de si fue el padre o el hijo quien emigró a México (Bordas Ibáñez, 2001)—. No obstante, me inclino a apoyar la primera tesis dado que he podido comprobar que cierto Juan Manuel del Mármol estuvo registrado en Sevilla en 1827 como comerciante (Lesage, 1827: 322) y contador de la Administración de Rentas Estancadas en la Provincia según el *Estado de los Empleados que componen la Real Hacienda de España: en fin de Junio de 1835* (1835: 317).

[100] 4000 rs. vn. (De Rivera, 1779: 68).

[101] E-Mrse [Archivo RSEM], leg. 64/17

con siete registros de pedal que imitaba, entre otras, la sonoridad del «pandelon» germánico [*pantalón*/pantaleón][102] (*Mercurio histórico y político de España*, 05.1786: 94).

Flórez pudo viajar a Inglaterra en torno a 1789 y formarse durante un año en los talleres de J. Joseph Merlin y John Broadwood, para incorporar a su vuelta mejoras técnicas aprendidas allí, entre otras, el segundo mecanismo de Zumpe y el reciente mecanismo inglés doble patentado por Geib en 1786 (*double english action*), que posteriormente adoptarían otros constructores madrileños (Bordas Ibáñez, 1988: 813). A los modelos de mesa y cola —entre estos un *clave-piano* encargado por Carlos IV en 1797, posiblemente copiado del Broadwood de seis octavas que Godoy regaló previamente a la reina María Luisa— Flórez sumó la factura de pianos verticales, como el piano-armario de cinco octavas y media con platillos y timbales que ultimó en 1807, actualmente conservado en el Palacio Real. Aunque siempre se caracterizó por una producción minuciosa y, por ende, lenta, Flórez consiguió duplicar el número de pianos en dos años, pasando de 10 en 1785 a 22 en 1787. Estas cifras, sin embargo, no se acercan a las de Juan del Mármol, con 47 pianos anuales en Sevilla por las mismas fechas (Bordas Ibáñez, 2005: 313). El asturiano Francisco Antonio Fernández (*1766; †1852), su competidor y sucesor en la corte —polémicas hemerográficas incluidas[103]—, también tomó como punto de partida el modelo inglés, copió instrumentos importados empleando maderas atemperadas al clima autóctono, más caluroso y simplificó sus precisos mecanismos para insertarlos en muebles de estética francesa (Kenyon de Pascual, 2001):

> D. Francisco Fernandez, vecino de esta Corte, se halla años hace con el deseo (por inclinación natural) de exercer el Arte de Forte Pianista, y no teniendo medios ni influxo alguno para poder pasar á otros Reynos á aprender este Arte, se dedicó á copiar toda clase de Fortes Pianos venidos hasta á hora de varios Artífices de Lóndres, de distintas clases y hechuras, así en lo interior como en lo exterior, y con este exercicio prácticado con la mayor reflexion y esmero, ha conseguido no solo la perfeccion que es notorio entre los mejores de Música, sino que ofrece sucesivamente hacerlos mas permanentes que los que vienen de fuera del Reyno, pues aun quando no fuesen mejor construidos estos que aquellos, exige en su abono

[102] Los registros proporcionaban «voces pardas de buen gusto y dulzura», «otras más brillantes», «salterio», «arpa suprimida», «sordina clara», «mayores y fuertes voces del piano» y «ecos con la posible propiedad» que, combinados, conformaban «un hermoso pandelon» [*pantalon*], además de otras sonoridades que se explicitaban en una hoja de instrucciones impresa (*Mercurio histórico y político de España*, 05.1786: 94).

[103] El primer anuncio en prensa de Fernández, publicado a principios de noviembre de 1799, generó una polémica en el *Diario de Madrid* protagonizada por el propio constructor y cierto «caballero inglés», posiblemente Francisco Flórez o algún partidario suyo. Para solventarla se planteó un reto, Flórez presentaría un piano que alcanzara hasta el *ut* (cinco octavas y media, o incluso seis) valorado en 4000 rs. vn., con dos cuerdas por nota que se ofreció, primero por 320 rs. vn., y más tarde, por 20 doblones (1600 rs. vn.), a quien presentase otro piano comparable al suyo en pocos días. Fernández aceptó el reto, dobló la apuesta y prometió construir un gran piano de tres cuerdas «por punto» si se ampliaba el plazo a cuatro meses (*Diario de Madrid*, 01.11.1799 y ss.; Bordas Ibáñez, 1988: 828; Kenyon de Pascual, 1983: 25).

> ser construidos en este clima (como tiene bien experimentado) y para que pueda haber tambien alguna ventaja en el precio á favor de los compradores, tiene arbitrios ácia este objeto, simplificando el mecanismo interior con la mayor sencillez; la persona que tenga interés en satisfacerse de esta verdad, acuda a la Corredera de S. Pablo […] (*Diario de Madrid*, 22.10.1799).

La trayectoria de Fernández, como apunta Bordas (1988; 2005), muestra facetas comunes con otros constructores de pianos de otras capitales de provincia españolas: como va dicho, son artesanos de la madera que, influenciados por el creciente mercado del fortepiano o por la citada «inclinación natural» del anuncio anterior, aprenden a fabricarlos copiando los ya existentes, generalmente ingleses, que reparan y desmontan terminando por aprender a reproducir sus mecanismos. En este caso concreto, el fabricante asturiano fue ascendiendo socialmente duramente a costa de perfeccionar su producción y recibió un grave revés en 1807 cuando Godoy ordenó la destrucción o desalojo de su taller, a pesar de que ya tenía la plaza de constructor honorario de la Real Cámara (Bordas Ibáñez, 1988: 831; 2005: 320). Por otra parte, Cristina Bordas (2005: 325) calculó una producción de unos diez pianos anuales para su taller, dado que en 1827 llevaba unos 300 construidos.

A partir de entonces se interesó por el estudio de las maderas nobles, proponiendo, en noviembre de 1817 y en 1834, sendos proyectos que investigaban el empleo de maderas autóctonas en ebanistería, principalmente en la fabricación de pianos[104] que le reportaron mérito profesional y una medalla de oro en la primera «Exposición Pública de los Productos de la Industria Española» de 1827. De hecho, se sorprendió al analizar a principios de siglo los fortepianos ingleses porque descubrió que se habían usado en su construcción hasta «18 clases de maderas diversas, por convenir así á los diferentes efectos que deben producir». A través de sus contactos en Londres puedo adquirir muestras de dichas maderas junto con la explicación de cómo trabajarlas para tratarlas («curarlas») antes de utilizarlas en la construcción de pianos. Su elevado conocimiento sobre maderas autóctonas le permitió construir pianos de calidad usando variedades procedentes de bosques españoles y Fernando VII le otorgó por ellos una segunda medalla de oro el 22 de marzo de 1828. En un memorial dirigido al rey fechado el 24 de noviembre de 1817, Fernández aseguraba que podían construirse cuatro tipos de pianos con maderas nacionales bien adaptados al clima y al gusto autóctonos: dos modelos de mesa, uno económico y fácil de transportar con cinco octavas y una sola cuerda gruesa por nota y otro un

[104] Véanse su *Memorial* de 24.11.1817 y su *Memoria sobre un proyecto de Fomento en toda la Monarquía Española de la Profesión de Carpintería, Tornería y Ebanistería, por Don Francisco Fernández, Constructor de Pianos de Cámara de S.M., e Individuo de Mérito Artista de la Real Sociedad Económica Matritense* (Fernández, 1834). E-Mpa, expediente personal de F. Fernández, caja 336/19 [transcritos y citados, respectivamente, en Bordas (1988: 833 y 849)].

poco mayor con seis octavas y dos cuerdas por nota para los aficionados asiduos; los otros dos: uno de cola y gran orquesta para uso de los tañedores más adelantados, de seis octavas y tres cuerdas por nota y, finalmente, un piano con mecanismo dispuesto en vertical «para gabinete de señoras» [¿*cabinet*?] de cinco octavas y media con bajos de tres cuerdas —el resto con solo dos cuerdas por nota— «que llaman Celestinos o de voz celeste» (Bordas Ibáñez, 1988: 833-834).

El panorama madrileño de constructores de pianos activos antes de la Guerra de la Independencia se completa con las cuatro «fábricas» que el *Almanak* de 1806 documenta —una de ellas de Francisco Fernández—[105], a las que se les debería de unir la citada de Francisco Flórez, que no aparece en las direcciones ofrecidas por la publicación (véase Bordas Ibáñez, 2005: 295). He podido vincular uno de estos talleres al desconocido fabricante Domingo Gómez, quien se mudó en 1805 desde la calle Sta. Catalina de Siena a la calle de las Infantas (*Diario de Madrid*, 25.09.1805). Unidos a estos centros, Bordas (2005, 295-296) registra a Pedro Joaquín Rodríguez[106]; a Juan Puyol, organero y fabricante de pianos a la inglesa —formado en París y Londres— y al afinador-componedor Gregorio Sánchez Nieva, concluyendo que en 1806 existían en torno a 8 talleres de construcción de fortepianos.

Fuera de la capital también estuvo activo a fines del siglo XVIII el maestro ensamblador Antonio Enríquez en Zaragoza, protegido de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. El maestro de capilla de la Seo, Francisco Javier García se encargó, junto con el organista José de Nebra, de valorar sus pianofortes en 1778 y los calificaron «muy inferiores a los extranjeros». No obstante, con el tiempo fue perfeccionándolos y logró que la Económica zaragozana reconociera sus esfuerzos otorgándole un premio de 150 rs. vn. y publicidad en la *Gazeta* local por ser el primer fabricante de pianos en Aragón (Ezquerro Esteban, 2002: 113-156; Alemany Ferrer, 2007: [vol.1] 109-111). En 1780 anunciaba que había conseguido perfeccionar pianos fortes a imitación de los trabajados en Holanda e Inglaterra, rebajando su valor (Bordas Ibáñez, 2005: 293).

Enríquez producía cuatro tipologías de fortepianos en la Zaragoza finisecular del siglo XVIII que medían entre seis y ocho palmos [aragoneses] de longitud (1,158-1,568 m.): los más baratos de pino sin pintar ni «lustre» [pulimento]; seguidos por los de nogal con tapa y frentes alustrados; a continuación, otros de pino chapado en nogal perfilado en blanco; y, por último, unos de pino «vestido» con nogal y perfilado en blanco con forma de mesa que

[105] De las cuatro, se pueden identificar las de Francisco Fernández (calle Real del Barquillo) y la de Domingo Gómez (se mudó desde la calle Sta. Catalina de Siena a la calle de las Infantas).

[106] Con taller en la plazuela de Sto. Domingo y 20 pianos en venta en su liquidación por marchar de la corte en 1806.

costaban entre 600 y 1600 rs. vn. —también ofrecía monacordios de pino (150 rs. vn.) y de nogal (225 rs. vn.)— (Forniés Casals, 1978: 309-312, cit. en Brugarolas Bonet, 2015: 152-153).

Las entidades filantrópicas, principalmente las Sociedades Económicas de Amigos del País de capitales de provincia españolas, jugaron un importante papel, pues tanto los nuevos ebanistas que comenzaban a construir pianos como el resto de los profesionales vinculados a la actividad musical buscaron en ellas protección y ayuda económica. Ese fue el caso, por ejemplo, del editor Vicente Garviso, que solicitó apoyo a las Sociedades de València y el País Vasco en 1801; de los ebanistas Eusebio Vázquez Neira, que pidió colaboración a la Económica matritense en 1799 y Simón Moreno, primer constructor de fortepianos establecido en la capital del Turia, a la valenciana en 1806.

En Barcelona Oriol Brugarolas (2015) documenta cuatro carpinteros que construyeron fortepianos, principalmente de mecánica inglesa entre 1790 y 1808: Joseph Alzina, Josef Martí (ilustración 25), Joseph Franz Otter —asociado con Johannes Kyburz— y Pedro Arnó. Los organeros suizos Otter y Kyburz, que se establecieron en Barcelona alrededor de 1798, anunciaron instrumentos [de cola] con mecánica inglesa y tres cuerdas, similares a los Broadwood de 1794 y fortepianos de mesa de tipo inglés con rodilleras[107] (Brugarolas Bonet, 2015: 159-160). Joseph Alzina [Alsina], antiguo constructor de salterios y clavicordios [claves], pasó a construir pianos en la Barcelona finisecular como harían otros fabricantes de salterios/guitarreros por la misma época en València, entre otros, Mariano Vila o Manuel Senchordi (véase I, 2.2.3.a: 108).

[107] E-Bmi, 502 (construido en 1800) y 32 (construido en 1805).



Ilustración 25. Piano escritorio de cuatro octavas y media construido en caoba con guarniciones de bronce y tapa en forma de persiana por Josef Martí (Barcelona, 1805). Inscripción en el frontal: «Construido por | Josef Martí | en | Barcelona |1805». E-Bmi, 427.

Durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) disminuyó considerablemente la aparición de noticias relacionadas con la construcción pianística pero, al finalizar esta, se produjo un hecho crucial que influiría en la evolución y crecimiento de la construcción de pianos, no solo en Madrid, sino también en el resto de España: la fundación en 1814 del taller propiedad del constructor holandés Jan [Johannes] Hosseschrueders (*1779; †1850) en el número doce de la calle Hortaleza, quien había trabajado desde su llegada en 1802 a la capital y corte española como ayudante de Francisco Fernández (Bordas Ibáñez, 1989: 30; *Id.*, 2000, vol. 6: 220). Acogió a sus sobrinos, los hermanos Juan (*1796; †1872) y Pedro Hazen Hosseschrueders (*1803; †1851), que comenzaron a trabajar como artesanos en el taller de su tío construyendo pianos, en torno a 1820, y arpas, a partir de 1828, bajo la marca Hosseschrueders y Sobrinos[108]; en la segunda parte de este trabajo se indica que Pedro Gómez Peralta, el constructor valenciano de pianos más relevante del siglo XIX, probablemente se formó en dicho taller (II, 2.3.1: 510).

[108] Sobre la polémica calidad de las primeras arpas de estos constructores véase *El Correo, periódico literario y mercantil* 491 [31.08.1831].

Hacia 1830 el incremento en la fabricación europea de pianos fue espectacular; basta citar como ejemplo los datos de París, que pasó de tener treinta y nueve constructores en 1820 a contar con noventa en 1830 (Brugarolas Bonet, 2015: 169 y ss.). También Madrid y Barcelona superaron los diez talleres en la década 1830 —alcanzaron quince y catorce, respectivamente— y también contaron con templadores o afinadores para prepararlos y/o mantenerlos —en Barcelona se publicitaron tres, aunque posiblemente existieran más—.

c. Pianos verticales hasta 1830.

Existen datos sobre la recepción, utilización y construcción de pianos verticales grandes —tipo armario (*cabinet*)— en España desde inicios del siglo XIX —en grandes capitales, principalmente [109]—, sin embargo, el mercado nacional no acusa su producción y comercio hasta 1830 —en Barcelona comienzan a publicitarse a partir de 1824 (Brugarolas Bonet, 2015: 174, 186, 252)—.

En València empiezan a encontrarse en 1827 datos hemerográficos sobre las primeras ventas (*Diario de Valencia*, 05.03.1827; 07.08.1827) y construcción autóctona de pianos verticales —un año después se anunció uno construido por el ebanista Manuel Mármol (*Diario de Valencia*, 14.05.1828)—. Por tanto, el desarrollo de su construcción se tratará ampliamente en la segunda parte del trabajo; centrado en estudiar el periodo comprendido entre 1830 y 1851. No obstante, para constatar que los pianos verticales se conocieron puntualmente en la capital del Turia, terminaré este apartado avanzando una curiosa información sobre la venta en 1827 en una tienda de loza valenciana de un extraño piano [vertical] de hechura de cómoda o escritorio armado en hierro colado —por tanto, muy adelantado tecnológicamente para la época— construido por Pleyel (*Diario de Valencia,* 30.06.1827) (véase I, 3.4.1: 201).

[109] En 1807, Leonardo García Ballesteros anunciaba que ejecutaría una gran sinfonía obligada a toda orquesta «en un forte piano vertical» (*Diario de Madrid,* 23 y 24.11.1807; 07.11.1812; 15.03.1814; 02.12.1817; y 04.07.1820).

2.2. Construcción de pianos en València (1790-1830)

2.2.1. Antecedentes. Contexto gremial y actividad de los constructores de instrumentos de teclado en València: *fusters, violers, guitarrers* y «*mestres de orguens*».

Las cofradías y gremios constituyeron el eje básico en torno al cual se articulaban los oficios desde la Edad Media. Fundadas bajo advocaciones religiosas, estas asociaciones tenían funciones de beneficencia y agrupaban a artesanos y comerciantes de un mismo oficio. Surgieron en las ciudades medievales evolucionando hasta abarcar corporaciones que actuaron como verdaderas asociaciones de trabajadores, ejerciendo presión política y perdurando hasta el fin del Antiguo Régimen. Su principal función fue controlar la producción y reducir la competencia, regulando la demanda de trabajo y el número de talleres; garantizando así actividad para los compañeros y equilibrio en la progresión instructiva. Desde finales de la Edad Media, el sistema gremial sufrió distintos conflictos y progresivos procesos de adaptación, liberalización y transformación que, conjuntamente con el devenir económico y político-social, fueron minando sus principales razones de existencia.

Este tipo de asociaciones corporativas medievales eran un sistema ya ensayado en Europa que se adoptó en la península siguiendo la línea de reconquista (Izquierdo Aranda, 2011: 24). Tuvieron sus sedes en torno a las parroquias, dado que estas eran la unidad esencial de articulación urbana, y la administración de la época se refería a ellas con los términos cofradía y/o *almoyna*, dando un sentido de hermandad o congregación a la primera denominación y de auxilio o limosna (*mealla*), a la segunda (Tramoyeres Blasco, 1889: 47-48).

Tras sucesivos vetos de Jaime I (*1208; †1276), Pedro III (*1240; †1285) y Alfonso III (*1265; †1291) de Aragón, los artesanos de cuarteles y sectores vecinos a la capital levantina se agruparon libremente en estas primitivas cofradías junto con sus familias (véase Martínez Vinat, 2018: 79 y ss.). En 1329, Alfonso IV derogó las prohibiciones que las limitaban (Benítez Bolorinos, 1998; Martínez Vinat, 2018: 101 y ss.); con el tiempo, fue requisito indispensable para trabajar pertenecer a una corporación profesional. Este medio de presión frente a la nobleza consiguió que los distintos oficios tuvieran representación política en el consejo de la ciudad. Durante el posterior reinado de Juan I (*1350; †1396), las antiguas cofradías evolucionaron en gremios. A los compromisos religiosos y de beneficencia presentes en sus ordenanzas se

añadieron otros influenciados en lo económico por modelos franceses de regulación profesional que incidían cualitativamente en la producción y mejoraban los derechos de los trabajadores (Izquierdo Aranda, 2011, cit. en Abril Alonso, 2017: 17 y ss.).

Con la llegada de la Edad Moderna, los gremios vivieron procesos de escisión de algunos de sus brazos principales, precedidos estos de numerosos litigios procesales, evidencia de tensiones y conflictos entre corporaciones e individuos sobrevenidos por injerencias profesionales individuales y colectivas (Iglesias Pastén, 2020: 359 y ss.)[110]. El mecanismo autorregulador de las corporaciones ante las sucesivas crisis fue la escritura y aprobación de numerosas regulaciones, ordenanzas, concordias, que delimitaban exhaustivamente la actividad de cada gremio y cada trabajador, así como establecían milimétricamente su funcionamiento orgánico, procesos de elección de miembros de la junta, de los maestros, oficiales, etc.

A finales del siglo XVIII, la junta particular de gobierno o *Promanía* [prohomanía] del gremio de carpinteros de València —al que pertenecían los constructores de instrumentos de teclado y los primeros constructores de pianos— estaba constituida por varios oficiales, de los cuales el rango más alto era el de clavario. Este ejercía las funciones de recaudador, tesorero, administrador y organizador de las celebraciones, además de velar por el cumplimiento de las ordenanzas y controlar la producción. El cargo se elegía por sorteo entre dos candidatos propuestos y tenía duración de un año; para volver a ser designado, una vez depuesto, debían pasar cuatro años[111]. El resto de cargos que constituían la junta gremial eran dos mayorales, cuatro «prohombres», dos consejeros, dos «vehedores» [«veedores», que miran] o «marqueadores» (inspectores con libertad para entrar a talleres y/o tiendas con el fin de examinar cuestiones relativas a la praxis profesional, mediar entre trabajadores en conflicto, etc.), un «fiel de fechos» (escribano, especie de secretario) y un archivero.

Existían, asimismo, tres categorías profesionales: aprendices, oficiales propiamente dichos (no confundir con los cargos de la junta) y maestros. Para ser admitido como aprendiz había que ser cristiano viejo y tener legitimidad de nacimiento, aunque este último requisito se derogó en 1784. Antes de 1777, los aprendices se inscribían a los doce años ante el clavario y el «fiel

[110] Serra Desfilis (2010: 14-15) habla de litigios y conflictos entre corporaciones, individuos y gremios que «debilitan el tópico de paz social y orden» de la antigua sociedad urbana bajomedieval.

[111] A pesar de existir esta norma, en determinadas circunstancias podían obligar al clavario a repetir cargo. Al candidato que no resultaba electo se le denominaba compañero.

de fechos» y eran asignados al taller de un maestro. Al cabo de años se convertían en oficiales y, transcurridos tres años más, ya podían efectuar el examen para obtener el magisterio. En 1777 cambiaron las condiciones: el aprendizaje se desarrollaba entre los catorce y los veinte años (Salvador Monserrat [marqués de Cruilles], 1883: 73) y, una vez cumplido ese periodo de formación de siete años —cuatro como aprendiz más tres como oficial—, el candidato necesitaba que un maestro lo apadrinara y presentara ante la junta para ser examinado. Como prueba, la junta le asignaba un trabajo que debía finalizar en tiempo determinado (en el caso de los carpinteros obras tales como construir una mesa de medidas determinadas, marcos, ventanas u otros objetos, etc.) [112]. Transcurrido el plazo, los «veedores» examinaban el resultado y comunicaban el resultado a la junta, que solía ser satisfactorio; superada la prueba, el oficial era nombrado maestro, siempre que pagara antes al gremio la tasa estipulada.

La actividad profesional general estaba regulada por meticulosas ordenanzas y era condición principal que ningún artesano pudiera pertenecer simultáneamente a más de un gremio, aunque su actividad tuviera características comunes con otros oficios. También se prohibía que un maestro poseyera más de un taller; para controlarlo, eran frecuentes denuncias e inspecciones efectuadas por «veedores» y prohombres en talleres y casas particulares de los miembros del gremio —incluidos los integrantes de la junta—, pues los talleres solían ocupar los cuartos bajos de las viviendas y en ellos trabajaban a la vista del público con sus oficiales, aprendices y familia. Entre la normativa vigente para el gremio de carpinteros existían reglas que dificultaron la actividad de los primeros constructores de pianos valencianos. Por ejemplo, para garantizar la calidad de la materia y regular la destrucción de arbolado, la madera —tanto aserrada y preparada, como en troncos sin aserrar— solo podía introducirse en el recinto de la ciudad si estaba certificada —bollada— por los «marqueadores» y/o veedores del gremio, y estos estaban obligados a llevar un registro anual de la madera de marco o escuadría sobrante de años anteriores y del año en curso para ayudar al gremio a efectuar aprovisionamiento por si había carestía de materia prima posteriormente (Salvador Monserrat, 1883: 66-67).

El sistema gremial entró en crisis con el efímero y recurrente decreto liberal CCLXII de 8 de junio de 1813 que, estableciendo libertad de industria —oficio, trabajo y comercio—, marcaría el principio de la evolución en España de una sociedad estamental a la clasista (Yborra

[112] Los hijos de los maestros solían tener ventajas en el proceso.

Limorte, 2011). Aunque en mayo de 1814, Fernando VII declarara nulas las medidas aprobadas en Cádiz y restableciera gremios/corporaciones con sus atribuciones (Decreto de 29 de junio de 1815), durante el Trienio Liberal (1820-1823) su esencia se recobró aunque volviera a perderse al finalizar este. En 1833, finalmente, se recuperó la libertad de industria definitivamente y fue confirmada con la Real Orden de 20 de enero de 1834 (Bordas Ibáñez, 2005: 62, 375).

Los constructores de instrumentos se adscribieron inicialmente al vasto gremio de carpinteros, entrando así a formar parte de la única vía legal que les permitía ejercer oficios propios de artesanos (Brugarolas Bonet, 2015: 57). Dicho gremio agrupaba a todos los artesanos de la madera en el siglo XV: carpinteros propiamente dichos y, entre ellos, a los *caixers* o *cofreners,* ebanistas de arcas y baúles; *capsers* o fabricantes de cajas (*capses*); productores de láminas de madera (*fulleta*); y *torners* o torneros, que labraban madera con torno de rueda. Posteriormente fueron incorporándose progresivamente otros oficios como, por ejemplo, los toneleros y *aladrers* (1460), fabricantes de aperos de labranza (Tramoyeres Blasco, 1889: 78). Una adenda a los estatutos de 1474 del gremio de carpinteros valenciano, firmada en diciembre de 1482, ya incluye a los constructores de instrumentos musicales con teclado (*mestres de orguens e de cimbol e clavacimbol e monacort*) y a los de cuerda o *violers* (Martínez González, 2015: 54 y ss.) junto a otros artesanos dedicados a oficios relacionados con el trabajo de la madera.

La principal documentación concerniente a los oficios pertenecientes al gremio de carpinteros de València se halla consignada en dos libros pertenecientes al archivo gremial conservado en E-VAar. El número 587, escrito en pergamino, conserva ordenanzas y capítulos vigentes durante el siglo XV —años 1472, 1477, 1482— (véase Izquierdo Aranda, 2011: 299 y ss.) y el número 588 recoge una transcripción actualizada de los capítulos que integran el libro anterior (núm. 587) y añade las modificaciones producidas en los estatutos del gremio entre el s. XV y el s. XVII.

En su tesis sobre los violeros españoles, Javier Martínez (2015: 78-80) sintetiza interesante información procedente del folio 29r del citado libro número 587 (ordenanzas de 1482) transcrito por Tramoyeres en 1889; sin embargo, Teresa Izquierdo recoge el mismo texto de forma diferente en su tesis sobre el gremio de carpinteros (Izquierdo Aranda, 2011: 293). Dadas las discrepancias halladas en ambos trabajos —sustituciones de fragmentos de palabras y puntuaciones añadidas por suposición— he optado por citar el texto original a continuación,

consignado en el libro en la lengua autóctona, destacando en negrita los oficios relacionados con la fabricación de instrumentos musicales:

> […] *E per ço volents declarar e nomenar los membres del dit offici per levar dubtes en lo esdevenidor statuim ordenā è declaram á aquell dits mebřs del dit offici son primo los fuſters e caxers pintors axí pintors de confrēs com de caxes artibanchs moriſcs, cobertes de caſes, pavesos de iuṽr [junyir]*[113] *e de camp vanderes e altres ſeny per obs de homens d'armes e armes de ſepultures e torners poales* ***violes*** *capses e aladrers e mestres de molins farines e drapers, e arquers* ***meſtre de orguēs e de cimbol e clauacimbol e monacort*** *e aquells qui fan e obren les poſtes de cadires e cardes [cordes?] e los ferradors de fusta. Los quals membres han acoſtuāt pagar e paguen en las feſtes e entrades del Rey o Reyna* […][114].

En el libro 588 de la sección de *Gremis* (procedente de mediados del siglo XVII), fol. 59r, se repite el mismo capítulo del antiguo estatuto con algunas variaciones, pero respetando, en esencia, los nombres usados en el siglo XV para denominar los oficios de constructores de instrumentos musicales:

> *E per ço volents declarar e nomenar los membres del dit offici per levar dubtes en lo esdevenidor, statuim, ordenam, y declaram que dits membres de dit offici son Primo los fusters, e caixers, pintors aixi pintors de cofrens, com de caixes, aixi banchs moriscos, cubertes de cases pavesos de Juỹr e de camp, vanderes e altres senys per obs de homens darmes e armes de sepultures, e torners, poalers* ***violes*** *capsers e aladrers e mestres de molins farmers, e drapers, e arquers,* ***mestres de orguens e de cimbol e clava cimbol, e, monacort*** *e aquells que fan e obren les postes de cadires e carders e los serradors de fusta: los quals membres han acostumat pagar e paguen en les festes e entrades de Rey o Reyna los quals diem e nomenam en los presents capitols esser membres del dit Offici e no altres per lo present empero capitol exceptam que pintors de retables e de cortines e illuminadors no sien ni son entessos ni compressos en los membres del dit Offici de Fusters si ja no usaven de alguna cosa del offici del pintor caixer*[115].

Considerando de nuevo una puntuación más apropiada, la traducción del texto procedente del siglo XV —transcrito y ampliado en el siglo XVII— sería, a mi juicio, el siguiente:

> […] Y por esto queriendo declarar y nombrar los miembros de dicho oficio para quitar dudas en lo sucesivo establecemos, ordenamos y declaramos que dichos miembros de dicho oficio son primero los carpinteros y cajeros, pintores de cofres como de cajas arquibancos moriscos, cubiertas de casas, paveses [escudos] de lucir y de campo banderas y otras señas para *obs* de hombres de armas y armas de sepulturas y torneros pozaleros **violeros** cajeros y aladreros y maestros de molinos harineros y traperos y arqueros **maestros de órganos y de címbalo y clavacímbalo y monacordio** y aquellos que hacen y obran los postes de sillas y carderos

[113] El término *iuṽr* del primer texto fue transcrito por los citados investigadores (J. Martínez y T. Izquierdo) como *iuyr* o *juyr*, término que, aparentemente, no posee significación alguna (quizá podría considerarse *lluir* [lucir]); tras detenida observación, he preferido transcribirlo como *iuṽ(i)r*, infinitivo del verbo *junyir* o *júnyer* procedente del catalán antiguo (en castellano justar, relativo al combate en una justa), apoyándome en la expresión medieval catalana «*scutum de júnyer*», que se empleaba para designar un escudo cubierto de láminas de hierro o acero usado en las justas (Riquer, 1968: 62). De esta forma el texto cobra sentido, ya que permite distinguir entre escudos (*pavesos*) de justa (*junyir*) y de batalla (*camp*).

[114] E-VAar, Gremios, libro 587: 29v.

[115] E-VAar, Gremios, libro 588: 59.

> [de cuerda] y los serradores de madera los cuales miembros has acostumbrado a pagar y pagan en las fiestas y entradas del Rey o Reina los cuales decimos y nombramos en los presentes capítulos ser miembros del dicho Oficio y no otros, por lo presente empero exceptuamos que pintores de retablos y de cortinas e iluminadores no sean ni están comprendidos en los miembros del dicho Oficio de Carpintero si ya no usaban de alguna cosa del oficio del pintor cajero» [116].

Conviene señalar que la voz *címbol* o *simbol* (címbalo) fue utilizada indistintamente para designar distintos instrumentos hasta el siglo XVIII, cuando se definieron con propiedad los términos clave y salterio (Vázquez García, 2013: 3). Según Pedrell (1897: 90), se llamaba címbalo en España a un instrumento similar a la espineta y equivalente al *cembalo* denominado internacionalmente *proteo*. La voz *clavacimbols* procede del término italiano *clavicembali* (en español, clave); y *monacort* designaba en lengua autóctona al monacordio, denominación ibérica del instrumento de tangentes conocido actualmente como clavicordio.

a. Construcción de instrumentos de teclado en València en la Edad Moderna.

Siglos XV-XVI

Dos de los primeros instrumentos de tecla cuya fabricación está documentada en València son el órgano y el escaque o *exaquier* [117] que Alfonso V el Magnánimo encargó en 1415: «*com nos façam fer a Valencia un orque e un esquaquer, e atrobem gran plaer en semblant esturnent, vos pregam affectuosament que l vostre scaquer nos prestets entretan*» [118]. El rey tenía en su palacio de Barcelona desde 1213 a varios músicos especializados en una especie de pequeña orquesta de cámara entre los que se encontraba un tañedor de *exaquier* junto a músicos de rota, guitarra, sonadores de arpa, *ministrers de corda*, de boca, laúdes, salterio, organistas, trompetas y los siempre presentes cantores o *xantres* (Anglés Pàmies, 1961, 11: 85). Sanchis Sivera documentó en 1925 varios de los maestros de órganos en València entre los siglos XIV y XV. Todos ellos aparecen con tareas

[116] Trad. propia del texto original de E-VAar, Gremios, libro 587.

[117] El escaque [Fr. *échiquier, eschaquier, eschiquier;* Ing. *chekker*; Lat. *scacarum;* Al. *schachtbrett;* Cat. *esquaquer, escaquer,*] fue un antiguo instrumento de teclado con cuerdas mencionado en numerosas fuentes de los siglos XIV al XVI. Page ha demostrado que el término (Ing. *chekker*) se aplicó durante la época a todos los instrumentos de teclado provistos de cuerda, (Page, 1976: 482-489). Es mencionado en dos poemas de Guillaume de Machaut (†1377) como *échiquier d'Angleterre*. En 1360 Eduardo III regaló un ejemplar a Juan II de Francia, confinado en el palacio de Savoy en Londres. En 1388 Juan I de Aragón demandaba al duque de Borgoña algún sujeto que tocara bien el *exaquier semblant d'orguens que sona ab cordes*. La descripción del instrumento *dulce melos* que realiza Henri Arnaut de Zwolle (†1466) en el manuscrito F-Pn, Ms. B.N. Latin 7295 lleva a pensar que se trataba de un mecanismo rudimentario de escape libre, diferente del clave o monacordio y cuyo timbre podría parecerse al de un salterio o címbalo húngaro sin apagadores (Ferguson, 2003. 16).

[118] «Como nos hicimos hacer en Valencia un órgano y un escaque, y encontramos gran placer en semejante instrumento, os pedimos afectuosamente que el vuestro escaque nos prestéis entretanto» (Anglés, 1949, cit. en Martínez González, 2015: 61).

referentes al órgano, salvo los maestros de hacer instrumentos de la familia Jorba. Uno de ellos, Francesch Jorba, se comprometía en 1495 a construir un címbalo y un monacordio para el mercader Miquel Salvador:

> *En Francesch Jorba, mestre de fer instruments, habitador en Valencia, Gratis etc. ven e per titol de venda promet liurar a vos, honorable en Miquel Salvador, mercader, ciutada de Valencia, present, etc., hun cimbol e un monacort, bons e rebedors, a coneguda del honorable en Pere Monet, per preu, ço es, lo simbol, de desset liures moneda reals de Valencia, e lo monocort de quatre liures, obrat ab obres de tall, segons hun simbol que yo he venut an Miquel Ferrer. E promet vos liurar lo simbol de açi a set mesos primer vinents, e lo monacort de açi a tres mesos primer vinents. E si per ventura nous liurare los dits instruments dins lo dit temps, puixau levar del preu del simbol hun ducat, e del monacort cinch solidos. Lo preu me siau tengut pagar en aquesta manera: de continent lo hunterç a la resta, rebuts los instruments, cascu per si, segons lo vos liurare. E axi promet atendre, etc. sots les dites penes etc.* […][119].

Asimismo, Lorenzo Jorba[120], *magister organorum,* era contratado el diecisiete de febrero de 1505 para «*fer e obrar un cimbol e arpa tot en una peça, o instrument sonant, cascu per si, e los dos esemps, obrat de obra de talla, e de las veus del cimbol e arpa de mossen Jacme Martí, prevere*» [121].

Una vez instituido el gremio de carpinteros, los constructores de instrumentos de teclado se encontraban contemplados, al menos desde la adenda de 1482 a los estatutos de 1477, bajo la amplia denominación *mestres de orguens e de cimbol e clavacimbol e monacort* [122]. Esto establece una primera aproximación a las distintas categorías de instrumentos de tecla que componían en cada periodo. Aunque no está clara la diferencia que debería existir entre el *cimbol* y el *clavacimbol*.

---

[119] «Don Francesch Jorba, maestro de hacer instrumentos, habitante de Valencia, *Gratis* etc. vende y por título de venta promete librar a vos, honorable don Miquel Salvador, mercader, ciudadano de Valencia, presente, etc., un címbalo y un monacordio, buenos y recibidores [del cat. «que se tiene que recibir, que puede ser recibido o aceptado»], según la apreciación del honorable don Pere Monet, por precio, esto es, el címbalo, de diecisiete libras moneda real de Valencia, y el monacordio de cuatro libras, fabricado con obras de talla, según un címbalo que yo he vendido a don Miquel Ferrer. Y os prometo librar el címbalo de aquí a los siete meses próximos, y el monacordio de aquí a tres meses próximos. Y si por ventura no os librara los dichos instrumentos dentro del dicho plazo, podáis quitar del precio del címbalo un ducado, y del monacordio cinco sólidos. El precio será tenido a pagar de esta manera: inmediatamente un tercio, el resto, recibidos los instrumentos, cada uno por si, según os lo libre. Y así prometo atender, etc. bajo las dichas penas etc. […]» [trad. propia]. E-VAar, «Protocolos de Santiago Salvador», 19.09.1495 (cit. en Sanchis Sivera, 1925: 472)

[120] Nótese que poseen el mismo apellido. En 1579 aparece en los registros otro violero —Hierony Chorba— apellidado de la misma forma que estos dos.

[121] «Hacer y obrar un címbalo y arpa todo en una pieza, o instrumento sonante, cada uno por sí, y los dos exentos, obrado de obra de talla, y de las voces del címbalo y arpa de mossen Jacme Martí, presbítero» [trad. propia]. E-VAc, leg. 3.689 (Sanchis Sivera, 1925: 472).

[122] E-VAar, Gremios, libro 587: 29v.

Siglos XVII-XVIII.

Con la escisión de los violeros iniciada a partir de 1599[123] y la especificación de las atribuciones de cada ramo de oficios, queda patente que los llamados *mestres de orguens* (maestros de órganos), llamados en ocasiones *organistes* (organistas) —tal y como ocurriría posteriormente con los pianistas o constructores de pianos—, englobaban todo el área de la construcción de instrumentos de tecla (órganos, claves y monacordios) y se adscribían al brazo principal de carpinteros. De hecho, el maestro organero (*organiste*) Agostí [Agustí] Comalada, fue clavario del gremio de carpinteros en 1604 (Royo Conesa, 2019: 155). No obstante, en los nuevos capítulos de 1643, la denominación se actualizó y amplió:

> *Cap. I: Braços del Ofici. Primerament que lo dit offici de fusters y braços de aquell se ha de entendre y enten ser y son un cos fusters de pí, de noguer, cadirers, escultors, mestres de molins, fariners, com de molins de batans, y draps y arrozos mestres de caixes, de coches, y de carrozes, y* ***mestres de orguens, clauicors, espinetes, y euanistes que cobren de conches y marfil, els que fan manches, manacorts*** *tots estos son locos de dit Ofici*[124].

En este texto surgen nuevos términos que tomarán importancia en las décadas y el siglo siguientes, como es la voz clavicordio, la cual engloba de forma genérica a los instrumentos de la familia del clave, no del monacordio. Asimismo, aparece la voz «ebanista», término que a la postre comprenderá a los fabricantes de instrumentos de teclado y fortepiano en el siglo XIX, desde la progresiva especialización de ciertos carpinteros en el trabajo de chapados y maderas

---

[123] E-VAar, Gremios, caja 639, *Escritura de Capítulos, y Concordia estipulada por los electos de los Oficios de Carpinteros, Capseros y Guitarreros, y separación de ellos, como dentro se contiene.*

Aunque en la Edad Media se designaba con la voz autóctona de *violers* a los tañedores de vihuela, desde finales del siglo XV, este término se extendió a los constructores de instrumentos de cuerda pulsada, (vihuelas, laúdes, cítolas, etc.). A partir del siglo XVII, el auge de la producción de guitarras hizo que comenzase a alternarse en España dicho término con el de guitarrero, que acabó por imponerse en el siglo XVIII «…guitarrero o violero, que viene a ser lo mismo en el s. XVIII en España» (Reula Baquero, 2009: 172). Los violeros acabaron denominándose guitarreros en el siglo XVIII, cuando su principal objeto de producción fue la guitarra, aunque siguieron construyendo los demás instrumentos mencionados.

Como va dicho, determinados oficios incluidos inicialmente en la agrupación de carpinteros emprendieron una serie de pleitos y disputas contra el gremio durante los siglos XVI y XVII que desembocaron en la progresiva emancipación de los distintos brazos de la corporación. Resulta interesante observar, en relación con los objetivos de este estudio, los sucesos protagonizados por el brazo de los *capsers* (fabricantes de cajas de madera), quienes, junto con los *violers*, pleitearon ya en 1556 y 1590 hasta conseguir separarse definitivamente del gremio de *fusters* (carpinteros) en 1599, proceso descrito en parte por María José Iglesias Pastén en su tesis doctoral (2020) dedicada a estudiar la música valenciana en el siglo XVII, al que remito al lector en caso de necesitar más información. El brazo de *torners*, al cual estaban inscritos los constructores de instrumentos de viento madera, hizo lo mismo en 1606, fecha en la que se firmaron estatutos diferentes para dichas ramas del gremio de carpinteros.

[124] «Cap. I: Brazos del Oficio. Primero que el dicho oficio de carpinteros y sus brazos se ha de entender y entiende ser y son un cuerpo carpinteros de pino, de nogal, silleros, escultores, maestros de molinos, harineros, como de molinos de batanes, y trapos, y arroces, maestros de cajas, de coches, y de carrozas, maestros de órganos, clavicordios, espinetas y ebanistas que cubren de conchas y marfil, los que hacen mangos [mástiles] manacordios, tots estos son locos de dicho Oficio» [trad. propia]. E-VAar, Gremios, libro 588: 122r.

nobles. Por otra parte, el término *manches* parece hacer referencia al término francés *manche*, utilizado en referencia al mástil o mango de madera (*mànec*) de los instrumentos de cuerda. Ya en el siglo XVIII el gremio de carpinteros utilizó los derechos adquiridos en sus concordias de separación con el oficio de violeros para entrar con sus mayorales y veedores en talleres clandestinos de instrumentos de teclado regentados por violeros. En 1737, Francisco Guarch, «Biuelero» de escasos recursos económicos, sufrió la inspección de los mayorales del gremio de carpinteros, los cuales le requisaron un teclado de «manacordio» de cuarenta y una teclas (tres octavas y media). El hecho contravenía así la concordia realizada entre los violeros y carpinteros hecha en 1599:

> Franco. Guarch Musico es factor de instrumentos vezo. de esta ciud. […] Digo: Que el día 28 de los corrtes. los Mayorales del Gremio de Carpinteros de esta ciud. con assistencia de Joseph Berenguer Adgr. de esta Audiencia, acedieron a mi casa y con facultades, que supusieron tener, hicieron aprehensión de un teclado de [abox/albor (ilegible)] [125] que se compone de 41 teclas, que habían de servir para un Manacordio, pretendiendo con ello habría incurrido en cierta pena, y con la de no poder trabaxar semejantes instrumtos., lo que a mas de tener la nota de atentado, se opone a la ley natural […][126].

El citado teclado de «manacordio», de 41 teclas se corresponde con el de un monacordio, voz castellana coincidente con la del *monacort* valenciano de la documentación del s. XV. Como ya he analizado, el nombre designa en España siempre al instrumento de tangentes llamado actualmente clavicordio. El nombre fue derivando a manacordio, manicordio, manocordio y finalmente a manucordio, por intercambio semántico de la raíz con lexemas relativos a la mano, siendo muy habituales en València los términos «manucordio» y «manicordio» a finales del XVIII y la primera mitad del XIX. Francisco Guarch solicitó que se le devolviese el teclado y «que no se le perturbase en el uso y facultad de poder hazer semejantes teclados y cualesquiera otros instrumentos pertenecientes a Musica». Ante esta declaración se tomó nota de diversos testigos de ambas partes, declarándolo Francisco Berdún de Espinosa, abogado de los Reales Consejos y alcalde mayor de la ciudad como pobre de solemnidad, cosa que lo exoneraba de cualquier multa o marca impuesta.

Por otra parte, estas tensiones, fruto de una nula delimitación en cuanto a atribuciones, y del interés gremial por mantener el control férreo de la producción, volvieron a aflorar en 1777, año

[125] Probablemente un tipo de madera: boj, madera empleada normalmente en los teclados, o *àlber* (álamo blanco o chopo), que se escribía *albor* o *albors*. Véase E-VAar, Governació, Litium, 2683/10, «Cinquanta-nou capítols de torners que regulen la vida de l'ofici i dels seus particulars» (cit. en Baixauli Juan, 2001: 94).

[126] E-VAar, Gremios, caja 636, «Autos civiles á pedimento de Franco Guarch», 1737.

en el que el gremio de carpinteros denunció al constructor de instrumentos de teclado valenciano Thomás Cubas:

> Habiendo hecho Denuncia dicho su Gremio contra Thomas Cubas Ynfanson. Por contravenir ordenanzas de dicho Gremio, trabajando obrages peculiares de este como son Clavicímbalos y otros; Por el recurso que introdujo dicho Cubas en la Real Audiencia por los señores Argente, Bargas, Mendieta y Ruiz.
>
> Por ahora y sin perjuicio que esté mandado por las nuevas ordenanzas aprobadas por el Consejo para el Gremio de Carpinteros; Continue Thomas Cubas en la construcción de Ynstrumentos de música que acostumbraba fabricar y le buelban todos los materiales, Herramientas y demás que se le extrajo por dicho Gremio […] [127].

El inventario de este constructor de instrumentos de teclado y cuerda revela un amplio surtido de instrumentos de tecla que dan una idea bastante fidedigna de lo que se podía encontrar en su taller. Entre infinidad de herramienta de carpintería (dos verdugos, siete sierras, formones, limas, taladros, cepillos, etc.) y varios lotes de madera (ciprés, nogal, perera) había los siguientes elementos específicos: un «marco de manacordios», un «abridor de clavijero de Címbalos», un «torcedor de cuerdas de alambre», «tres reglas de Diapasones de Clave», un «Yerro de clavar punchas en los Címbalos», dos «tallantes de punchas de los Címbalos», dos Cerrajas de Cimbalo, «doce medias frontizas de Címbalo», «un teclado viejo», «un Suelo y cubierta de Címbalo viejo», «una espineta romana vieja», «un marco nuevo de un teclado», «dos claves en tiples pequeños nuevos», «la caja de otro también pequeño», «otro de marca mayor viejo sin teclado», «un manicordio sin cuerdas», «otro a medio encordar», «la Caxa de otro con el teclado que se está arreglando», «una Espineta del Vicario del Grao», «un taladro de abrir agujeros en los Clavijeros de Claves» y numerosa herramienta [128]. Sintetizando, en total su taller contenía, en el momento de la inspección y requisado de material, dos claves pequeños nuevos, la caja de otro pequeño, un clave de marca mayor sin teclado, una espineta romana antigua, otra espineta propiedad del vicario del Grao, tres manicordios [monacordios] (uno sin cuerdas, otro a medio encordar y la caja de otro cuyo teclado se estaba arreglando). Por otro lado, no se observa ningún elemento que pudiera apuntar a la presencia ya del fortepiano o de alguno de sus componentes o maquinaria. Un mes antes de este suceso, la Real Orden del 22 de junio de 1777 había reestablecido las fronteras entre los diferentes oficios o especialidades en el ramo de la carpintería. En València supuso la división de la carpintería en cuatro ramas: *fusters de pla, torners, capsers* y *mestres d'aixa*, siguiendo las líneas de emancipación anteriores (Izquierdo

[127] E-VAar, Gremios, sig. 639/785, *Escritura de entrega de les eines a Tomás Cubas, fabricant d'instruments de música, segons acte de la Reial Audiencia,* 1777.

[128] Llama la atención que el inventario no muestre ningún salterio y que diferencie entre címbalos y claves.

Aranda, 2011: 338-339). Los constructores de órganos, claves, monacordios, címbalos y salterios se mantuvieron dentro del gremio con voz, voto y asistencia a las juntas, pero con competencias y deberes solo en la tocante a su trabajo de la madera como se puede comprobar en las ordenanzas publicadas en 1778:

> Otrosi: Que para que en todos tiempos conste con claridad de los agregados que se compone dicho Gremio, y de los que tienen voz activa, y pasiva en el mismo, y los que no la tienen: Declaramos, que son Brazos de dicho Gremio con voz activa, y pasiva los que trabajan de Llano, de Nogal, de Evano, Concha, Marfil natural, ò fingido, y otras Maderas, y Metales nombrados comúnmente Evanistas; los Escultores, Tablistas, Retablistas, ò Arquitectos, así de Madera, como de Piedra, y Yeso, y los que vacían de Papel, y de Lienzo: Los que trabajan Coches, Carrozas, Forlones, Sillas Volantes, y Calesas, y demás invenciones de regalo, y decencia, à excepción de las Ruedas, y Escaleras, sin adorno alguno, que esto es obrage propio del Gremio de Maestros de Carros, y Carretas, nombrados vulgarmente de Hacha: Los que trabajan Ahinas para Molinos Harineros, y Batanes, Norias, Molinos de Aceyte, è instrumentos de sacar agua pertenecientes à Madera para Almazaras, y Prensas, y otras oficinas semejantes: **Y los que trabajan Organos, Címbalos, Espinetas, y Psalterios, en quanto al Maderage solamente:** Y los que son dependientes del mismo Gremio, sin tener voz activa, ni pasiva, ni asistencia en las Juntas, son los que arman Sillas Francesas; los que hacen Sillas de Cuerda, y Palos; los que trabajan Arados, y demás Ahinas de Labranza; los que hacen Hormas, y Tacones para los Zapatos; y los Serradores con Sierra de tres, ò mas hombres [129].

En estos capítulos, como era de esperar, no aparece el antiguo brazo de violeros/guitarreros, el cual se había escindido a finales del s. XVI acompañando a *capsers*. Sin embargo, el erudito Orellana [130], citado en 1883 por el marqués de Cruilles [131], afirmaba que, en esta época, los guitarreros, en tanto que derivación de los constructores de instrumentos de salterio y otros instrumentos, permanecieron sin poder y sin derechos en el seno del gremio de carpinteros (Salvador Monserrat [marqués de Cruilles], 1883: 70-71). Izquierdo Aranda (2011: 339), recoge esta teoría al afirmar que *guitarrers* y *tapiners* estaban incluidos en las últimas ordenanzas tras el decreto de 1777, lo que a todas luces —y con la ordenanza del gremio publicada en 1778 en la mano— resulta poco probable. No obstante, Izquierdo afirma también que estos oficios (violeros, maestros de órganos e instrumentos musicales), que raramente se nombraban en los capítulos, eran especialidades contempladas en el gremio a finales del siglo XVIII (Izquierdo

[129] E-VAbv, sig. 4, B-R4, T2, *Ordenanzas para el govierno y regimen del gremio de carpinteros de Valencia aprobadas por S.M en 16 de marzo 1774 y 30 de agosto 1777* (1777: 3-4). Disponible en http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=3715 [consulta 15.02.2020].

[130] Marcos Antonio de Orellana y Mocholí (*València, 1731; †València, 1813) fue un jurista y erudito valenciano, se le incluye dentro del grupo de intelectuales valencianos anteriores a la *Renaixença.*

[131] Vicente Salvador Monserrat, último marqués de Cruïlles y barón de Patraix y Planes (*València, 1825; †València, 1895), fue un historiador y literato autor de la célebre *Guía Urbana de Valencia* (1876).

Aranda, 2011: 338). Asimismo, en el periodo inmediatamente anterior al analizado, encontramos en València a varias familias de organeros[132], las cuales se entremezclan matrimonialmente, práctica habitual en las capas sociales artesanales que también realizarán los constructores de pianos. Los factores de órganos Martín Userralde, Matías Salanova y Tomás Grañena, quienes compartieron factoría entre 1719-1738 (Pingarrón-Esaín Seco, 1984) extendieron su dominio construyendo en torno a 60 órganos hasta 1790 (Bilbao, 2004). Los hijos de los dos primeros, Martín Userralde (*1740c) y Matías Salanova (*1748-50c) habían emparentado entre ellos y con el también organero José Gómez (*1754c), ya que la mujer de Martín Userralde, Josefa María Salanova era hermana de Matías Salanova.

2.2.2. 1790c-1814. Adaptación de antiguos instrumentos de tecla al moderno fuertepiano y establecimiento en la ciudad de constructores foráneos.

La llegada en 1806 del artífice de pianos Simón Moreno es considerada hasta el momento la primera referencia documental de un constructor dedicado específicamente a la fabricación de fortepianos en la ciudad de València (Sancho García, 2016: 246). No obstante, existen varios elementos que llevan a concluir que la construcción de pianos, entendida también como la reforma y adaptación de antiguos claves, címbalos o espinetas a los que se les cambiaba el mecanismo, probablemente se había desarrollado ya en la ciudad con anterioridad a esta fecha.

Los guitarreros y carpinteros locales, encargados de gestionar compraventas y realizar arreglos en instrumentos importados, copiaron la morfología y mecanismo del piano, aplicándolo en instrumentos ya existentes, como demuestra la considerable presencia de claves «apianados» o «pianizados» que se ofrecen en el periodo. La publicidad desde los talleres carpinteros de estos instrumentos híbridos demuestra la actividad reparadora y adaptadora de los artesanos de la madera con los instrumentos descritos.

Resulta especialmente revelador analizar la trayectoria del célebre guitarrero Manuel Senchordi, el cual pasó de fabricar y vender diferentes tipos de instrumentos de cuerda, tales como salterios, vihuelas, violines, mandolinas o bandurrias a ofrecer dos claves «perfectamente

[132] La utilización del término «organista» para definir el trabajo de tañedores, así como el de maestros de órganos, lleva a tomar con cautela la aparición de personajes calificados como tales en los registros. En el caso de maestros organeros que tuvieron relación con la fabricación y reparación de monacordios, claves y fortepianos en el periodo estudiado, se nombran en los apartados destinados a la construcción y comercio de pianos.

trabajados» en 1798 (*Diario de Valencia*, 07.07.1798) tras demandar previamente, desde su taller de la plazuela de S. Bartolomé, un clave o fortepiano usado:

> El que tenga algún clave ó piano-fórt y quisiese venderlo, acudirá á casa de Manuel San Jorge, Guitarrero, que vive en la plaza de San Bartolomé, que dará razón del sujeto que lo quiere (*Diario de Valencia*, 28.06.1798).

Esto indica una incipiente ampliación de negocio por parte de maestros que en periodos anteriores se dedicaban a construir instrumentos de cuerda, añadiendo a este la construcción, reforma y proceso de «pianización» de claves. De hecho, el propio Senchordi estaba en disposición de ofrecer en 1799 un «clave con macetas, á manera de Fuerte-Piano, que se vende» (*Diario de Valencia*, 27.07.1799), el cual, de haber sido trabajado por Senchordi, sería el primer instrumento autóctono con la mecánica del pianoforte producido en València. Además, en 1816 anunció un «fortepiano nuevo de primorosa obra: seis octavas y 5 registros muy acertados» (*Diario de Valencia*, 13.03.1816).

De la misma manera, en torno a 1817, el carpintero y antiguo constructor de salterios (*fl.* 1790), Mariano Vila —o en todo caso su hijo, Mariano Vila, menor— había comenzado a construir fortepianos como él mismo anunció (véase I, 2.2.3.a: 108). También el ciego oracionero Antonio Díes, desde el mundo del salterio, se adhirió posteriormente a este proceso ofreciendo nada menos que salterios apianados[133] en 1825 (*Diario de Valencia,* 01.05.1825).

Por otro lado, en el terreno del gremio de la madera cabe especificar que es en esta época cuando comenzaron a aparecer los exámenes de ebanistería específica, teniendo lugar el acceso al magisterio de diversos artesanos foráneos, como Manuel Mármol en 1809, que más tarde empezaron a construir o reformar fortepianos de forma puntual[134].

[133] Debe entenderse que «apianar» un salterio tuvo que consistir en incorporar un teclado con su correspondiente mecanismo a la tabla armónica trapezoide de un salterio, con su original disposición en número de órdenes y cuerdas. Algo muy parecido con los experimentos que se llevaron a cabo en Alemania por Pantaleón Hebenstreit, Silbermann y sus sucesores.

[134] Véase E-VAar, Gremios-Gremio de carpinteros, *Libros de Promanías,* libros 601 y 602.

a. El piano [Zumpe & Buntebart] del Museo de la Ciudad de València.

En València puede admirarse un piano reformado, con partes de un original posiblemente fabricado por Zumpe en 1777, similar a un ejemplar restaurado conservado en el *Museu de la Música* de Barcelona [135] (véase frente y alzado de dicho instrumento en pp. 149 y ss.; fotografías propias). El ejemplar valenciano pertenece actualmente a los fondos del Ayuntamiento de València y se expone en el Museo de la Ciudad, sito en el Palacio del Marqués de Campo, suntuoso edificio propiedad de los marqueses de Olocau que fue adquirido en 1840 por el prócer valenciano José Gabriel Campo Pérez (*València, 1814; †Madrid, 1889)[136], el cual está ubicado en las inmediaciones de la catedral de València y la Plaza del Arzobispo (manzana 123). Hoy en día se desconoce la procedencia del instrumento y cómo llegó a dicho palacio. Recuperando información histórica relativa al edificio, he podido documentar, en 1813, la venta de tres violines que habían pertenecido a un profesor de música apedillado Carlini, quien al parecer residió allí:

> *Venta.* Se halla de venta tres violines, que fueron del uso del profesor de Música Carlini, el uno de *Stradivario*, otro de *Guarnerio*, y el otro de *Guillamí*: el que quiera tratar de ajuste acudirá á sus herederos, que habitan en el entresuelo de la casa de la Excma. Sra. Condesa de Olocau, plaza del Arzobispo (*Diario de Valencia*, 23.01.1813).

El piano valenciano, que mide concretamente, 1285 x 480 x 170 mm. con 59 teclas y 58 macillos (cinco octavas, una de las teclas corresponde a un falso AA♯), posee dimensiones ligeramente superiores a las del conservado en Barcelona (1776) y es inferior a otro instrumento más grande que puede admirarse actualmente en Zaragoza, propiedad de Esther Ciudad Caudevilla.

Para analizarlo he podido contar con la amable ayuda del experto en fortepianos de mesa Michael Cole. En su opinión, algunos de sus elementos mecánicos parecen ser originales, como es el teclado y los macillos; así como también parecen serlo los pilotines o fieltros utilizados. Sin embargo, los apagadores no son de 1777. De la misma manera, la marquetería parece haber sido restaurada o reconstruida y la tabla armónica, el puente y el clavijero no pertenecen al taller de Zumpe, por lo que a priori este instrumento no podría ser considerado plenamente como un piano Zumpe & Buntebart.

---

[135] El cual ha sido objeto de un exhaustivo estudio comparativo dirigido por Pablo Gómez Ábalos (2018).

[136] El marqués de Campo fue un destacado comerciante, editor, naviero y político español que ejerció como alcalde de Valencia y fue líder indiscutible del grupo de poder burgués comercial y financiero local de mediados del siglo XIX.



Ilustración 26. Piano con cartela Zumpe & Buntebart (1777) del Museo de la Ciudad, València.



Ilustración 27. Piano con cartela Zumpe & Buntebart (1777) del Museo de la Ciudad, València.

Analizando la caja, asemeja al modelo básico (18 £) del instrumento patentado por la marca inglesa. Su exterior es sencillo, sin las incrustaciones de líneas negras imitando al ébano. La

marquetería del frontal está reconstruida. La placa con el nombre del constructor es original, según Cole, y en ella aparecen las típicas señas de identificación de la marca, el nombre de los fabricantes y la dirección comercial: *Johannes Zumpe et Buntebart} Londini fecerunt*. 1777. *Princes Street, Hanover Square* (ilustración 28). Sin embargo, esta placa de boj característica de los pianos Zumpe fue extraída o despegada[137] en algún momento de la tabla original e instalada en una nueva plancha de madera, recortando sus característicos «arcos conopiales» góticos de los extremos (*cfr.* con ilustración 29) y dejándolos en forma de pico, con la adición de un ribete tachonado toscamente de aros entrelazados de latón. Toda la tabla frontal parece estar construida en una madera diferente, a imitación del limoncillo, como solían poseer otros pianos de mesa de la época (del Mármol, Longman & Broderip, Érard), quizás para no desentonar con el tono de la tabla con los datos de Zumpe & Buntebart, observándose en la esquina superior izquierda el encolado de un trozo de madera de diferente tono (ilustración 64).



Ilustración 28. Placa característica con los datos del fabricante, recortada, ribeteada y tachonada posteriormente.

[137] Dependiendo de si el modelo era económico o no, esta venía pegada o insertada en la marquetería.



Ilustración 29. Placa característica de otro piano Zumpe & Buntebart de 1777 (restaurado). Obsérvese que pertenece a los modelos de 21£, con una caoba de mayor calidad y fileteado en pasta negra imitando al ébano. Colección de Esther Ciudad Caudevilla (Zaragoza) [138].

El ribeteado de aros de latón rodea asimismo el perímetro de la caja y la tabla frontal posee a los lados dos rosetas decorativas fuera de estilo hechas en el mismo material.



Ilustración 30. Frontal del piano de València.

Los antiguos tiradores manuales de los registros, situados en el compartimento de la izquierda, han desaparecido, manteniéndose los restos de un registro posterior de rodillera situado en la parte baja de la caja que levantaba los apagadores, junto a una barra de refuerzo (ilustración 31).

[138] Restaurado por Andrew y Robert Durand en *The Music Room Workshop* (Chiddingfold, Surrey, Reino Unido). Actualmente en venta en https://wwkbank.harpsichord.be/spain_c.html [consulta 24.10.2021].



Ilustración 31. Rodillera de forte en la base de la caja junto a barra de refuerzo.

El brazo interior de las teclas está numerado y estas poseen el torneado típico de Zumpe en su parte frontal (ilustración 66). Asimismo, los macillos parecen ser originales (ilustración 67), así como la utilización del tejido verde amortiguador de los macillos y el tejido de lana roja tintada con cochinilla (véase Cole, 2018: 50).

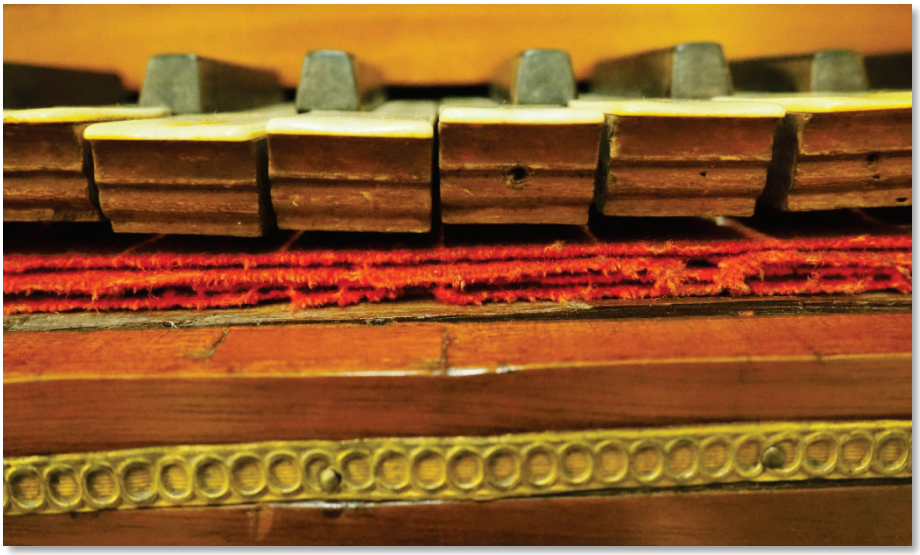


Ilustración 32. Detalle de la decoración. Torneado de las teclas y paño de lana tintada con rojo de cochinilla.



Ilustración 33. Detalle de la mecánica: macillos.

Sin embargo, como apunta Cole, los apagadores fueron sustituidos y son posteriores a 1777 (ilustración 34). Unido a ello, el clavijero y toda la tabla armónica no proviene del taller de Zumpe. La tabla armónica, con las tablas desencoladas, posee un ribete de marquetería que la envuelve y la separa del clavijero. Parece que fue sustituida y reformada posteriormente, así como el clavijero. El puente, aunque posee una forma semejante a los puentes de Zumpe, tampoco pertenece a su taller, según Cole (ilustración 35).



Ilustración 34. Detalle de la mecánica: macillos, guías y apagadores.



Ilustración 35. Detalle de la tabla armónica, puente y clavijero.

Particularmente extraño es que el teclado —que sí parece ser original de Zumpe— abarque desde el La grave (AA, con el AA♯ mudo) hasta el Sol «sobreagudo» (g3), ya que, por lo general, los pianos de Zumpe conservados de dicha época solían tener una tesitura FF-f3, como ocurre con el ejemplar conservado en Zaragoza, o un poco más amplia, pero siempre acabando en f3, como el de Barcelona (GG/AA-f3). Según Cole, dado que en España algunos pianos de mesa solían tener teclados acabados en GG y no en FF, como solía ser lo habitual[139], quizás este piano se hizo por encargo especial para exportarlo a España, siempre que se pueda comprobar que las teclas son originales, con guías en la parte posterior, sin pernos de guía delanteros, y el bastidor de la maquinaria y del teclado con solo dos rieles (rieles frontales y de equilibrio), como así parece ocurrir.

Con todo lo anterior, surgen dos hipótesis que pueden explicar el origen de este instrumento. Una de ellas es que el fortepiano sea de origen autóctono, realizado a imitación de los Zumpe y que se utilizara una placa de un Zumpe original, y, tal vez, un teclado original para hacerlo pasar por tal, cosa bastante común en la época dada la fama de la casa Zumpe (véase Cole, 2018). Con relación a esto cabe recordar la demanda en 1785 de cierto comerciante madrileño al constructor Francisco Flórez para que «le construyera algunos Pianos, ofreciéndole algún precio

[139] Se refiere a los de Juan del Mármol (1784-1788), cuya extensión era de GG-g3, frente a la tradicional (FF-f3) de los pianos de Flórez y Fernández.

más de lo regular con tal que pusiera en ellos nombre de autor inglés y hechos en Londres» (Bordas Ibáñez, 2005: 310). Las dimensiones algo mayores que los pianos Zumpe & Buntebart económicos de la época podrían apuntar a esta opción. La segunda opción es que nos encontremos ante los restos de un piano Zumpe & Buntebart original que fue reconstruido posteriormente por un ebanista valenciano. Las dimensiones y la particularidad del teclado acabado en g3 serían fruto de un encargo especial para la península, según Cole. Al piano se le retiraron los registros manuales, se le añadió un registro de rodillera, se le cambiaron los apagadores por unos más modernos y se reconstruyó parte de la marquetería, la tabla armónica y el clavijero. Al rehacer la marquetería, el ebanista añadió las rosetas y el filete de latón —los fileteados en bronce estuvieron muy de moda en pianos posteriores—. Por tanto, la práctica totalidad del piano fue reconstruida, aunque conservó algunos elementos originales del mecanismo, como el teclado y los macillos.

Con todo, he podido documentar la existencia en E-Bmi de un piano de mesa (MDMB-501) de similares características constructivas, principalmente la «especial» tesitura (AA-g3) y los característicos medallones o rosetas de latón en la plancha frontal frente al teclado. Tiene 59 órdenes dobles de cuerdas y el mismo número de teclas, mecánica sin escape y una rodillera de forte, como el ejemplar valenciano, aunque sus dimensiones son menores a las este (1205 x 463 x 195 mm frente a 1285 x 480 x 170 mm). Fue adquirido en 1947 mediante compra en el fondo Orsina Baget de Folch, sin que se tengan más datos sobre su origen (véanse ilustraciones 36 y 37).





Ilustraciones 36 y 37. Piano de mesa. Museu de la Música de Barcelona. E-Bmi, 501.

b. Simón Moreno en València (1806).

Como decía al principio de este punto, Simón Moreno fue el primer constructor específico de fortepianos documentado en València, construyendo íntegramente el primer instrumento en la ciudad entre 1806 y 1807. Llegó a València en verano en 1806, manifestando, en su primer anuncio en el *Diario de Valencia*, que era un constructor de pianos, claves y monacordios recién llegado Madrid:

> *Aviso.* Ha llegado Simón Moreno, Artífice de Pianos-fortes, que viene de Madrid á establecerse á esta. El que hace de nuevos, y compone Claves y Manicordios, todo con la mayor equidad. Vive en la calle de Burguerins baxada del Correo número 14 (*Diario de Valencia*, 18.07.1806).

He podido revelar algunos aspectos de su historia vital en València, además de sus orígenes familiares, gracias a haber encontrado su acta sacramental de matrimonio[140] así como los registros de bautizo y confirmación de sus tres hijas. A continuación, procedo a desgranar algunos de sus datos.

Simón Moreno Cobos nació en Toledo y fue bautizado en la parroquia de San Lorenzo de la misma ciudad, destruida en 1936. Era hijo de Manuel Moreno, oriundo de la localidad de Bargas y de Lorenza Cobos, natural de Toledo, ambos casados en la iglesia de santa Leocadia en la misma capital. Al proceder de Madrid, tal y como afirmaba en su primer anuncio, probablemente se formase en uno de los talleres que por aquel entonces existían en la corte. Como va dicho, Cristina Bordas documenta hacia 1806 ocho talleres activos en la capital[141]. En este sentido subrayo la referencia del carpintero madrileño Eusebio Vázquez Neira, quien había solicitado en 1799 a la RSEAP Matritense una ayuda económica para poder acabar de construir un fortepiano (ilustración 38), tal y como haría Simón Moreno en València en 1807 (Bordas Ibáñez, 2005: 95):

> Madrid 4. De Mayo de 1799
>
> Eusebio Vazquez y Neira de Exercicio Evanista, y premiado porla R^l^. Sociedad.....} Hace pres^te^, que habiendo invertido su haber en los muchos y costosos instrumentos que se necesitan para un obrador de Evanista se halla sin poder concluir un Forte Piano, que estando tasando y sup^ca^. se digne antregarle 1500 rs. v^on^. ofrez^do^. devolverlos luego que tenga efecto la venta de este instrumento […][142].

[140] E-VAsdap: València-S. Esteban Protomártir, LM 1810-1815: 095v.

[141] Francisco Flórez, Francisco Fernández, Juan Puyol, Gregorio Sánchez Nieva, Pedro Joaquín Rodríguez, el taller de la calle de las Infantas, que he podido vincular con el fabricante Domingo Gómez, el taller de la calle Corredera de S. Pablo y el de la calle de las Huertas (Bordas Ibáñez, 2005: 295).

[142] E-Mrse [Archivo RSEM], leg. 163/4.

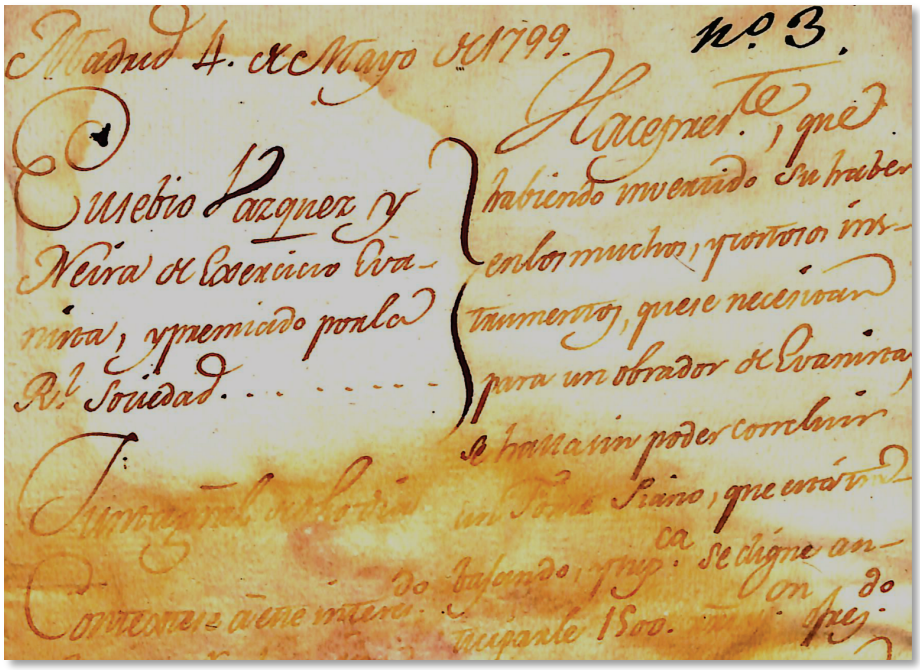


Ilustración 38. El ebanista Eusebio Vázquez Neira pide auxilio a la RSEAP Matritense para concluir un fortepiano, 1799. E-VA Archivo RSEAPM: 163/4.

Una vez en València, Moreno instaló su taller en la calle o plaza de Burguerins, bajada del Correo, núm. 14 [manzanas 333 o 335, parroquia de san Nicolás], ofreciendo el 23 de octubre de ese mismo año un fortepiano usado —que probablemente habría reacondicionado— para que la gente comprobase su habilidad y pudiera encargarle alguno[143]. En 1807 daba como dirección el número dos de la calle de Cadirers [manzanas 333 o 335][144] —que él llamaba Horno de cadirers—, en un pequeño entresuelo «lleno de muebles» de los pertenecientes a la casa que antes ocupó la llamada «Fonda de Julio» (sobre esta véase Carsí Gil [Solaz ed., 2011]: 104-105).

El trece de abril de 1807 presentó a la Real Sociedad de Amigos del País de la capital valenciana un memorial en el que se presentaba como ebanista[145], exponiendo sus méritos en la fabricación desde cero de un fortepiano de madera de ácana[146], hecho por encargo, pidiendo que fuera

[143] Posteriormente en dicha ubicación se estableció el taller del zapatero José Montesinos (*1767) (E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823).

[144] Es muy probable que ambas direcciones, Burguerins y Cadirers, hicieran referencia a la misma localización puesto que la calle de Cadirers «frente a la que se pasa al correo» se ensanchaba en la llamada plaza de Burguerins.

[145] Sin embargo, no consta que hubiese pasado el examen de maestro, a no ser que hubiese sido nombrado en Madrid. Tampoco aparece en ningún documento o registro de asistencia a junta del gremio de carpinteros.

[146] El ácana (*Manilkara albescens* o *Manilkara zapota*) pertenece a la familia de las Sapotáceas. Su madera es de color castaño oscuro, casi púrpura en algunas especies. Posee gran densidad. Algunas variedades procedentes de Cuba aparecen en España desde fines del siglo XVI (es una de las maderas utilizadas en la construcción de la librería de El Escorial, por ejemplo). Se usaba principalmente en carpintería, en construcción naval y en la fabricación de utensilios artesanales, como bastones y baquetas de escopeta (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.04.1840).

examinado por una comisión de la RSEAPV para que le fuese concedido algún título o ayuda económica:

> Simón Moreno Ebanista
>
> Número 12
>
> 1807
>
> Excmo. Señor
>
> Simón Moreno, Evanista y artífice de Pianos establecido en esta Ciudad calle del Horno de Cadirers casa Núm. 2 a V Exª expone
>
> Que acaba de construir un forte piano fabricado en esta Capital cuya obra reúne el mérito del pulimto con su Complicado de la máquina de dhõ [dicho] instrumto músico; siendo estos conocimtos adquiridos solo por la aplicación del suppte [suplicante], quien ha ampliado, con su continuo esmero los términos de la obra propios del ebanista por lo qual
>
> A V. Exª pide se sirva mandar comisión para qe reconocido el mérito de la pieza qe presenta y cerciorado de las preferencias de su fábrica se diga concederle aquel título diploma o gratificación que sea del justo agrado de V Exª para qe armonizando la perfección de su favor fomente un ramo en quien otras naciones estrangeras fundan con Comercio quasi privativo [147].

La RSEAPV envió un comisionado a inspeccionar el taller y el instrumento, el cual emitió un informe favorable en parte, proponiendo un escueto donativo de subsistencia de 300 rs. vn —el doble del otorgado al constructor aragonés Antonio Enríquez 25 años atrás—. Este memorial constituye una valiosa fuente de información acerca del taller y el tipo de instrumento construido por Moreno:

> Para desempeñar la Comisión que v.s. me encargó de orden a la Rl Sociedad en oficio del 17 Corte [corriente] me he constituido en el taller de Simón Moreno, en donde permanece el Fortepiano propuesto por este como objeto de premio. Prescindiré de la parte de evanista aunque sea una de las que constituyen la perfección de un Forte-piano, pues aunq. he advertido algunos defectos en la unión de los pedazos de madera, especialmente en la tapa principal, me significó el artista que el sujeto que le había encargado aquel Forte-piano le dio para su construcción la Acana necesaria, pero tan estrecha que ha sido preciso ensamblar la tapadera y aún otras partes de la caja a muchas piezas. El barniz es brillante y los filetes de bronce que adornan la obra manifiestan inteligencia en el autor, y que teniendo buena madera y de las dimensiones necesarias perfeccionara las cajas de estos instrumentos de modo que alague la vista de los consumidores.
>
> Pasando pues a la obra de lo que propiamente se llama Forte-piano, debo decir que se ve trabajada con bastante conocimiento, que las dimensiones de todas las partes que componen el teclado están arregladas, que los martillos y apagadores hieren ajustadamente a las cuerdas correspondientes con prontitud a la pulsación de las teclas; que los pedales, por cuyo mecanismo se oye en sordina o el lleno del instrumento y en fin, que produce los buenos efectos de un tono dulce, suave y agradable al oído. Sus voces no son sin embargo todas las

[147] E-VAarse, 47-II-5, *Memorial de Simón Moreno, ebanista, exponiendo sus méritos en la fabricación de un forte-piano que desea sea examinado por una Comisión de la Sociedad pidiendo algún título o premio. La Comisión informa favorablemente. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, 13.04.1807. Disponible en http://hdl.handle.net/10251/20576 [consulta 24.10.2021].

> que debía tener, atendida la magnitud del instrumento, si bien es cierto que colocado qual se halla en un entresuelo pequeño lleno de muebles del taller, no es el parage más a propósito para que circule el sonido con libertad y quizás puso demasiada atención en la suavidad del teclado, no hiriendo así los martillos con bastante fuerza, pero además de que con el uso suele todo instrumento adquirir mejores voces eso mismo hará que las teclas se profundicen más y qe. las cuerdas recivan mayor golpe.
>
> El Fortepiano le tiene vendido dhõ [dicho] artista por tres mil reales de vellón precio a que en el día no podría hacerse venir del estrangero y juzgo que si adquiriese fondos para tener en venta dos o tres de ellos lograría despacho, evitándose una parte de la introducción, pero el chasco es que no se encuentra en esta disposición. Con todo será siempre útil su permanencia aquí pues a la verdad si se descompone algún Piano no hay quien sepa corregir sus defectos y convendría animarle a que no se ausentase. Con este objeto me tomo la libertad de proponer a la Rl Sociedad que solo adiera por ahora a una parte de sus pretensiones, consignándolo unos trescientos reales de vellón o lo que estime por vía de premio en consideración a ser el primero que se ha fabricado en Valencia y que se ofrezca darle el título de socio de mérito quando haya hecho algunos más. Lo primero podrá ayudar a su subsistencia mientras busca medios de trabajar en este ramo y lo segundo excitará su emulación para adquirirlos y hacerlos. Sor. Dn. Juan Sánchez Cisneros [148].

De este informe se desprenden varios aspectos muy interesantes: el primero es la constatación de que Simón Moreno carecía de unos ingresos y una estructura logística que le permitiera evolucionar con facilidad hacia un taller estable o fábrica con más de un instrumento a la venta. Su pequeño obrador de ebanista en el entresuelo de Cadirers, lleno de fragmentos de muebles y herramientas, no ofrecía a priori garantías para consolidarse como una tienda o almacén de venta de pianos. En segundo lugar, la descripción del instrumento que realiza el comisionado, aunque parca en cuestiones fundamentales, como la hechura y amplitud, contiene varias claves y características distintivas a analizar. Aunque en el texto no se especifican ni sus medidas ni su morfología, hay que manifestar que el fortepiano en cuestión tuvo que ser de mesa, como gran parte de la producción española del momento. Pese a no disponer de las medidas del instrumento, podemos conocer como debió de ser, atendiendo a las tipologías de fortepianos de precio similar que se fabricaban en España en aquel momento. Simón Moreno tenía vendido el piano por 3000 rs. vn., precio situado dentro de lo razonable el cual permitía proteger el mercado local y competir con las importaciones, según el comisionado que realizó el informe, aunque la comparativa con sueldos y precios contemporáneos indica que era una cantidad a tener en cuenta para la pequeña burguesía (véase Brugarolas Bonet, 2015: 135-136, 178) [149]. Tomando

[148] *Ibid.*

[149] Un órgano inglés de 5 registros vendido en València en 1814 costó 13000 rs. vn (*Diario de Valencia*: 12.01.1816). Por otro lado, un salterio fabricado por *l'Hostaleret* en 1794 costaba unos 130 rs. vn. Por poner algunos ejemplos, en València las academias de gramática y francés solían pedir unos 60 rs. vn./mes por alumno. El sueldo anual de maestro de primeras letras y organista en la localidad valenciana de Onil en 1792 era de 80 libras valencianas (1200 rs. vn.), el de

como punto de partida esta cuantía he examinado los datos que ofrece el mercado de la época, para extrapolar los datos al piano de Moreno.

El constructor Francisco Flórez ofrecía en 1795 fortepianos muy económicos[150] —de mesa— por 25 doblones, unos 2000 rs. vn[151] y manifestaba que estos pianos que fabricaba no se sacaban de Londres por menos de 40 doblones, unos 3200 rs. vn. (*Semanario de Salamanca*, 05.12.1795). Además, la petición del ebanista Eusebio Vázquez Neira a la Sociedad Económica Matritense de 1500 rs. vn. en 1799 para terminar su fortepiano, a mitad de hacer, entronca con este rango de precios. En dicho año, Flórez, inmerso en la polémica ante la entrada en el mercado de Francisco Fernández, ofrecía pianos de mesa de importación inglesa de cinco octavas, rebajados de 6000 a 3000 rs. vn.; de 3600 a 1920 rs. vn. y de 3000 a 1700 rs. vn. Asimismo, manifestaba que sus pianos poseían embutidos de madera fina y molduras de bronce. Sus pianos de cerca de dos varas de longitud (167cm) se vendían por 32 doblones (2560 rs. vn.). Ya en 1804, fecha muy cercana a la de la factura del piano de Moreno (1807), Flórez anunciaba en Madrid nuevas categorías de sus fortepianos: los de siete cuartas[152] de largo (146 cm) —de mesa, por tanto— y cinco octavas («de fa a fa» [FF-f3]) por 26 doblones, unos 2080 rs. vn.; los de «cerca de dos varas» de longitud (167 cm), con pies de bronce y cinco octavas, por 45 doblones, unos 3200 rs. vn.; mientras que los de igual longitud (167 cm), pero 5 octavas y media —hasta el do—, los vendía por 50 doblones, unos 4000 rs. vn, solo igualables por los de Clementi (véase ilustración 39). De hecho, el más moderno (1802) de los dos fortepianos que había fabricado para la casa de Osuna costó 4000 rs. vn. y era «un Forte-Piano construido a la moderna», de mesa, con el mecanismo doble inglés de Zumpe y cinco octavas, FF-f3 (Bordas Ibáñez, 1988: 820 y ss.). Además, ante las informaciones infundadas de que su fábrica había cerrado, Florez manifestaba en 1804 que su actividad seguía ofreciendo bajo demanda los costosos fortepianos grandes —con forma de clave, se entiende— como uno valorado en tres mil duros—unos 65000 rs. vn.—, ya realizado, y otro que excedería dicho valor en proceso (*Diario de Madrid*, 09.06.1804)[153].

Picassent en 1794 estaba dotado con 140 libras (2100 rs. vn.) y el de Alacuás en 1801 en 80 libras (1200 rs. vn.). Por tanto, el piano de Moreno costaba en torno año y medio-dos años de sueldo oficial, sin otros emolumentos, de un maestro de primeras letras o un terreno de huerta pequeño.

[150] Los pianos de mesa que el propio Flórez construía a finales del XVIII para la nobleza y la corte oscilaban en torno a los 10000 y los 20000 reales (véase Bordas, 1988: 816).

[151] Tomando la relación de la época, 1 doblón = 2 escudos = 80 rs. vn.

[152] La cuarta, o palmo, era, como su nombre indica, la cuarta parte de una vara castellana (1 vara castellana= 83,5905 cm; 1 cuarta castellana= 20,897625 cm).

[153] Florez valoró su gran piano dedicado a Fernando VII en 1814 en la exorbitada cantidad de quince mil duros. Los tres pianistas madrileños —entre los que se encontraba su rival Francisco Fernández—, encargados de tasarlo



Ilustración 39. Fortepiano chapado en caoba de dos varas de longitud (168 cm), restos de uno o dos pedales desaparecidos y cinco octavas y media. Francisco Flórez (1800c). Museo Municipal de Madrid, núm. 24565.

Por lo tanto, el precio de venta del piano valenciano indica claramente que era un fortepiano de mesa, probablemente de tamaño medio; con cinco o cinco octavas y media de extensión. Importante es el hecho de poseer dos registros accionados por pedales: uno de «sordina» (probablemente un pedal moderador)[154] y el «lleno» (pedal de resonancia, para levantar todos los apagadores). Los pianos de mesa de los constructores madrileños de este momento solían tener uno o dos pedales, que generalmente no se han conservado. Mientras que los pianos económicos de Flórez solían tener por lo general un pedal «lleno» que levantaba los apagadores, a lo sumo dos, los pianos de Francisco Fernández, como el ejemplar con la numeración 255 que se conserva en el Museo Hazen (datado entre 1806-1820 [1810c]), poseían pedal moderador y lleno, al igual que el de Moreno en València. Además, un ejemplar conservado de Fernández (ilustración 40) compartía características similares[155] a las del modelo de Flórez de cinco octavas y 45 doblones de precio (3600 rs. vn.), siendo estos modelos un modelo plausible para figurarse cómo debió de ser el primer piano construido íntegramente por Moreno en València.

posteriormente, rebajaron muy considerablemente el precio a unos nada desdeñables sesenta y cinco mil rs. vn del año 1824 (Bordas, 1988: 825).

[154] El pedal moderador, que interponía una tela de franela o fieltro entre las cuerdas y los martillos (mecanismo similar al de los pianos verticales actuales), fue patentado en 1783 por Broadwood bajo el nombre de *sordino* (it.).

[155] Medidas de la caja: 159 cm. de largo (entre siete cuartas y dos varas); 59,5 cm. ancho; 22,7 cm. de altura de la caja sin tapa.

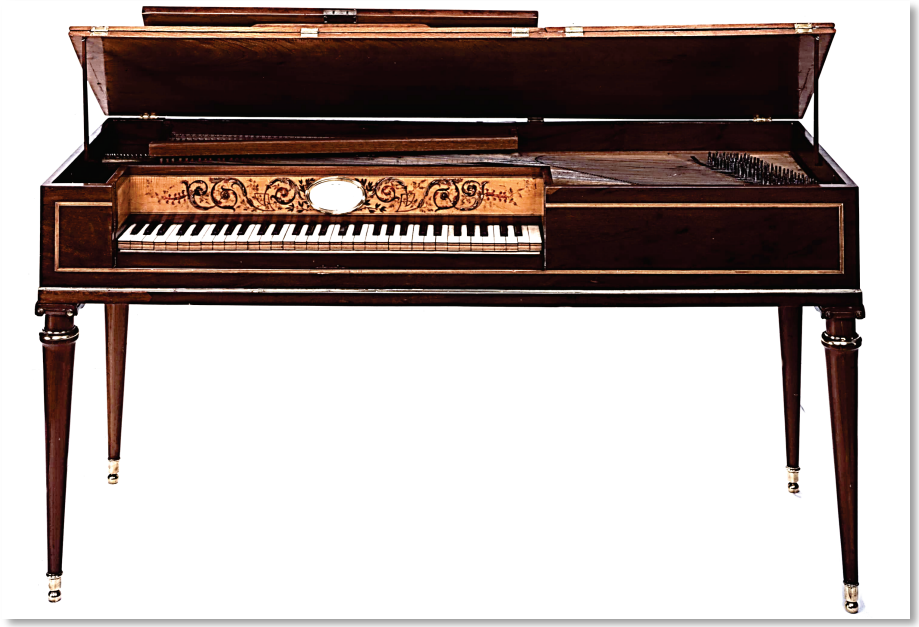


Ilustración 40. Fortepiano de cinco octavas de Francisco Fernández (1810c). Colección Hazen. Foto Hazenn.



Ilustración 41. Fortepiano de cinco octavas con decoración simple de Francisco Fernández en col. privada[156].

El piano en sí presentaba algunas deficiencias en cuanto a la confección y ensamblaje de la madera, ya que la plancha de madera de la tapa no era de una pieza, debido a que los tablones de madera de ácana (*Manilkara albescens*) que le había ofrecido el demandante eran demasiado estrechos, habiendo tenido que encolar varias piezas. En relación con esta cuestión cabe poner

[156] Fuente: www.todocolección.es.

de relieve los problemas que había en la época para el aprovisionamiento de madera como materia prima, ya que el abastecimiento todavía estaba fuertemente controlado por los gremios, como también les ocurría a los primeros constructores de pianos en Barcelona (Brugarolas Bonet, 2015: 51 y ss.). En relación con esto, hay que aclarar que Simón Moreno no fue nombrado —ni lo solicitó— maestro carpintero en el gremio local.

Por último, volviendo a la descripción del instrumento de València, cabe decir que el mecanismo de respuesta a la bajada de la tecla era rápido, pero el calado era demasiado corto o liviano y el golpe del macillo sobre la cuerda era pobre y no conseguía amplitud de sonido, dotando al piano de un toque suave pero excesivamente apático en volumen. De ahí que el comisionado manifestase «sus voces no son sin embargo todas las que debía tener, atendida la magnitud del instrumento», criticando asimismo la ubicación del instrumento en el taller.

También hay que reseñar que, en este espacio, Simón Moreno dedicó también sus esfuerzos a componer «toda clase de órganos de cilindro», probablemente para obtener algunos ingresos para su subsistencia (*Diario de Valencia,* 04.10.1809). En relación con esto, cabe recordar que el constructor madrileño Francisco Flórez los anunciaba desde 1795, aprovechando la afición que tenía la reina María Luisa de Parma (Bordas Ibáñez, 1988: 815-816)[157].

La última referencia hemerográfica en València que poseemos es el anuncio en 1811 de la fabricación de un pianoforte con tres registros, realizado en maderas nobles y con una extensión de seis octavas, extensión muy avanzada para los pianos que por aquel entonces se comercializaban en la ciudad:

> Se vende un piano forte, fabricado con todo esmero de las maderas más finas: tiene tres registros: su extensión de teclados es de seis octavas: darán razón en la calle de Cadirers, en la casa frente á la que pasa al Correo (*Diario de Valencia*, 06.02.1811).

He podido comprobar cómo el piano de Moreno volvió a ser anunciado como un fortepiano «de los mejores» en Palma de Mallorca en septiembre de 1811 desde un taller carpintero anónimo, manifestando igualmente que construía pianos de hasta 20000 rs. vn. —probablemente de cola—, lo que parece demostrar que había podido hacerse un nombre como constructor de pianos en la ciudad del Turia (ilustración 42).

[157] En València el gusto por los órganos de cilindro era patente desde finales del siglo XVIII. En 1795 el relojero Joaquín Aparisio [Aparisi] de la calle de san Vicente vendía varios órganos de cilindro, destacando uno inglés con cuatro registros, uno de tapadillo (*Diario de Valencia*, 31.12.1794).

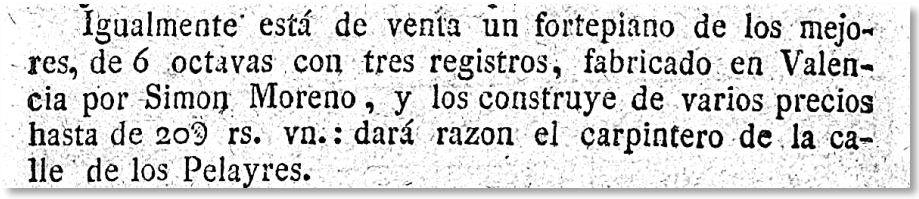

Igualmente está de venta un fortepiano de los mejores, de 6 octavas con tres registros, fabricado en Valencia por Simon Moreno, y los construye de varios precios hasta de 209 rs. vn.: dará razon el carpintero de la calle de los Pelayres.

Ilustración 42. Anuncio de un fortepiano de Simón Moreno de seis octavas y tres registros. *Diario de Mallorca,* 28.09.1811.

El anuncio no deja claro si Simón Moreno había enviado el piano a Palma de Mallorca o se había establecido temporalmente allí, como dedujo en su momento Oliver (1982: 363); cosa probable, por otro lado, dado el éxodo que hacia las islas se produjo en aquel momento ante la proximidad del ejército francés. Aunque no se ha podido identificar satisfactoriamente al carpintero de la calle de los Pelayres de Palma de Mallorca, por la documentación hemerográfica sabemos que en dicha calle habitaba un maestro sillero que comerció también con órganos de cilindro en 1830, justo enfrente de la tienda de géneros y quincallerías del comerciante Joaquín Pujol (*Diario de Mallorca,* 11.01.1812; *Diario Balear*, 21.02.1830).

> Están para vender dos órganos de cilindro, uno de dos palmos y medio, y el otro de dos palmos, tienen 22 tocatas cada uno: la persona que guste comprarlos, se puede ver con el maestro sillero que vive en la calle de los Pelayres frente á casa de Pujol (*Diario Balear*, 21.02.1830 y 23.02.1830).

Igualmente, en la misma calle, número 21, vivía el mallorquín Antonio Nadal, un importante patrón de distintas embarcaciones[158] que comerció con València durante varias décadas, transportando pasajeros y el correo entre esta plaza, Ibiza y Palma, así como cargamentos de arroz y azúcar. La importancia de este personaje radica en que, a partir de la década de 1830, traerá a València pianos mallorquines de las fábricas de Sóller y Mahón (véase II, 3.2.6: 602, 604-605, 616).

A partir de 1811, Simón Moreno dejó de insertar anuncios de pianos en València —y Palma—, al menos con su nombre o desde su primitiva dirección. En 1812, cierto Simón Moreno aparecía en los registros de padrón valencianos como jornalero en la calle de Gracia, número 1 de la manzana 280. Esta calificación profesional englobaba a muchos de los carpinteros del periodo 1800-1830 que no poseían taller propio y trabajaban a jornal para otros, aunque es posible que no se tratase del ebanista (ilustración 43).

[158] En 1813 era patrón de la bergantina *Ecce Homo*, en 1814 del jabeque *San José*; en 1826 del *Santo Cristo del Grao* (*Diario de Mallorca*, 04.12.1813, 02.10.1814; *Diario Balear*, 5.10.1816, 23.05.1826).

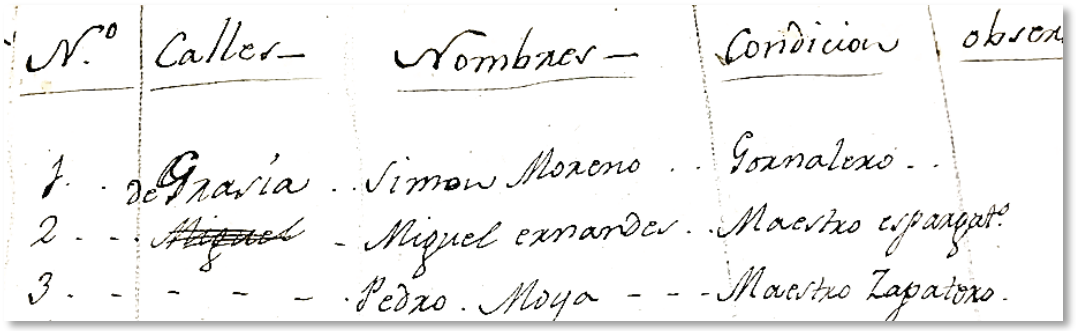


Ilustración 43. Registro de Simón Moreno, jornalero, en el padrón de 1812[159].

Con independencia de esta última información, he podido comprobar cómo Moreno se casó en 1813 con Vicenta Damiá Espuig en la parroquia de San Esteban, del cuartel del Mar (ilustración 44). Vicenta, por su parte, provenía de la localidad alicantina de Mutxamel y era hija de Agustín y Teresa (nacidos respectivamente en Mutxamel y San Juan de Alicante.

> En San estevan de Valencia â los quince días del mes de Marzo año de mil ochocientos y treze Yo el infraescrito cura de esta Ydlesia, en vista de las letras despachadas por el Muy Ytte. Señor Dn. Thomas Naudín Canónigo Doctoral de esta Sta. Yglesia Metropolitana, Governador y Vicario General de esta Diócesis, refundada de su orden por el Notario Josef Ygnacio Alamá segun despacho del mismo día, Mes y año, dispensadas las tres Canonicas moniciones, que previene el Dho. Concilio de Trento, por su Señoría, no constando Ympedimento alguno, cerciorado de su voluntad y mutuo concentimiento , como el ser mi Feligresa, mediante constar, según las citadas letras de los requisitos prevenidos por Real Orden hallándoles instruidos en la Doctrina Christiana= Desposé solemnemente en esta Yglesia por palabras aptas, legítimas y de presente que in *facie ecclesiae* [en presencia de la congregación] hacen verdadero Matrimonio â Simón Moreno, natural de la Parroquia de San Lorenzo de la ciudad de Toledo, y vecino de la de Sn. Nicolás de esta Ciudad, hijo de Manuel Moreno, y de Lorenza Cobos, naturales de la citada Parroquia de Sn. Lorenzo y en la misma casado de una; y de otra Vicente Damia soltera, natural de la villa de Muchamiel Obispado de Orihuela Parroquiana de San Estevan, hija de Agustín Damia y de Théresa Espuig naturales de la citada villa, y en ella casados; preguntados si otorgaron Cartas nupciales, dijeron que no; fueron testigos Ramón Martí, y Manuel Ponce vecinos de esta ciudad, de que certifico= Dr. Joaquín García Cura.

[159] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812/1818.

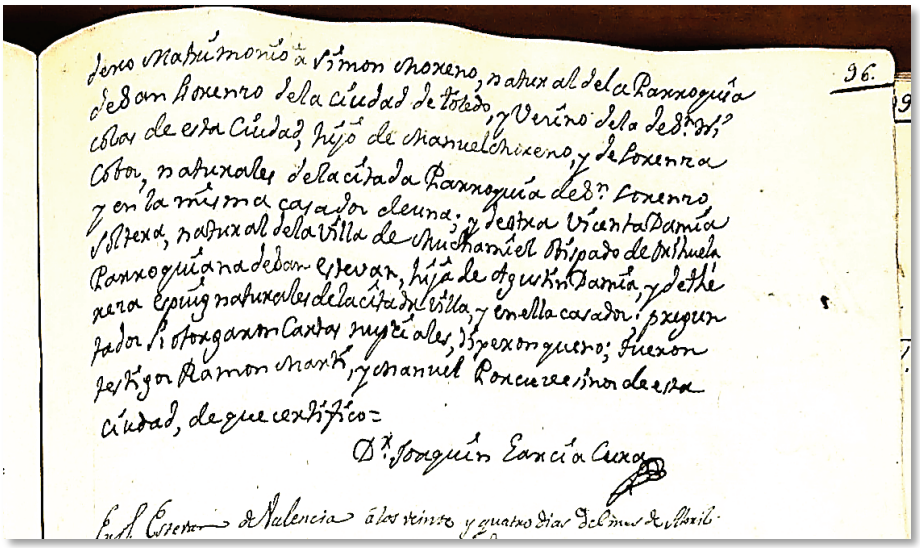


Ilustración 44. Fragmento del acta matrimonial de Simón Moreno y Vicenta Damiá el 15.03.1813.

Asimismo, he podido acceder a las partidas de bautismo y confirmación de al menos tres hijas del matrimonio, nacidas entre 1815 y 1817: María de Guadalupe (*València, 27.02.1815), Rafaela Camila Estefanía (*San Esteban, València, 15.07.1816) y Teresa Estefanía Vicenta Luisa Carlota (*València, 26.06.1817). La información contenida en estos documentos, lejos de ser accesoria, se ha revelado durante esta investigación como una fuente valiosa para esclarecer qué tipo de relaciones entablaron los constructores con su entorno profesional y social.

En primer lugar, en la boda de Simón Moreno ejercieron como padrinos Ramón Martí y Manuel Ponce. Del primero no poseemos datos relevantes[160], pero sí de Ponce, un vellutero en estrecho contacto con la familia de guitarreros Senchordi, ya que vivía encima del taller del guitarrero Josef Senchordi, desde al menos 1812, en la calle Bolsería, núm. 16 (manzana 384 de la parroquia de san Nicolás, misma área donde tenía el taller Moreno)[161]. En los registros de bautismo de las hijas de Moreno también he podido encontrar información relevante que ofrece datos sobre su vinculación profesional en la capital levantina. Tanto en el bautizo de la hija primogénita de Moreno, como en el de la siguiente, Rafaela Camila, el padrino de ambas fue Manuel Mármol, uno de los ebanistas que construyeron pianos en la ciudad, con taller propio en la calle de Cuarte (número 43) en la década de 1820 (I, 2.2.4.h: 143; ilustración 45). Mármol, quien había sido

[160] Su nombre aparece en ningún registro profesional de la ciudad en 1822. Sin embargo, sí que existió en esta época un presbítero con varios cargos (domero, racional) en la vecina parroquia de santo Tomás. Véase por ejemplo, E-VAad, sig. 411/6, «Cura y clero de S. Tomás Apóstol contra Ramón Martí, presbítero domero de la misma, relativo a salarios».

[161] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4 (1812). Existió otro Manuel Ponce, chocolatero, con tienda en la calle de los Aladrers, número 16, manzana 217, cerca de la calle de Quart. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula industrial y de comercio*, 1822.

soldado antes de la Guerra de la Independencia —«haber servido a su Magestad por algunos años»— procedía, al igual que Moreno, de Madrid y, según sus propias palabras, había tenido que obtener el grado de maestro en el gremio de carpinteros en 1809 para poder trabajar en la ciudad, empeñándose para ello en veintiún duros (1600 rs. vn.)[162]. No obstante, de Carlos Ramó y Vila, padrino de la tercera hija de Moreno no tenemos noticias que lo permitan relacionar con el mundo de la factura de instrumentos[163].

Por lo tanto, demostrada la vinculación personal con Manuel Mármol, el cual apadrinó a sus dos primeras hijas, resulta probable que Simón Moreno acabara trabajando o colaborando con él. Esta estrecha relación entre los dos constructores me lleva a concluir que debió asociarse o trabajar en el taller de carpintería y ebanistería de Manuel Mármol de la calle Quart, enseñándole a este a fabricar pianos o fabricándolos para él. De esta manera, Mármol estuvo preparado, en diciembre de 1827 de ofrecer un «piano pequeño de poco precio» (*Diario de Valencia*, 04.12.1827).

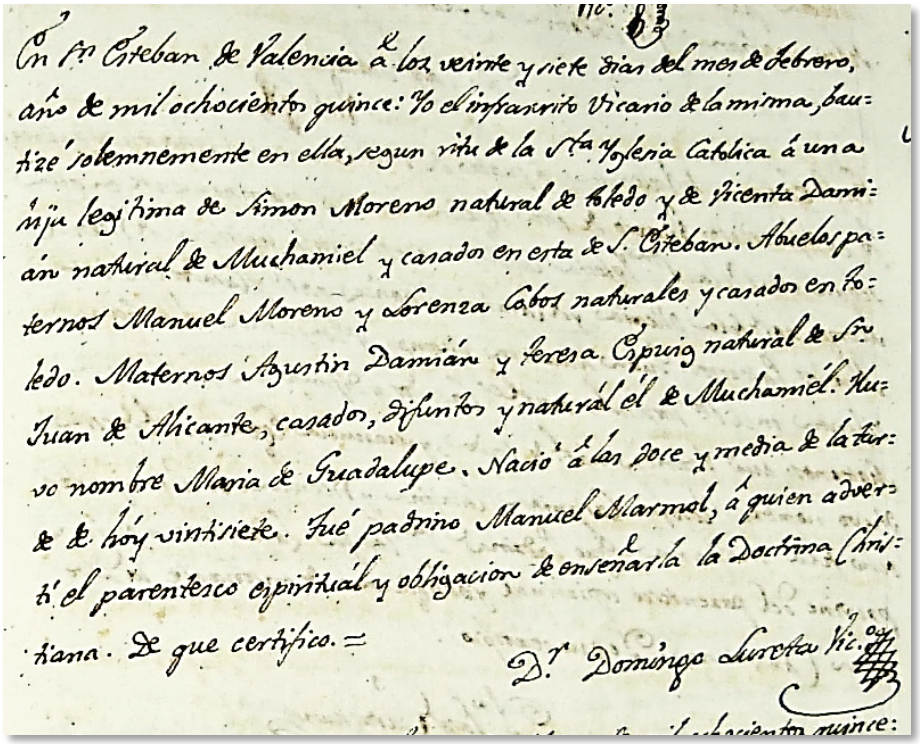

En Sn Esteban de Valencia á los veinte y siete dias del mes de febrero,
año de mil ochocientos quince: Yo el infrascrito Vicario de la misma, bau-
tizé solemnemente en ella, segun ritu de la Sta Yglesia Catolica á una
hija legitima de Simon Moreno natural de toledo y de Vicenta Dami-
án natural de Muchamiel y casados en esta de S. Esteban. Abuelos pa-
ternos Manuel Moreno y Lorenza Cobos naturales y casados en to-
ledo. Maternos Agustin Damián y teresa Espuig natural de Sn
Juan de Alicante, casados, difuntos y natural él de Muchamiel. Hu-
vo nombre Maria de Guadalupe. Nació á las doce y media de la tar-
de de hoy vintisiete. Fué padrino Manuel Marmol, á quien adver-
tí el parentesco espiritual y obligacion de enseñarla la Doctrina Chris-
tiana. De que certifico. =
Dr Domingo Lureta Vic.o

Ilustración 45. Acta de bautismo de María de Guadalupe Moreno Damián [Damiá] en 1815, apadrinada por el ebanista Manuel Mármol.

[162] E-VAar, Gremios, 644/977, *Declaraciones de bienes*, 1810.

[163] Carlos Ramó Vila había contraído matrimonio con María Ana Aguilar Vives en 1791, aunque no se indica su oficio. Tampoco aparece en la matrícula industrial de 1822. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1788-1792: 54v.

Por otra parte, en la matriculación vecinal de la parroquia de san Nicolás efectuada en 1818 aparece registrado cierto Simón Cobo, escribiente, en el número 4 de la plaza de Burguerins, muy cerca de la esquina con Cadirers 2. Esta localización se ubica en la manzana 335, donde se ubicó su taller, lo que su identificación es plausible, siendo el nombre registrado una desviación o error habitual del alcalde de barrio (ilustración 46). Tras los registros de sus hijas, esta es la última referencia que se ha podido documentar sobre su persona.

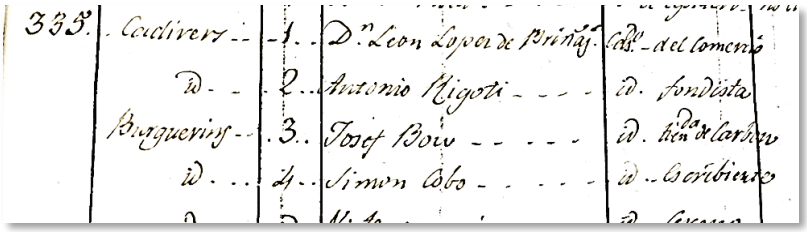


Ilustración 46. Simón Cobo en el padrón de 1818[164].



Ilustración 47. Rúbrica de Simón Moreno en el memorial presentado a la RSEAPV en 1807.

2.2.3. 1814-1820. Reconversión y especialización de carpinteros y guitarreros locales.

Durante el llamado sexenio absolutista se vivió cierta consolidación, aún tímida, del mercado del fortepiano en la ciudad. Al aumento del volumen de compraventas entre particulares o almacenes, como el de la calle del Ave María (I, 3.2.1.a: 170 y ss.), se le añade la actividad de un buen número de guitarreros y carpinteros que, desde sus talleres del cuartel del Mar, comenzaron a ofrecer claves apianados y fortepianos. Su construcción integral no queda, en muchos casos, totalmente atestiguada, sino que probablemente muchos se limitaron a reparar o modificar instrumentos de segunda mano. Sin embargo, el testimonio de algunos, como Mariano Vila, afirmando que eran constructores de fortepianos apoya la tesis por la que existió construcción autóctona en la ciudad. Esta actividad se prolongará más allá de 1820 y se extenderá a otros barrios del cuartel. De hecho, como va dicho, es en estos momentos cuando se produjeron las primeras especializaciones de carpinteros en el ramo de la ebanistería; de esta

[164] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812/1818.

forma encontramos en las fuentes el acceso al magisterio de un gran número de artífices que posteriormente pusieron en venta instrumentos reformados o directamente construidos por ellos mismos.

a. Manuel de Senchordi y Mariano Vila

Como va dicho, algunos de estos constructores eran, o bien guitarreros, o carpinteros especializados en la construcción de salterios, como el guitarrero Manuel de Senchordi o el carpintero Mariano Vila [quizás su hijo, Mariano Vila, «menor»], los cuales comenzaron en esta época con la construcción específica de fortepianos:

> Está de venta un fortepiano nuevo de primorosa obra, seis octavas y cinco registros muy acertados. El maestro guitarrero [Manuel de Senchordi] de la plaza de S. Bartolomé dará razón (*Diario de Valencia*, 13.03.1816).
>
> Mariano Vila, carpintero, vive en la calle de Gracia, casa número 25, cuarto segundo, fabrica con mucho acierto fuertes pianos; en el día tiene uno de venta muy particular, alabado por los facultativos de música (*Diario de Valencia*, 23.10.1817).

Manuel Senchordi [II][165] ejerció como guitarrero/luthier en València entre los años 1792-1816; restaurando, construyendo o comercializando también claves y fortepianos durante el primer tercio del siglo XIX. Poseyó taller en la misma zona que el resto de su familia, concretamente, en el número diez de la plaza de San Bartolomé, esquina con la calle Caballeros (m. 373) (véase *Diario de Valencia,* 29.08.1794, como ejemplo)[166]. Hay que decir que figura otro taller guitarrero enfrentado al de Manuel Senchordi II en la matriculación de vecinos de 1818 —plaza de San Bartolomé núm. 5, manzana 131— propiedad de Vicente Sapena[167]. El violero Bautista Martínez afirmaba en 1825 haber aprendido el oficio de

[165] Los Senchordi [i.e. Sentchordi, Sanchordi, Sanjordi, Senjordi, Sent-Jordi, San Jorge, Jorge] constituyen una de las familias con más larga tradición y presencia en el mercado de instrumentos musicales valenciano: distintas generaciones fundaron talleres de lutería y construcción de guitarras en la zona del Tossal, calle Alta y Bolsería en la València dieciochesca y siguieron manteniendo actividad empresarial durante todo el siglo XIX. Además, de acuerdo con convenciones sociales de la época, los Senchordi emparentaron por matrimonio con otras familias de guitarreros autóctonas y expandieron su empresa dando lugar a la próspera firma de guitarras «Sentchordi hermanos» célebre a mediados del siglo XIX. Uno de sus primeros miembros fue Manuel Sent-Jordi (*1690) [Manuel Senchordi I], luthier de quien se conserva una etiqueta de un violín de 1722 que reproduce el *Dictionnaire Universel des Luthiers* de René Vannes (1986: [vol. 1], cit. en Bogaard, 2019). Por tanto, nombro Manuel Senchordi II al guitarrero que nos ocupa.

[166] A su muerte, dicho local, renumerado del 10 al 11, fue ocupado por una tienda de sedas propiedad de la viuda Margarita Sanchordi (*1778c). E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8, cuartel del Mercado, 1824 [1828]. Aunque he podido cotejar datos de ese padrón que, contrariamente a lo que indica, no pertenecen a 1824, sino a 1828, ignoro si esta Margarita Senchordi estuvo relacionada con la hija homónima del guitarrero Vicente Senchordi y Silvestra Sierra, perteneciente a una generación anterior.

[167] El taller de Vicente Sapena estaba junto a los de los carpinteros Vicente Perales y Vicente Ferrer (núms. 6 y 7, respectivamente). E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, parroquia de san Bartolomé, 1818.

Manuel Senchordi y de otro guitarrero apellidado «Zapena» [Sapena], que se corresponde, posiblemente, con el mencionado Vicente Sapena, vecino de Manuel Senchordi II (*Diario de Valencia*, 21.09.1825).

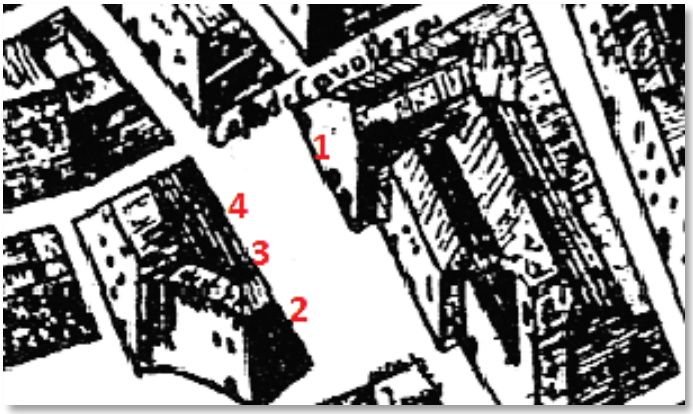


Ilustración 48. Situación hipotética del taller de Manuel Senchordi (1) en la antigua plaza de san Bartolomé junto a la calle Caballeros en 1818c, frente al del también guitarrero Vicente Sapena (2) y los carpinteros Vicente Perales y Vicente Ferrer (núms. 3 y 4). Plano de Tosca [1704] grabado por Fortea (1738c).

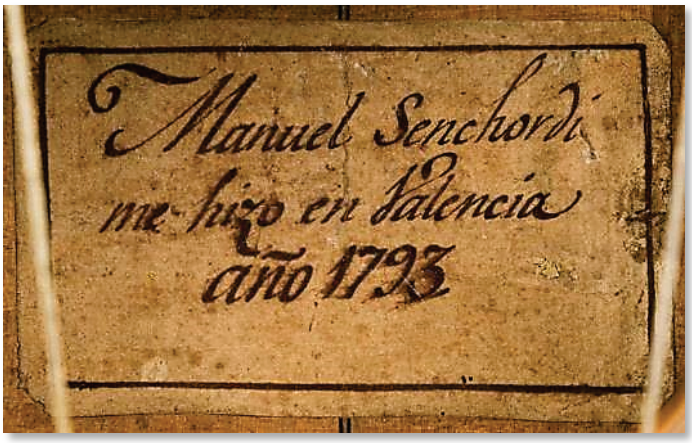


Ilustración 49. Etiqueta de una guitarra construida por Manuel Senchordi en València (1793). Museu de la Música de Barcelona. E-Bmi, 1511.

Senchordi había comercializado distintos instrumentos de cuerda en el *Diario de Valencia* durante la década de 1790: el 18 de julio de 1792 ofrecía un bandolín [168], bajo el apellido Jorge, en su taller de la plazuela de San Bartolomé. Desde la misma ubicación ofrecía también una bandurria de cinco órdenes el 15.03.1795, autodenominándose guitarrero. En 1798 comercializó dos claves (*Diario de Valencia*, 07.07.1798) mientras esperaba adquirir un clave o *piano-fort* desde el mes de junio, no se sabe si por encargo o para copiar su mecanismo e ir aprendiendo a montar fortepianos, dada la incipiente demanda de este tipo de instrumentos

[168] Mandolina, según Kenyon de Pascual (1983: 300).

que entonces surgía en la capital del Turia (*Diario de Valencia*, 28.06.1798). Un mes después ofrecía dos claves «perfectamente trabajados» al parecer construidos o modificados por él (*Diario de Valencia*, 07.07.1798) y, transcurrido un año (1799), ya anunciaba la venta en su taller de la plaza de San Bartolomé de un «clave con macetas, a la manera de un fuerte-piano» (*Diario de Valencia*, 27.07.1799). Por tanto, Manuel Senchordi, figura crucial para este trabajo, podría haber sido el primer artesano local que adaptó la mecánica del fortepiano a los claves autóctonos.

En 1806, Senchordi emitió diversos anuncios desde el taller de su pariente, José Senchordi, en la calle de la Bolsería. En uno de ellos daba razón de un criado y en otro de un «clave bueno hecho en Italia, propio para acompañar en orquesta». Volvió a anunciar este último instrumento denominándose maestro de vihuelas desde su taller de la plaza de San Bartolomé el 24 de septiembre de 1806 y un salterio de buena factura fabricado por «el Mesonero» [*l'Hostaleret*] el 15 de diciembre del mismo año. Finalmente, el 12 de junio de 1810 ofrecía un violín con su caja y el 02 de agosto de 1812 y una vihuela de seis órdenes de superior calidad desde la misma plaza. Debió morir poco después, ya que no se consigna ningún otro anuncio con su firma a partir de este momento. En 25 de octubre de 1829, un anuncio del ebanista italiano Antonio Solaso en la calle de las Barcas hablaba del «acreditado difunto Manuel Senchordi».

Tabla 2. Anuncios de instrumentos del taller de Manuel Senchordi II (Plaza S. Bartolomé) en el *Diario de Valencia*.

-Bandolín (18.07.1792).
-Pérdida de bolsillo con dinero (29.08.1794).
-Bandurria de 5 órdenes (15.03.1795).
-Demanda de clave o piano-fort (28.06.1798).
-Dos claves perfectamente trabajados para vender (07.07.1798).
-Clave con macetas, a la manera de un Fuerte-Piano (27.07.1799).
-Guitarra de 6 órdenes y caja (18.03.1802).
-Clave bueno fabricado en Italia (24.09.1806).
-Salterio muy bueno, fabricado por el célebre Mesonero (05.12.1806).
-Violín excelente con su caja (12.06.1810).
-Vihuela de 6 órdenes de superior calidad (02.08.1812).
-Fortepiano nuevo de primorosa obra: seis octavas y 5 registros muy acertados (13.03.1816).

Por otra parte, Mariano Vila [padre] había sido un carpintero especializado en la confección de salterios a fines del siglo XVIII. Aparece en las fuentes vendiendo 3 salterios en su casa de la calle del Torno del Hospital en 1791 (*Diario de Valencia*, 17.02.1791). En el *Museu de la Música* de Barcelona se conserva un ejemplar de salterio grande, de 31 órdenes quíntuples y séxtuples,

firmado en València por Mariano Vila (E-Bmi, 211, ilustración 50), el cual constituye el único salterio valenciano verificado.



Ilustración 50. Testimonio de fabricación por Mariano Vila en el salterio conservado en el Museu de la Música de Barcelona (E-Bmi, 211). Fotografía Eduard Selva.

Probablemente fue pariente del también carpintero Manuel Vila y de María Mas (oficial carpintero y su consorte), residentes en el núm. 27 de la manzana 204 —calles Quart o Corona— en el libro de la *Matrícula de vecinos del cuartel de San Vicente* en 1770-1778[169].

Mariano Vila llegó a ser el clavario del gremio de carpinteros de València en 1807. Mantuvo su taller en la misma ubicación hasta al menos 1810[170], ya que en dicha fecha se anunciaba como «Mariano Vila, Maestro Carpintero», vendiendo telares de vellutero «ahinados»[171] (*Diario de Valencia*, 25.11.1810). A partir de esta fecha ya no aparece en la documentación del gremio de carpinteros, siendo sustituido en ella por referencias a su hijo, Mariano Vila, menor, por lo que es probable que el constructor de fortepianos en 1817 fuera este.

Mariano Vila menor había manifestado en las declaraciones de riqueza de 1810[172] un caudal ínfimo de liquidez (12 libras) al haber perdido su casa por la caída de una bomba en los ataques del ejército francés a la ciudad y a su mujer por calenturas, quedándose él al cuidado de un niño de pecho. Sin embargo, hay que tomar con cautela este tipo de declaraciones, pues los artesanos procuraban minimizar todo lo posible los ingresos que tenían ante la petición de contribuciones

[169] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 2, 1770-1778.

[170] En el anuncio de 1810 dice calle del Pou Pintat, junto a plaza de la Bocha. Esta ubicación coincide con la confluencia de las calles Pou Pintat y Torno del Hospital, la ubicación que ofrecía en su primer anuncio, siendo probablemente el mismo taller (manzanas 238, 239, 241, 242).

[171] De «ahina», en referencia al valenciano *eina* (herramienta).

[172] E-VAar, sig. 644/977, *Declaraciones de bienes 1810-1812*.

para la guerra. Poco más se sabe sobre Vila, que se constituye así —gracias a la información del anuncio— como uno de los primeros constructores autóctonos de fortepianos. Mantuvo el taller al menos hasta 1822, fecha en la que aparece traspasado al también carpintero Francisco Navarro (*1783), el cual parece que dejó de lado la confección y comercio de pianos.

b. Peregrín Berenguer.

Otro productor o reformador de instrumentos con anuncios de este periodo es el carpintero Peregrín Berenguer[173] (†22.04.1829), desde cuyo taller se pusieron en venta algunos fortepianos nuevos y claves reconvertidos al mecanismo del piano, como expongo a continuación.

Entre los años 1814 y 1817 se insertaron en el *Diario de Valencia* seis anuncios de instrumentos de teclado ofreciendo como dirección el núm. 19 de la calle de Bonaire, frente a la calle de «Bercher» [Verger]; ambas vías situadas en el corazón del barrio quinto del cuartel del Mar, zona de una incipiente actividad ebanista, según he podido colegir del análisis de la documentación hemerográfica y archivística. Los anuncios hacían referencia a un clave hecho piano, de cuatro octavas y media (1814) y a la venta de varios fortepianos nuevos, con un anuncio en 1814, otro en 1815 (fortepiano «nuevo de superior calidad de las voces»), en 1816 (fortepiano «de los de mejor calidad de las voces») y uno en 1817. Resulta imposible saber si hacen referencia al mismo instrumento o a varios, aunque el último anuncio, el 16 de mayo de 1817, anunciando un fortepiano nuevo y un clave hecho piano, hace pensar que se tratan de los mismos instrumentos anunciados desde 1814, lo cual resultaría paradójico, ya que habrían estado sin vender durante tres años (véase tabla 3).

Tabla 3. Anuncios de fortepianos del taller de Peregrín Berenguer (Bonaire, 19).

Fecha	Anuncio
04.06.1814	En la calle de Bonayre, número 19, frente la de Bercher, hay de venta un Forte piano, el sujeto que quiera tratar de ajuste acudirá a dicha casa.
18.12.1814	En la calle de Bonayre, número 19, frente a la de Bercher, hay de venta un clave hecho piano, de 4 octavas y media, y se da con equidad.
20.11.1815	En la calle de Bonayre, en frente de la de Bercher, núm. 19, se vende un forte-piano nuevo de la mejor calidad de voces.
25.01.1816	En la calle de Bonayre, enfrente de la de Bercher, núm. 19, se vende un fortepiano nuevo, y de la mejor calidad de voces.
12.06.1816	En la calle de Bonayre, enfrente de la de Bercher, núm. 19, se vende un fortepiano nuevo de superior calidad de voces, el que se dará con equidad.

[173] Aunque en la mayoría de fuentes aparece como Pelegrín Belenguer, tomo el nombre Peregrín Berenguer tal y como aparece en la división notarial de sus bienes.

16.05.1817	En la calle de Bonayre, frente de la de Bercher, casa número 19, se vende un fortepiano nuevo y un clave apianado, que se darán con equidad.

La indicación, presente en todos los anuncios, de que el punto de venta se encontraba frente a la calle de «Bercher» [Verger] no es baladí. La calle de Bonaire[174] —como muchas otras de València— era una vía estrecha, pero bastante larga, y el sistema de numeración de calles no había cambiado todavía, manteniéndose la antigua numeración por manzanas[175]. La manzana que se situaba justo frente a la calle de «Bercher» era la número 62. En la matrícula de vecinos de 1818[176], en el número 19 vivía Rosa Benlloch, viuda sin hijos de Vicente Salines, zapatero[177], lo que no parece ser una localización plausible para los anuncios. Sin embargo, al lado, en el número 18 duplicado, a efectos y en otras matriculaciones también el 19, tenía su taller el carpintero Pelegrín Belenguer [Peregrín Berenguer] (*1759) (ilustración 51).

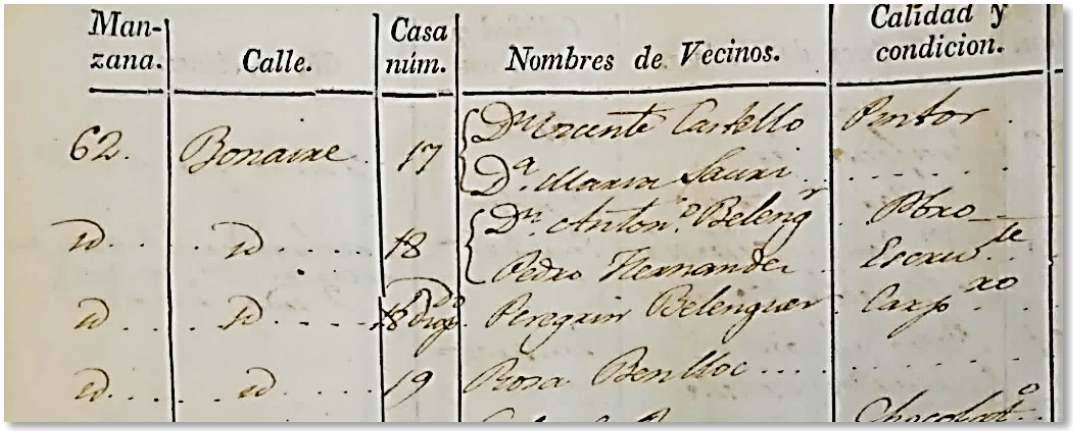


Ilustración 51. Calle de Bonaire, manzana 62 en la *Matrícula de vecinos del Cuartel del Mar* de 1818.

[174] Curiosamente, el veintidós de diciembre de 1818, un quinto degolló a un cordonero que le alojaba en la citada calle para robarle (Centelles, s.f.: 77v).

[175] Como va dicho, mediante este sistema cada manzana edificada se numeraba como un ente independiente de los demás, haciendo que las calles no siguieran una numeración lineal; así, si la manzana 62 estaba conformada en sus lados por las calles Nave, Bonaire, Tertulia y Vestuario, su numeración (1,2…, etc.) comenzaba en la calle de la Nave, siguiendo corrida por las calles de Bonaire (17, 18, 18d…, etc.), Tertulia (22, 23… etc.) y Vestuario (26, 27… etc.) hasta rodear todo su perímetro. Este sistema, aplicado a todas las manzanas que poseían un lado recayente en la calle Bonaire, daba como resultado que dicha vía tuviera más de un número 19, siendo necesario especificar otros datos («frente a la de Bercher») para poder situar el establecimiento.

[176] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, parroquia de san Esteban, 1818.

[177] E-VAsdap, València-S. Esteban, LM, 1778-1782: 8v.

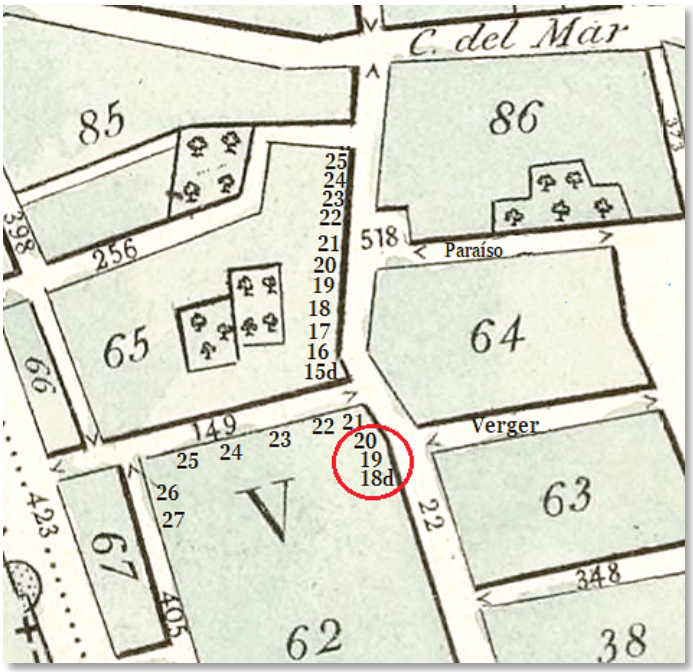


Ilustración 52. Manzanas y su numeración en la calle de Bonaire (marcada con el número 22) en 1818. Localización del taller de Peregrín Berenguer, frente a la calle de Verger. Barrio V del cuartel del Mar.

En la matriculación vecinal para 1821, este taller de Peregrín Berenguer se numeraba efectivamente con el 19, por lo que podría confirmarse que es desde donde se emitieron los anuncios de fortepianos, siendo Berenguer otro de los primeros reparadores o constructores autóctonos de estos instrumentos documentados en València, tras Vila y Senchordi.

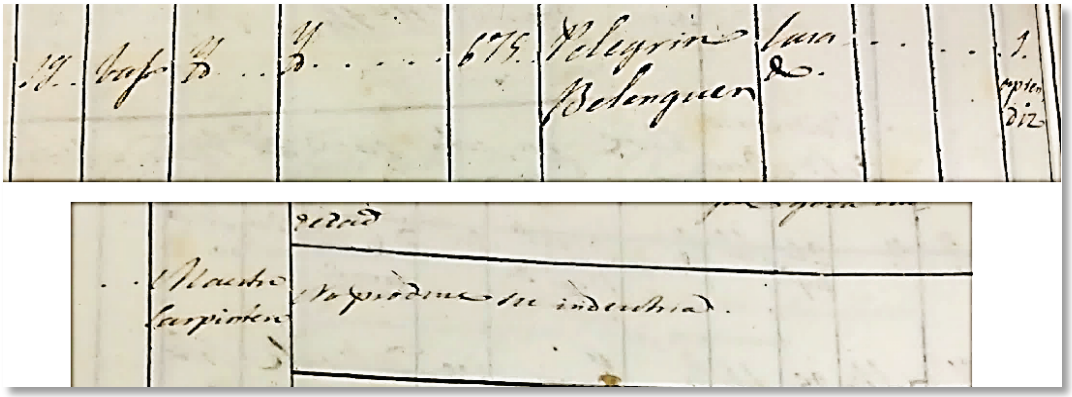


Ilustración 53. Registro del taller de Berenguer en el número 19 de la calle de Bonaire en 1821[178].

[178] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 5, cuartel del Mar, 1821.

Con todo, es necesario detallar que, durante los años 1801 y 1802, cierto fabricante de instrumentos de música de cuerda y viento, Juan Joseph Estevan Corpus (sic.)[179], proveniente de Flandes, se había anunciado desde el número 19 de la calle de Verger:

> «Juan Joseph Estévan, de nación Flamenco, Maestro Fabricante y Compositor de todo género de instrumentos de cuerda y de viento, y Charolista á la inglesa, provechoso para los instrumentos y muy útil para los muebles finos, ha abierto tienda en la calle de Vercher, número 19, al lado del retablo de nuestra Señora del Remedio» (*Diario de Valencia*, 18.12.1801).

Sin embargo, el único instrumento que se anunció desde su tienda fue una «guitarra de Oloron, charolada, con su caxa forrada, por dentro y fuera» (*Diario de Valencia*, 17.06.1802). Esta ubicación, aunque coincidente en el número, no concuerda con lo expresado en los anuncios de los pianos, ya que estos hablan del número 19 de la calle de Bonaire, frente a la de Verger, no del 19 de la calle Verger. Además, en el padrón de 1818, que es el primero sobre este barrio conservado, Estevan ya no se encontraba en dicho lugar, aunque bien pudo haber influido en la actividad del taller de Berenguer (ilustración 54).

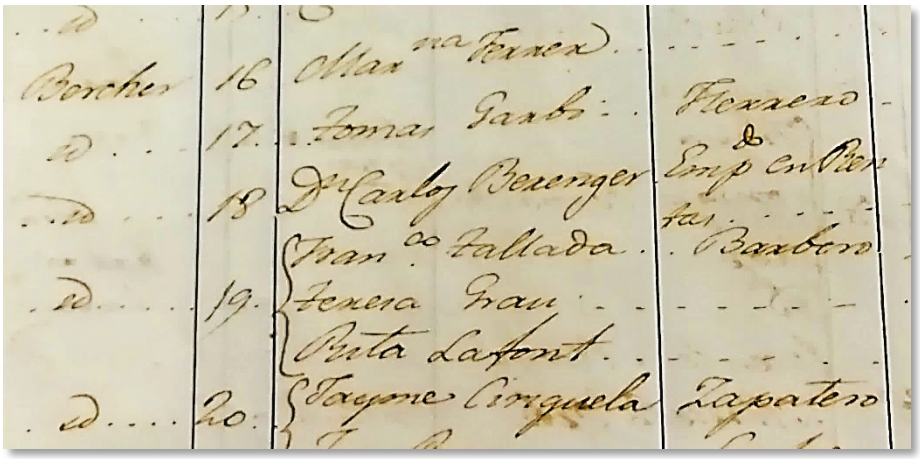


Ilustración 54. Registro del número 19 de la calle de Verger en 1818[180].

Peregrín Berenguer, casado con Francisca Coret en octubre de 1812, había vivido previamente en el número 4 de la calle de Bonaire[181]. En 1814 comenzaron a insertarse los anuncios de instrumentos desde el cuarto bajo del número 19 frente a la calle Verger. Siguiendo la información contenida en los diversos padrones de habitantes y la matrícula industrial

[179] Estaba casado con Manuela Ardal Pachés, natural de Barcelona y era padre de Juana Antonia Esteban Ardal (*27.12.1802). En el registro se le registra como oriundo de Flandes. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1799-1803: 167r.

[180] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818.

[181] Desde allí puso a la venta dos casas en la calle de Embort, manzana 85 (*Diario de Valencia*, 28.02.1813).

registrada durante el Trienio Liberal, podemos reconstruir algunos aspectos sobre dicho taller, sus trabajadores y su entorno. En el padrón de habitantes correspondiente a 1821 se especifica que vivía en un cuarto bajo y pagaba un alquiler anual mediano de 600 rs. vn.; afirmaba asimismo que su industria no producía apenas beneficio, aunque alojaba en su casa a un aprendiz. El cuarto bajo donde se ubicaba casa y taller era propiedad del chocolatero francés Gabriel Poyson, que regentaba una chocolatería en el número 2 duplicado de la misma calle. En el primer piso de arriba, demarcado con el número 18, vivía el presbítero beneficiado de la catedral Juan Cerdá, con su madre. En el segundo piso el oficial de la aduana Juan Antonio Cubells. A su lado, en el número 20 vivía el oficial carpintero Mariano Serrador, que pagaba una renta de 720 rs. vn. por su vivienda, propiedad del barón de Benidoleig.

Además de estas informaciones, sabemos que Berenguer comerciaba con madera, estando relacionado con un almacén cercano a la dirección desde donde se anunciaron posteriormente algunos pianos (número 3 de la calle del Gobernador Viejo): «Se vende una porción de madera vieja para todo uso; dará razón el carpintero de la calle de Bonaire, Pelegrín Belenguer, ó en la calle del Gobernador viejo número 2 donde se halla» (*Diario de Valencia*, 10.06.1824). En la matriculación de industria de 1822[182], dicho taller vuelve a aparecer con el número 18 duplicado, mientras que en el padrón de vecinos de 1823 se especifican más datos sobre este local, que empleaba a tres personas. Aparte de Peregrín trabajaban en él su hijo Eugenio, viudo, de 38 años (*1785) y el carpintero Mariano Samper Nadal (*Benimámet, València, 1806c; †1871), quien emparentó con la familia del ebanista Antonio Solaso. Mariano Samper, casado con Petronila Borrás y Gascón, de Cantavieja, Teruel, casó a uno de sus doce hijos, Antonio Samper Borrás (*1830; †28.03.1863) con Josefa Solaso Serra (*1837), hija del enriquecido ebanista italiano Antonio Solaso Daro (I, 2.2.4.j: 145)[183]. En 1839, Mariano Samper había montado su taller en la misma zona, justo en la manzana 87, plaza de la Aduana, acera de la calle del Paraíso, desde donde en 1817 y 1818 se habían vendido dos fortepianos[184].

[182] E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula Industrial y de Comercio*, 1822.

[183] Mariano Samper Nadal era hijo de un emigrado de Arnes, Tarragona. Sus hijos eran Mariano (*1825), Vicente (*1827; † a. 1828), Vicente (*1828), Antonio (*1830; †1863), Josefa (*1831), Petronila (*1832), Juana (*1833; †1857), José (*1834; †a. 1837), Francisco (*1836), José (*1837), Julia (*1838; †1863) y Federico (*1841; †1857). E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir [diferentes libros de bautismos y confirmaciones]. En 1822 fue herido en los altercados ocurridos en la calle del Mar el diecisiete de marzo de 1822, siendo socorrido por Francisco Berenguer, hijo de Peregrín. Su caso llegó al diario de la sesiones de las Cortes (véase *Diario de las Sesiones de Cortes, legislatura de 1822*, 1872: 475).

[184] E-VAa, Primera A, II-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València,* sig. 16, 1839.

Peregrín Berenguer murió el veintidós de abril de 1829, realizándose un inventario de sus bienes el once de mayo del mismo año, por su viuda, Francisca Coret y su hijo, el también carpintero Eugenio Berenguer Coret. En este inventario, a parte de las alhajas, ropa y mobiliario de casa y de la carpintería (sillas, armarios, mesas, etc.), se detallaba la «madera que se halla en la Botiga para trabajar haciendas de Carpintería», justipreciada por 397 rs. vn. y dos bancos de carpintero más la herramienta, por 284 rs. vn, así como 4840 rs. vn. en metálico. En total, la suma de todo ascendía a 8234 rs. vn., de los que la viuda se quedó con 6564 rs. vn. y 17 maravedíes, y el hijo con 1669 rs. vn. y 17 maravedíes [185] (ilustración 55).

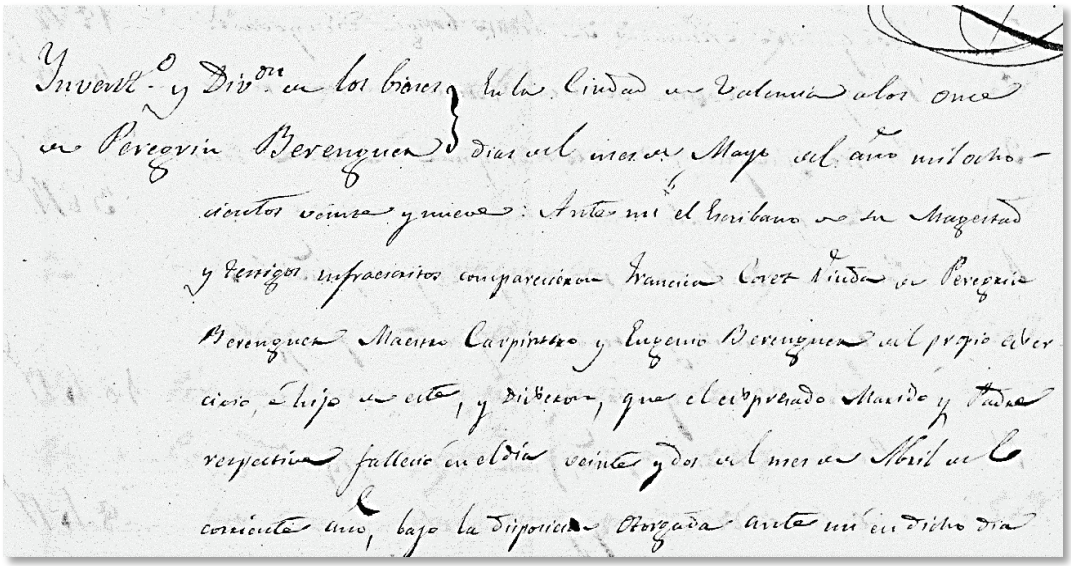


Ilustración 55. Inventario del taller de Peregrín Berenguer. E-VAcp, *Protocolos de Francisco Furió*, 1829: 191-194.

c. Félix Gómez Merino.

Otro de los constructores de fortepianos que se anunciaron en este periodo en la ciudad fue Félix Gómez y Merino, director de la fábrica de equipamiento del ejército y de las nuevas labores de esparto, situada en la Casa de la Moneda, frente a la iglesia de san Esteban [186]. Este ingeniero hidráulico e industrial manifestaba en un anuncio en 1816 que había sido premiado por la Sociedad Económica valenciana por su trabajo con la industria del esparto [187]. Deseaba ofrecerse para instruir a jóvenes en diversas labores, entre las que destacaban las de pulimentar, trabajar madera a torno y componer «toda especie de organitos, claves, fortepianos y maquinaria que

[185] E-VAcp, *Protocolos de Francisco Furió*, 1829: 191-194.

[186] Curiosamente, a todas luces parece que esta «fábrica» estaba ubicada donde más tarde se creó el establecimiento de Beneficencia y, más tarde, la fábrica de pianos de Pedro Gómez.

[187] En concreto obtuvo un premio de industria de 640 reales por haber preparado el esparto para la fabricación de hasta diez clases diferentes de lienzos bastos (*Gaceta de Madrid*, 09.01.1816).

los tengan» (*Diario de Valencia*, 03.03.1816). En el mismo año dirigió un memorial a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia en el que manifestaba haber conseguido reducir el esparto a hilaza, como se hacía con el cáñamo con un sistema de torno, demandando una ayuda para establecer una fábrica de tejidos de esparto en Murcia [188].

d. Francisco Jordá.

De incierta procedencia —no queda claro si es importado, propio con mecánica inglesa o de segunda mano— es el piano de cola de fábrica inglesa «con varios requisitos [registros]» que comercializó el carpintero Francisco Jordá en las inmediaciones de la plaza de S. Andrés [Rubiols 14, m. 60] en 1818 [189]. En 1821 se le ubicaba en la misma plaza (San Andrés núm. 14, manzana 60) [190]. El citado Francisco Jordá era dueño del inmueble. Su taller producía unos 200 rs. vn. Además de Jordá, otros carpinteros ofrecieron durante este periodo fortepianos de forma puntual, por lo que no es plausible adscribirlos como constructores de fortepianos *sui generis,* al menos si no se tiene constancia de que sus productos fuesen antiguos instrumentos adaptados a la mecánica del fortepiano (claves apianados o antiguos fortepianos reformados). Como ejemplo, Salvador Ceballos, maestro carpintero de la calle de san Esteban, núm. 5, vendía en 1818 un fortepiano de 6 octavas, pequeño, «propio para aprender una señorita» (*Diario de Valencia*, 25.07.1818).

Finalizando, fue en torno al barrio quinto del cuartel del Mar, entre los límites urbanos que ofrecen la calle del Mar y la plaza de las Barcas, la Aduana y la plaza de Comedias, y tomando como principales los ejes de la calle de la Nave y la calle de Bonaire, donde comenzaron a concentrarse un gran número de carpinteros y ebanistas que protagonizarán a partir de 1820 una singular concentración de anuncios de compraventa de pianos e incluso algunos talleres estables de ebanistería que incorporaron la construcción de estos instrumentos a su actividad cotidiana.

---

[188] E-VAarse, 58-III-5, *Propuesta hecha a la Real Sociedad Económica de Murcia, por D. Félix Gómez Merino para establecer una fábrica de tejidos de esparto. Informes sobre este asunto*, http://hdl.handle.net/10251/20094 [consulta 24.10.2021].

[189] En 1823 tenía su taller junto a su hijo homónimo en la calle Rubiols núm. 14, manzana 60. En E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8 bis, de 1837, se nombra la misma manzana y ubicación, pero nombrándola plaza de San Andrés núm. 13 entresuelo, tenía su taller el hijo, maestro carpintero Francisco Jordá (*1803) casado con Peregrina Marco (*1804) de cuyo padre (ya que tendría 15 años) se tiene constancia la comercialización de un «fortepiano de cola, con varios requisitos de fábrica inglesa» ya en 1818.

[190] En esta época existió cierto afamado grabador en dulce a buril de idéntico nombre proveniente de Muro de Alcoy (*1778; †1832) el cual acabó retirándose al convento de *Porta-Coeli*. Véase el *Calendario manual y guía de forasteros en Valencia* de ese mismo año (Monfort 1829: 185).

2.2.4. 1820-1830. Primeros talleres de ebanistería autóctonos que construyeron pianos ocasional o específicamente.



Ilustración 56. Piano de mesa (1821) de seis octavas [dimensión 870 x 1700 mm] de Juan Hosseschrueders (Madrid, Calle Hortaleza, 12), firmado y fechado dentro de una cartela con forma acorazonada y fondo negro por su constructor. Museo del Prado [191].

Tras el agitado Trienio Liberal asistimos al afianzamiento del ramo de ebanistería en el gremio de carpinteros de la ciudad. El ebanista constructor de pianos Vicente Rico obtuvo el magisterio en 1825, así como otros artesanos que adquirieron renombre después, como Carmelo Farinós, Agustín Daroqui, apadrinado por Onofre Puchals, Antonio Tournier o Félix Gascó, apadrinado por Benito Castrillo, muchos de ellos protagonistas más tarde de la construcción o reparación de fortepianos en la ciudad.

Los exámenes exigidos en este momento a los ebanistas consistían básicamente en la realización, generalmente en el periodo de uno o dos meses, de pequeños muebles u ornamentos tales como una mesa de tocador de madera de cerezo (Félix Gascó y José Cavero), atriles pulimentados o sacras con evangelios para los altares mayores (Agustín Daroqui, Antonio Solaso), un marco de espejo pulimentado (Carmelo Farinós) o una trona de nogal con brazas (Antonio Tournié). Estos exámenes, supervisado el aspirante por su padrino, eran valorados en primera instancia por el veedor ebanista, el maestro José Esparza, pasando a la Junta el veredicto sobre el trabajo realizado. El cuartel del Mar acogió en este periodo un gran número de talleres de carpintería y ebanistería, muchos de los cuales comenzaron a anunciar fortepianos y claves apianados que se habían construido o reformado desde ellos. Sin embargo, antes de la llegada de 1830, la crisis

[191] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/piano-de-mesa/6617fa7d-1de0-4758-9649-ad106d4f22d8?searchid=e5f29a51-1bc8-d21a-7c18-75f87a8414cf [consulta 24.10.2021].

gremial se agudizó, la cofradía no fue capaz de atajar la aparición de talleres de ebanistería a cargo de individuos que no pertenecían a la corporación, lo que a la vez provocó un descenso en el número de ordenaciones como maestro. Los gremios de carpinteros acarreaban estos problemas en todas las ciudades de España. Unido a ello, las exposiciones públicas convocadas por las sociedades económicas comienzan a demandar al gremio la presentación de piezas de ebanistería con la promesa de gratificación o premio. El 21 de marzo de 1828, por ejemplo, se convocaba a la cofradía para que el domingo siguiente, a las diez de la mañana, toda la asamblea de maestros eligiese las piezas adecuadas a presentar[192]. La especialización en el ramo de ebanista comenzó a hacer que estos ya no se denominasen carpinteros, como se solía hacer en décadas pasadas, añadiendo una cuestión a la par comercial y cualitativa a su estatus. Asimismo, los talleres de muebles pasaron a denominarse progresivamente almacenes de ebanistería. Por otra parte, aunque la mayoría de los ebanistas produjo o remozó cajas de pianos de forma puntual, tenemos constancia del establecimiento en València de varios constructores específicos, como el pianista italiano de la calle Bonaire [Davide Giuseppe Guastavino] o Félix Gascó, entre otros.

[192] E-VAar, Gremios, libro 602: 28.

Tablas 4-7. Carpinteros matriculados en 1822 por cuarteles.

Cuartel del Mar

Nombre	Manzana	Calle	Número	Oficio
Francisco Carsí	101	Nieves	20	Carpintero
Ygnacio Ferrer	102	Santísimo	10	=
Domingo Terrent	102	Nieves	20	=
Vicente Tortosa	103	S. Bult	10	=
José Esparza	103	=	15	=
Mariano Palos	105	=	7	=
Víctor Buc	115	Pª del Mar[1]	8	=
Miguel Chiva	115	=	11	=
Vicente Ortiz	115	=	15	=
Pascual Gómez	2	S. Cristóbal	18	=
María Rosa	121	Almodín	10	=
Mariano Piquer	8	Bajada de S. Francisco	28	=
Joaquín Gómez	8	Barcelonina	51	=
José Almenzar	52	P. Villarrasa	3	=
Miguel Arnau	39	Nave	6	=
Manuel Brull	42	P. Barcas	4	=
José Benedicto	62	Nave	2	=
Antonia Foyo v.	62	=	11	=
Peregrín Berenguer	62	Bonayre	18d	=
Mariano Salvador	85	Mar	11	=
Ygnacio Samper	86	P. Paraíso	11d	=
Francisco Morell	91	P. Sto Domingo	13	Ebanista
Francisco Lafuente	91	Chufa	18	Carpintero
Luis Bacera	10	Tránsits	20	=
José Carbonell	10	S. Jorge	22	=
José Segura	44	Barcas	3	=
Francisco Esteve	44	=	7	=
Gregorio Lleó	44	=	8	=
Manuel Arlandi	45	=	5	=
José Serra	45	=	5	=
Salvador Cubells	45	Ballesteros	39d	=
Vicente Carles	51	Almas	21	=
Ramón Martínez	56	S. Andrés	14	=
José Cubells	56	Bordellats	18/19	=
Antonio Solano [Solaso]	11	Barcas	21	=
Ambrosio Máñez	12	Escaletes	18	=
Mariano Rocafort	13	Del Medio	23	=
Manuel Arnau	13	Común	68	=
Francisco Real	16	Ruzafa	14d	=
José Ribes	19	Picadero Barcas	3	=
José Moreno	23	Cofradía Sastres	26	=
José Salvia	19	Empedrado	14	=
Ramón Serra	26	Barcas	4	=
Agustín Montesinos	26	Cequiola	3	=
Mariano Dal	29	=	18	=
Manuel Cortés	30	=	1	=
Gregorio Lleó	30	Cequiola	3	=
Miguel Martí	29	Niños de S. Vicente	59	Ebanista
Bonifacio Sangroni	117	Gobernador viejo	9	Carpintero
Salvador Saballos	119	S. Esteban	5	=
José Perales	119	Moscas	8	=
Vicente Lacruz	122	P. de la Ciudad o Ribera	1	=
Joaquín Soriano	122	=	3	=
José Blanc	96	Milagro	19	Ebanista

Cuartel de S. Vicente

Nombre	Manzana	Calle	Número	Oficio
Luciano López	207	Alfondech	4	Carpintero
Manuel Mármol	213	Quarte	43	=
Manuel Ximeno	218	Pza Sta. Úrsula	5	=
Manuel Esteve	218	Aladrers	17	=
Francisco Godet	212	Quarte	7	=
Manuel López	221	Encarnación	16	=
Vicente Tarín	222	Empedrado	12	=
José Noguera	233 [223]	Sta. Teresa	3	=
Manuel Novella	224	Tejedores	6	=
Tomás Tarín	227	Parra	1	=
Mariano López	227	Pza. de Coll	12	=
Manuel Bernat	229	Sta. Teresa	2	=
Antonio Calbo	233	Palmereta	23d	=
Ramón Cadena	239	Engonari	6	=
Anselmo Machancoses	241	Engonari	1	=
José Montoliu	242	Torno	6	=
Jaime Guasp	261	Alguacil	12	=
Gerónimo Herrero	266	Torno	12	=
Antonio Esbrí	278	Pza. Pellicers	23	=
José Masó	276	Falcons	7	=
Tadeo Martí	276	Falcons	9	=
Andrés Sacanelles	266	Acequia Podrida	12	=
José Vicente	280	Fumeral	17	=
Salvador Porta [Laporta]	284	Gracia	4	=
Leonardo Pérez	289	Gracia	17	=
Juan Soriano	291	Garrigues	10	=
Bautista Sacanelles	300	Sangre	30	=
Isidro Benedito	301	Sangre	6 y 7	=
Francisco Ortolá	301	Sangre	11	=
Tadeo Nadal	306	B. S.. Francisco	11	=
Joaquín Fortea	306	B. S. Francisco	12	=
Francisco Castellote	307	B. S. Francisco	6	=

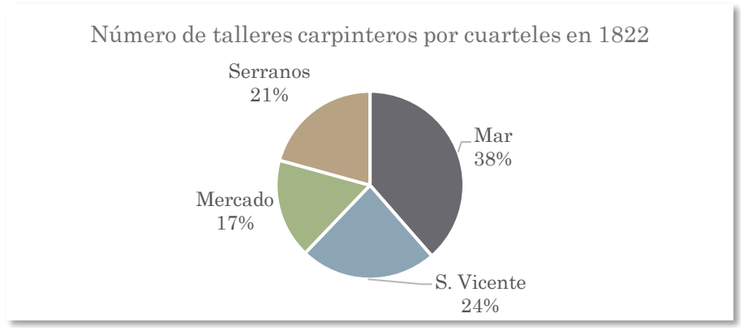


Gráfico 1. Porcentaje de distribución geográfica de los talleres carpinteros en València en 1822.

Cuartel de Serranos

Nombre	Manzana	Calle	Número	Oficio
José LLiso	140	Pza. Constitución	7	Carpintero
Joaquín Britolé	148	S. Narciso	6 y 7	=
Manuel Noguera	158	Náquera	15	=
Vicente Perales[2]	131	Pza. S. Bartolomé	6	=
Vicente Ferrer	131	Pza. S. Bartolomé	7	=
Luis Robí	159	Sta. Ana	18	=
Teresa Suay	160	Serranos	3	=
Mariano Capuz	116	S. Narciso	3	=
Juan Baut. Daroqui	157	Náquera	27	=
Vicente Noguera	158	Náquera	16	=
José Igual	162	Serranos	5	=
Nicolás Martínez	163	Serranos	2	=
José Bochosa	165	Sta. Cruz	24	=
Fabio Mencheta	165	Sta. Cruz	26	=
Miguel Ramos	183	Roteros	4	=
José Sorio	185	Árbol	3	=
Francisco Carreres	195	S. Tomás	19	=
Francisco Viñes	196	S. Tomás	9	=
Mariano Ayxá	203	Puebla Larga	108	=
Vicente Ferrer	203	Puerta Nueva	134	=
Diego Lou	203	Jordana	111	=
José Sanchís	203	Fornals	21	=
José Meseguer	203	Pozo	52	=
Juan Fos	203	Puebla Larga	92	=
Ventura Ros	203	Puebla Larga	102	=

Cuartel del Mercado

Nombre	Manzana	Calle	Número	Oficio
José Sanchis (2ª clase)	179	Valldigna	26	Almacén de madera
Joaquín Machancoses	381	Salinas	14	Carpintero
José Sedó	381	Árbol	28	=
Gabriel Balaguer	381	Abaxo [Baja]	35	Ebanista
Mauro Comins	376	Caballeros	10	Carpintero
Joaquín Arnau	363	Miguelete	2	=
Ygnacio Arnau	365	Bordadores	1	=
Lorenzo Ramírez	366	Baño	13	=
Joaquín Ferri	367	Horno Apóstoles	4	=
Francisco Rocafort	368	Horno Apóstoles	4	=
Escolástico Guillot	372	Corregería	29	=
José Blasco	334	Burguerins	3	=
Mariano Ferrer	319	Pellería Vieja	16	=
Mariano García	351	Corregería	14 y 15	=
Miguel Hueso	354	Tapinería	24	=
Vicente Miralles	313	Cerrajeros	36	=
Manuel Serra	401	De los Carros	4	=
Ramón Rodríguez	402	S. Gil	43	=
Atanasio Claramunt	405	Taberna Rocha	18	=
Lorenzo Martí	407	Taberna Rocha	10	=
José Ribas	406	Adresadors	18	=
Francisco Navarro	406	Gracia	25	=
Antonio Collado	413	Mallorquins	7	=
Pascual Domingo	392	Villarrasa	9	=
Silvestra Balader	384	Bolsería	16	Guitarrera
Miguel Buc	384	Bolsería	21	=
José Escuder	308	S. Vicente	15	=

a. Davide Giuseppe Guastavino.

Entre 1824 y 1833, un constructor de pianos italiano protagonizó una intensa actividad artesana y comercial en València; la cuestión ha podido estudiarse apoyando la investigación en la descripción de los instrumentos o lotes que anunció y su comparación con otros anuncios y fuentes documentadas. Los datos recabados sobre él proceden de propaganda hemerográfica y son los siguientes: tenía nacionalidad italiana, llegó a València en 1824, se anunciaba como factor, profesor de piano o pianista y se ofrecía también para templar o apianar claves. Después de cotejar esta información con documentación recabada sobre otros constructores, tanto anteriores como posteriores, los instrumentos que estos pusieron a la venta, por una parte, y comparando las expresiones en el lenguaje utilizado en sus anuncios con otros publicados en otras localidades, como Barcelona, he podido determinar que se trata del fabricante y templador de pianos Davide Giuseppe Guastavino (*1780; †1833c), patriarca de una relevante familia a la cual perteneció el célebre arquitecto Rafael Guastavino Moreno (*València, 1842; †Asheville, Estados Unidos, 1908), nieto del fabricante de pianos que nos ocupa.

Este templador, comerciante y constructor de pianos se instaló en València en torno a 1824 ya que su hija, Dolores Guastavino Buch, nació en la ciudad en 1825 (Vegas, Mileto y Cantero, 2017: 211), coincidiendo con el inicio del ejercicio profesional del pianista italiano en la ciudad que constatan los anuncios del *Diario de Valencia*. A continuación, analizo y comparo cronológicamente la documentación existente explicitando las fuentes que sustentan su identificación. Sus primeras menciones en prensa local datan de enero de 1824 y son las siguientes:

> A la posada de Cinteros, en el Mercado, ha llegado un profesor de pianos, el que ofrece hacerlos nuevos, componerlos y templarlos, como también apianar claves y manocordios, todo á precio muy cómodo (*Diario de Valencia*, 03.01.1824).
>
> Un profesor de pianos recién llegado á esta capital ofrece á este respetable público hacer pianos nuevos, componerlos y templarlos, como también apianar claves y manocordios, todo á precio muy cómodo. Vive en el Mercado posada de Cinteros (*Diario de Valencia*, 07.01.1824).

En junio del mismo año anunciaba la fabricación de pianos en los mismos términos, pero el artesano aparecía en algunos anuncios, además, como «factor de fortepianos» y/o «pianista italiano». Ya había dejado la Posada de Cinteros y remitía su propaganda desde el núm. 11 de

la calle Bonaire —posiblemente renumerado como 13 en 1825[193]—, un inmueble situado frente a la calle de la Tertulia, delante del taller que tuvo Peregrín Berenguer entre 1814 y 1817 (véase I, 2.2.3.b: 112 y ss.). Cabe considerar, asimismo, que se anunció un instrumento desde la segunda habitación del núm. 8 de la plaza del Ángel que coincidía con uno de los ofrecidos en el núm. 11 de la calle Bonaire. Sabiendo que el 29 de enero de ese mismo año (1824) se había puesto en alquiler dicha habitación, puede deducirse que parte de su familia pudo abandonar la posada de Cinteros para instalarse en la plaza del Ángel, de ahí la doble dirección del mismo instrumento en los anuncios. A continuación, expongo los anuncios emitidos por el factor tratado:

> En casa del pianista italiano que vive en la calle de Buenaire, núm 11, se vende un piano de cuatro octavas y media, que se dará a precio equitativo (*Diario de Valencia*, 09.06.1824).
>
> Ventas. El que quiera comprar un forte piano ingles de cinco octavas bien tratado, se podrá conferir con el factor de dichos instrumentos que vive en la calle de Bonaire, frente la de la Tertulia, núm. 11, quien dará razón del sujeto que lo vende (*Diario de Valencia,* 12.06.1824).
>
> Venta. Se vende un piano inglés de cinco octavas, con sus apagadores; el sujeto que desee comprarle acudirá á la plaza del Ángel casa número 8, cuarto segundo (*Diario de Valencia*, 29.06.1824).
>
> En la calle de Bonaire casa núm. 11 se vende un piano de cinco octavas con dos registros, usado, pero bien tratado. En la misma darán razón donde hay otro de seis octavas también para vender (*Diario de Valencia*, 16.07.1824)
>
> En la calle de Buenaire núm. 11 se vende un fuerte piano de cinco octavas y media, con dos registros, que se dará a precio cómodo (*Diario de Valencia,* 25.09.1824)
>
> En la calle de Buenaire, núm. 11, se vende un fuerte piano de cinco octavas y media, un contrabajo, un violoncello y una viola, todos de buenas voces y bien tratados (*Diario de Valencia,* 30.10.1824).
>
> En la calle de Buenaire núm. 13, se venden dos fuertes pianos; uno de seis octavas con quatro registros y el otro de cinco y dos teclas, con dos registros, los cuáles se darán a precio cómodo (*Diario de Valencia*, 10.02.1825).
>
> En la calle de Buenayre núm. 13 se vende un fuerte piano de seis octavas, otro de más de cuatro y media, un contrabajo, un violoncelo y una violeta, todos buenos de voces y bien tratados (*Diario de Valencia*, 05.04.1825)[194] .

Estos anuncios muestran que, al igual que harían el resto de constructores, el fabricante de pianos de la calle Bonaire no solo montaba y templaba, también mediaba en operaciones de compraventa entre particulares, posiblemente tras arreglar o poner a punto el instrumento en venta.

[193] El remitente parece ser el mismo, dado que los anuncios tienen la misma retórica y expresiones, por ejemplo, «se darán a precio cómodo»

[194] El 22.09.1826, Peregrín Vila anuncia un contrabajo, violoncelo y viola.

Las matrículas de habitantes o padrones del cuartel del Mar conservados actualmente presentan un vacío entre 1823 y 1837, lo que ha dificultado identificar y concretar el domicilio del artesano italiano establecido en València en 1824. Tras consultar exhaustivamente todos los tramos de calle Bonaire, especialmente los recayentes o enfrentados a la calle de la Tertulia, he consignado en la tabla 8 los datos recabados.

Tabla 8. Habitantes de los números 11 y 13 de la calle Bonaire y sus aledaños entre 1818 y1837 (manzanas 62, 63, 64 y 65).

Padrón	Manzana	Calle	Habitante
1818			
	43	Bonaire 13	Dª. Beatriz Pedrós
	62	Bonaire 11	Mariano Estevan, carpintero
		Bonaire 13	José Martínez, escribano, y Tomás Andrés, empleado Patrimonio
	64	Bonaire 11	Un sastre
		Bonaire 13	José Marí, herrero
	65	Bonaire 13	Pedro Talamantes, tintorero
1821			
	39	Bonaire 13d	Peregrín Gibernau, comerciante arruinado
	43	Bonaire 13	Dª. Beatriz Pedrós, hacendada
	65	Bonaire 13	Taberna de Vicente Navarro
1821-22 (matrícula industrial)			
	38	Bonaire 16	Josef Constermans [Clostermans], escultor297[195]
	62	Bonaire 11	Antonia Fayos viuda de Mariano Estevan, carpintero
		Bonaire 13	Josef Martínez, escribano
		Bonaire 21298F[196]	Agustín Ríos, mesa de Billar
	63	Olivo 11	Francisco Ballester, maestro de carros
		P. S. Domingo 13	Vicente Ballester, herrero
	65	Bonaire 13	Taberna de Alejandro Rodríguez
1823			
	62	Nave 11	Antonia Fayos, viuda de Mariano Estevan, carpintero
		Bonaire 12	Dª. Gayetanª Ronconi, viuda
		Bonaire 13	Ramón y Vicente Martínez, escribientes. José Llopiz y Osorio, pintor (primer piso)
	64	Bonaire 9	Nicolás Masota, carpintero
		Bonaire 13	Valentín Torres y Lorenzo Parren, carpintero y músico (organista)
		Bonaire 18	Manuel Mayordomo, ebanista.
	86	Bonaire 11	Francisco González, carbonero

[195] En la guía de Monfort (1827: 141), Josef Constermans [Clostermans] figura como profesor ayudante de escultura de la Real Academia de San Carlos y residía en la plaza de santa Catalina de Siena.

[196] Dicho número hacía esquina con la calle de la Tertulia.

	86	Bonaire 12	Ignacio Samper, carpintero
	86	Paraíso 13	Juan Canut, tejedor
1837			
	86	Bonaire 11d	Manuel Mayordomo, carpintero
		Bonaire 13	Josefa Mayordomo, viuda
		Bonaire 11	Vicente Érans, empleado aduanas
		Bonaire 10	Narcisa Frígola
	64	Bonaire 11 1ª	Pascual Puch, estudiantes
		Bonaire 11 2ª	Manuela Beltrán, rentista viuda de Sierra
	65	Bonaire 13	Miguel Abat, carabinero retirado

Se ha confirmado que el carpintero Nicolás Masota Alfonso (*València, 04.12.1800), era valenciano, a pesar de que su apellido asemeja italiano[197]; y también lo era Lorenzo Parren García (*València, 07.02.1803), organista que vivía con el carpintero Valentín Torres en el núm. 13 de la manzana 64[198]. No existen referencias sobre ningún residente de origen italiano en las localizaciones investigadas, salvo, quizás, Dª. Gayetanª Ronconi, pero esta dama aparece domiciliada en una manzana que no enfrenta con la calle de la Tertulia y ya era viuda en 1823, un año antes que se difundieran los primeros anuncios del pianista italiano. Por otro lado, Antonio Solaso, ebanista italiano que también comerció y/o construyó pianos en València por la misma época, vivió y trabajó durante toda su vida en la calle de las Barcas.

Con todo lo dicho, parece posible que el constructor/templador de pianos italiano establecido en València en 1824 fuera David José [Davide Giuseppe] Guastavino Stagnari[199] (*Varazze, Italia, 13.11.1780; †Madrid, 1833c). Consta que se había trasladado a Barcelona en torno a 1798 proveniente de Varazze, ciudad-astillero de la región de Liguria, donde se casó —con Antonia Buch Martínez— y trabajó como templador y constructor de fortepianos (Vegas, Mileto y Cantero, 2017: 211). Prueba la identificación y su llegada a València en 1824 el hecho de que ya nacieran en la capital del Turia su hija Dolores Guastavino Buch (*1825), José (*1828) y Salvadora (*04.06.1832; †1833) (*Ibid.* [nota a pie núm. 22]) —los primeros hijos del matrimonio nacieron antes de abandonar Barcelona o en Palma—. Además, a partir de 1834, otro de sus hijos, Antonio Guastavino Buch (*Palma de Mallorca, 1810; València, 24.01.1876)[200] se convertiría en uno de los constructores, templadores y tratantes de pianos más relevantes del ámbito musical valenciano de su tiempo (véase II, 3.2.3: 584 y ss.).

[197] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1799-1803: 74v.

[198] *Ibid*.: 172r.

[199] Apellidado Estaner en los registros parroquiales valencianos.

[200] Se trasladó a Palma, como muchos otros artistas levantinos, al estallar la Guerra del Francés (Brugarolas, 2015: 166; Guaita, 2020b: 270), y retornó a Barcelona posteriormente.

La exégesis comparativa de la publicidad insertada en el *Diario de Valencia* después de 1824 por el pianista italiano anónimo con la difundida anteriormente por David Guastavino en Barcelona —documentada por Oriol Brugarolas en su tesis (2015: 212)—, evidencia la utilización de estructuras sintácticas y de distintas cláusulas finales comunes como «a precio cómodo» o «a precio muy cómodo» y también el uso del término españolizado «fuerte piano», lo cual apoyaría la identificación propuesta. A continuación, incluyo los anuncios valencianos y los de David José Guastavino en Barcelona con las coincidencias en negrita:

> En casa de David Guastavino, templador de claves y pianos, que vive en la calle de Arolas, hay un **fuerte piano** para vender, **que se dará a precio cómodo** (*Diario de Barcelona*, 08.12.1806)
>
> En casa de David Guastavino, templador de claves y pianos, que vive en la calle de Arolas, casa Roses, tercer piso, hay dos **fuertepianos** para vender, que se venden **al precio más cómodo** (*Diario de Barcelona*, 15.02.1807).
>
> En la calle de Buenaire núm. 11 se vende un **fuerte piano** de cinco octavas y media, con dos registros, **que se dará a precio cómodo** (*Diario de Valencia*, 25.09.1824).

A partir de 1825 cesó la publicidad de pianos remitida desde la calle Bonaire, posiblemente porque Guastavino trasladó su taller. De hecho, los últimos anuncios vendiendo «un contrabajo, un violoncelo y una viola» (*Diario de Valencia*, 30.10.1824; 05.04.1825) y «un piano de cinco octavas y dos teclas, con dos registros» (*Diario de Valencia*, 10.02.1825) se reproducen desde un establecimiento situado en el núm. 31 de la calle del Clarachet; poco más tarde se confirma la existencia allí de un taller o «fábrica de pianos», corroborando así el cambio de dirección del artesano antes domiciliado en la calle de Bonaire[201]. Transcribo a continuación la última publicidad difundida desde la calle Bonaire y los primeros anuncios de la fábrica de la calle del Clarachet destacando las coincidencias entre ambos:

> En la calle de Buenaire, núm. 11, se vende **un fuerte piano de cinco octavas y media**, **un contrabajo, un violoncello y una viola**, todos de buenas voces y bien tratados (*Diario de Valencia*, 30.10.1824).
>
> En la calle de Buenaire núm. 13, se venden dos **fuertes pianos**; uno de seis octavas con quatro registros y el otro de **cinco [octavas] y dos teclas, con dos registros**, los cuáles se darán a precio cómodo (*Diario de Valencia*, 10.02.1825).
>
> En la calle de Buenayre núm. 13 se vende un fuerte piano de seis octavas, **otro de más de cuatro y media**, **un contrabajo, un violoncelo y una violeta**, todos buenos de voces y bien tratados (*Diario de Valencia*, 05.04.1825).

[201] En 1823, José Cola, propietario del inmueble, ocupaba el núm. 31 de la calle del Clarachet, junto a Vicente Mellado, maestro cortante y dos criados. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 7, 1823.

> En la calle del Clarachet núm. 31 se vende un fuerte piano usado, **de cinco octavas y dos teclas, con dos registros**, el cual se dará á un precio equitativo (*Diario de Valencia*, 18.12.1825).
>
> El pianista de la calle del Clarachet núm. 31, tiene de venta **un contrabajo, violonchelo y viola**, de los mejores profesores, que se dará con equidad (*Diario de Valencia*, 22.09.1826).

Desde la nueva ubicación del taller del italiano se emitieron anuncios de pianos entre 1825 y julio de 1827, llegando a vender un piano cola de seis octavas y registros múltiples:

> Se halla de venta un hermoso piano de cola de seis octavas con sus correspondientes registros, en la calle de Clarachet, núm. 31 (*Diario de Valencia*, 16.04.1826).
>
> En la calle del Clarachet núm. 31 se hallan tres pianos, uno de seis órdenes y dos de cinco, ambos para alquilar o vender (*Diario de Valencia*, 08.10.1826).

Un último anuncio emitido desde la misma dirección publicitaba un raro instrumento sin cuerdas: «en la fábrica de pianos de la calle de Clarachet se halla en venta un piano muy diferente de los demás, y que no necesita templarse porque no tiene cuerdas» (*Diario de Valencia*, 02.07.1827), no apareciendo más noticias a partir de ese momento. He podido averiguar que Peregrín Vila Martínez (*1793), maestro de piano, se estableció en dicha casa tras haber ejercido como profesor en la calle de la Sorolla entre 1827 y 1835 (Monfort, 1827-1835), pero, hasta el momento, se desconoce la relación que pudo tener Vila con Guastavino y la citada «fábrica» de fortepianos, aunque parece evidente que en torno a dicho taller se aglutinaron a partir de 1835 especialistas en el piano: por una parte Peregrín Vila, profesor de piano y su hijo Alejos Vila Blasco, ebanista, y, justo en la calle opuesta de la misma manzana, el escribiente José Morata, que ejercía por entonces como templador y tratante de pianos (véase I. 4.2.1.a: 229 y ss.)[202].

Después de nacer su hijo Salvador (*17.02.1830)[203], David José Guastavino se trasladaba esporádicamente a Madrid, pues consta recibió un pago de 120 rs. vn. en septiembre de 1831 por la composición del piano de cola del madrileño Real Colegio de Niños Cantores (ilustración 57), que entonces dirigía el compositor Francisco Andreví (Martínez Molés, 2015: 219).

[202] Véanse las guías para forasteros que editó Monfort entre 1827 y 1835.

[203] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1826-1834: 107r.

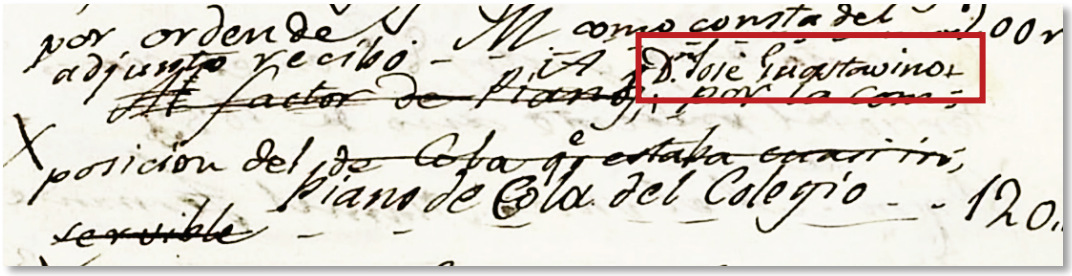


Ilustración 57: Fragmento [1]del Manuscrito núm. 41 procedente de los «Papeles referentes a la Capilla Real en tiempos del Maestro Francisco Andreví» [E-Mn: 14073/13]. **Transcripción**: […] ~~Al factor de Pianos, por la composición del de Cola q^e estaba cuasi inservible~~ A D^n. José Guastavino, por la composición del piano de Cola del Colegio ……120[204].

Documentación conservada en dicho Real Colegio confirma que la afinación de los dos pianos que la entidad poseía entonces —uno de ellos de cola— estaba a cargo de los templadores Jorge Bosch (ilustración 83), Simón Álvarez Castañeda y Juan Vergara, los cuales cobraban por dicha labor 50 rs. vn. por mes (Vegas, Mileto y Cantero, 2017: 212 [nota a pie núm. 29]):

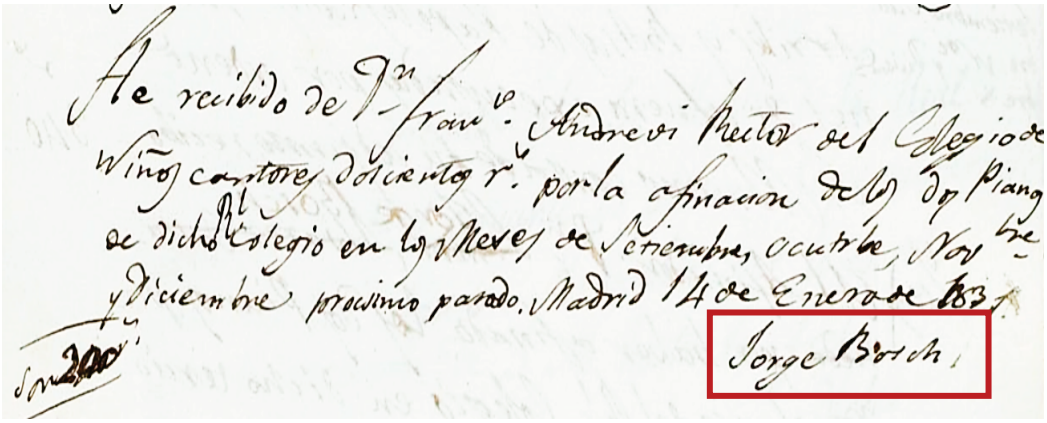


Ilustración 58- Fragmento [2] del Manuscrito núm. 41 procedente de los «Papeles referentes a la Capilla Real en tiempos del Maestro Francisco Andreví». E-Mn, 14073/13.

El arreglo referenciado en el documento reproducido posiblemente fuera una reparación difícil —«estaba quasi inservible»—, por eso se encomendó a un constructor experimentado como Guastavino, a quien pudo conocer Andreví entre 1819 y 1830, durante su etapa de magisterio en la catedral de València (véase Martínez Moles, 2015: 104 y ss.)[205]. De hecho, los citados Vegas,

[204] Martínez Molés (2015) transcribe erróneamente «Guastamino» y Vegas, Mileto y Cantero reproducen el apellido equivocado en su minucioso artículo sobre Rafael Guastavino (2017).

[205] Según Ballús Casóliva y Ezquerro Esteban (2016: 411-412), entre finales de 1832 y principios del año siguiente, Andreví quería encontrar algún constructor de pianos para mejorar y actualizar para el estudio —añadir pedales— los pianos de la Real Capilla, para lo que mencionaba al constructor francés Nicolás Blanchet por su fama al respecto.

Mileto y Cantero consideran posible que Guastavino tuviera relación directa con Francisco Andreví, dado que son contemporáneos y sus carreras discurren de forma paralela[206].

Un anuncio publicado el mismo año (1831) por el «pianista y afinador D. David Guastavino» en la capital confirma sus referidas estancias en Madrid; en este caso publicó, dando como dirección la calle del Fúcar, que vendía o permutaba una casa en Miraflores [de la Sierra, Madrid] por casas o tierras en València (*Diario de Avisos de Madrid*, 03.12.1831). No obstante, como va dicho, las citadas estadías fueron esporádicas, ya que toda su familia —incluido el propio David— continuó residiendo en València después de 1831. Los libros de matrícula pastoral de la iglesia de San Esteban confirman que los Guastavino vivían la calle de las Nieves entre 1831 y 1833 (en el núm. 27 según Vegas, Mileto y Cantero, 2017: 212)[207] y los anuncios consignados a continuación parecen constatar que continuaba trabajando entonces como factor/reparador/afinador de pianos en ese área:

> En la calle de las Nieves núm. 27 se venden tres pianos, uno de seis octavas con tres registros, otro de cinco octavas y media, y el otro de cinco, todos de buenas voces y madera, á precio equitativo (*Diario de Valencia*, 09.03.1831).
>
> Se vende un hermoso piano de seis octavas y tres registros; se dará por un precio moderado y darán razón en la calle de las Nieves núm. 16, cuarto bajo (*Diario de Valencia*, 05.10.1832).
>
> Se vende un forte piano nuevo de nogal pulimentado, de seis octavas y con tres registros: darán razón calle de las Nieves núm. 16, cuarto bajo (*Diario de Valencia*, 23.07.1833).

David Guastavino falleció a fines de 1833 durante uno de sus traslados a Madrid; tras su deceso no volvieron a aparecer anuncios del artesano domiciliado en la calle de las Nieves y se dispersaron los domicilios de sus hijos y sus respectivas familias[208].

---

[206] Se trasladaron a Barcelona acabada la Guerra de la Independencia, Guastavino desde Palma y Andreví desde Segorbe. Éste se estableció en calidad de maestro de capilla de la Seo valenciana durante toda la década de 1820 y Guastavino llegó a València en torno a 1824. En 1830, Andreví marchó a Madrid tras ganar la plaza de maestro de capilla de la Real Capilla y Guastavino se desplazó por primera vez a la capital un año después para realizar el arreglo por el que cobró el doble de la cantidad mensual que recibían los afinadores oficiales de dicha capilla, Jorge Bosch y Juan Vergara (Vegas, Mileto y Cantero, 2017: 211-212).

[207] En 1836, el núm. 27 estaba ocupado por el zapatero Gaspar Sanz. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

[208] El fallecimiento de David Guastavino debió producirse entre 1833 y principios de 1834, ya que su hija Salvadora nació el 04.06.1832 en Valencia y murió como *albat* (prematuramente) en agosto de 1833. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1826-1834, 157v y Libro Racional 1833: 266v (*cfr.* con Vegas, Mileto y Cantero, 2017: 211, que indican que Salvadora nació en 1833, muriendo a las pocas horas, lo cual es inexacto, ya que se especifica que murió a los catorce meses).

Su primogénito, Antonio Guastavino Buch, ebanista, que residía en 1834 en el núm. 7/6 de la calle de Roteros (manzana 177[209]), comenzó a anunciarse en el *Diario de Valencia* como templador de pianos ese mismo año. En 1837 también manifestaba vender y construir pianos; sin embargo, reorientó su actividad en décadas posteriores dedicándose únicamente al comercio (ilustración 59).

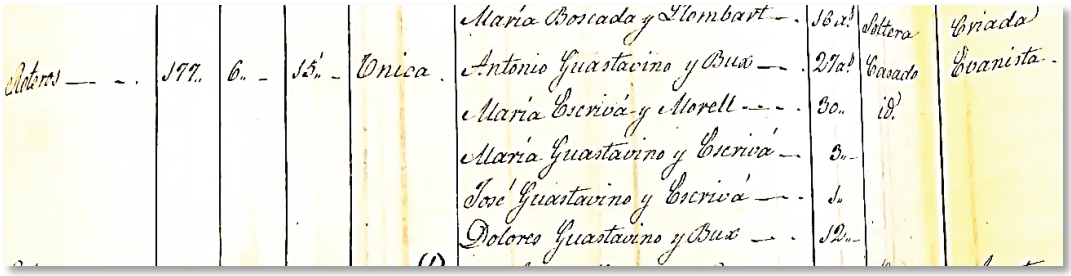


Ilustración 59. Registro de la residencia de Antonio Guastavino Buch, «evanista» en 1838. E-VAa, Padrón 15, Cuartel de Serranos, 1838.

Su viuda, Antonia Buch Martínez, continuó residiendo con uno de sus hijos, Ramón Guastavino Buch, sastre, y su familia en el cuarto bajo del núm. 10 (núm. 6 moderno) de la calle del Temple (ilustración 60). Fueron, por tanto, vecinos del fabricante de pianos Pedro Gómez Peralta, quien acababa de independizarse con su mujer e hija de dos meses al núm. 4 moderno de dicha calle, a un inmueble que se le daba «de balde» por estar medio derruido. Por otro lado, otro de los hermanos, el también ebanista Rafael Guastavino Buch, se instaló con su familia en el número 7 de la calle de la Verónica, detrás de la calle de Zaragoza (ilustración 61).

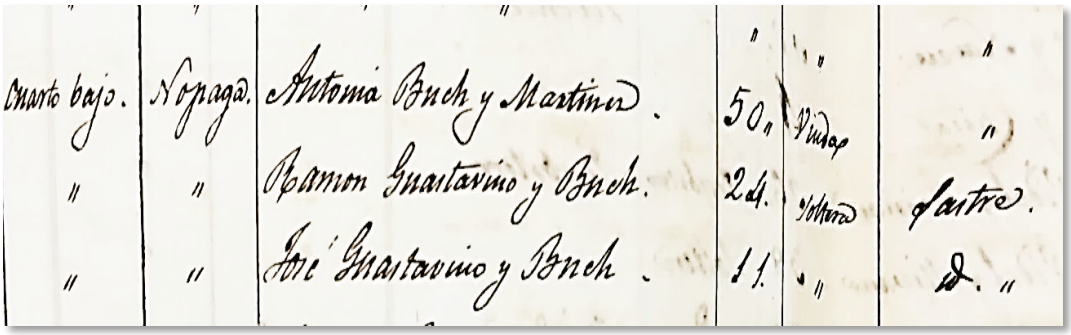


Ilustración 60. Residencia de Antonia Buch Martínez e hijos en la calle del Temple en 1838[210].

[209] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 15, Cuartel de Serranos, 1838. Vivía en dicha dirección con su mujer, María Escrivá y Morell (*1808), sus hijos y su hermana Dolores, de 12 años.

[210] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 15, cuartel de Serranos, 1838.

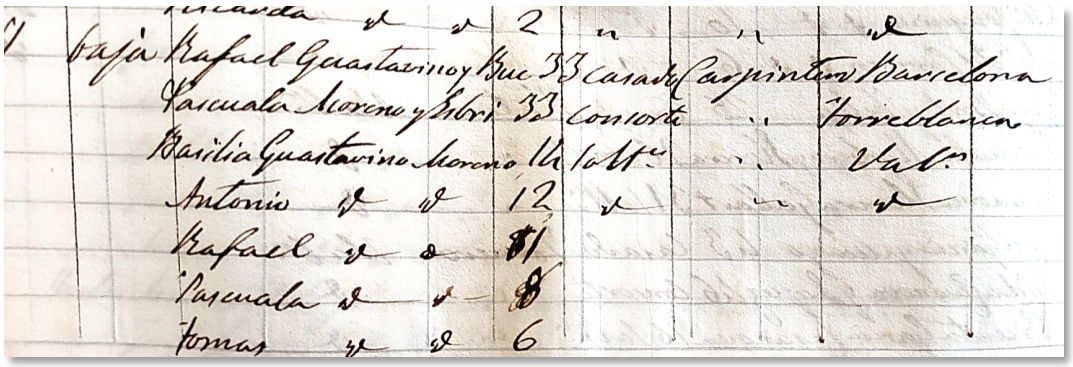


Ilustración 61. Residencia de la familia de Rafael Guastavino Buch en la calle de la Verónica en 1850c [1853][211].

b. Juan Fox [Fos].

Registrado como carpintero en el núm. 92 de la calle de la Puebla Larga (manzana 203) del cuartel de Serranos desde la matrícula industrial de 1822[212], se trasladó posteriormente a la calle de la Nave, esquina con la plaza del Aduana —llamada también de Santo Domingo (manzana 39)—. En marzo de 1824 vendía una vihuela buena de seis órdenes, con funda de madera y un clave italiano de cinco octavas y cinco años después anunciaba un piano de seis octavas con caja de caoba (*Diario de Valencia*, 12.05.1829; 06.06.1829).

La única información que puede añadirse sobre Fox es que el local que ocupaba en la calle de la Nave había albergado anteriormente el taller del maestro de coches Vicente Marí. Unos metros en dirección a la calle de Bonaire, en el número seis de la misma calle, se situaba otro taller de ebanistería propiedad de Miguel Arnau, maestro desde septiembre de 1823[213] e hijo de un antiguo fabricante de salterios.

c. Clemente Olave.

Fue nombrado maestro carpintero en enero de 1806 a pesar de ser un oficial foráneo porque los años que trabajó en València le otorgaron la condición de ciudadano, necesaria para acceder al nombramiento. Para obtenerlo tuvo que fabricar una «mesa de jugar de Nogal cubierta de paño» en el plazo de un mes[214].

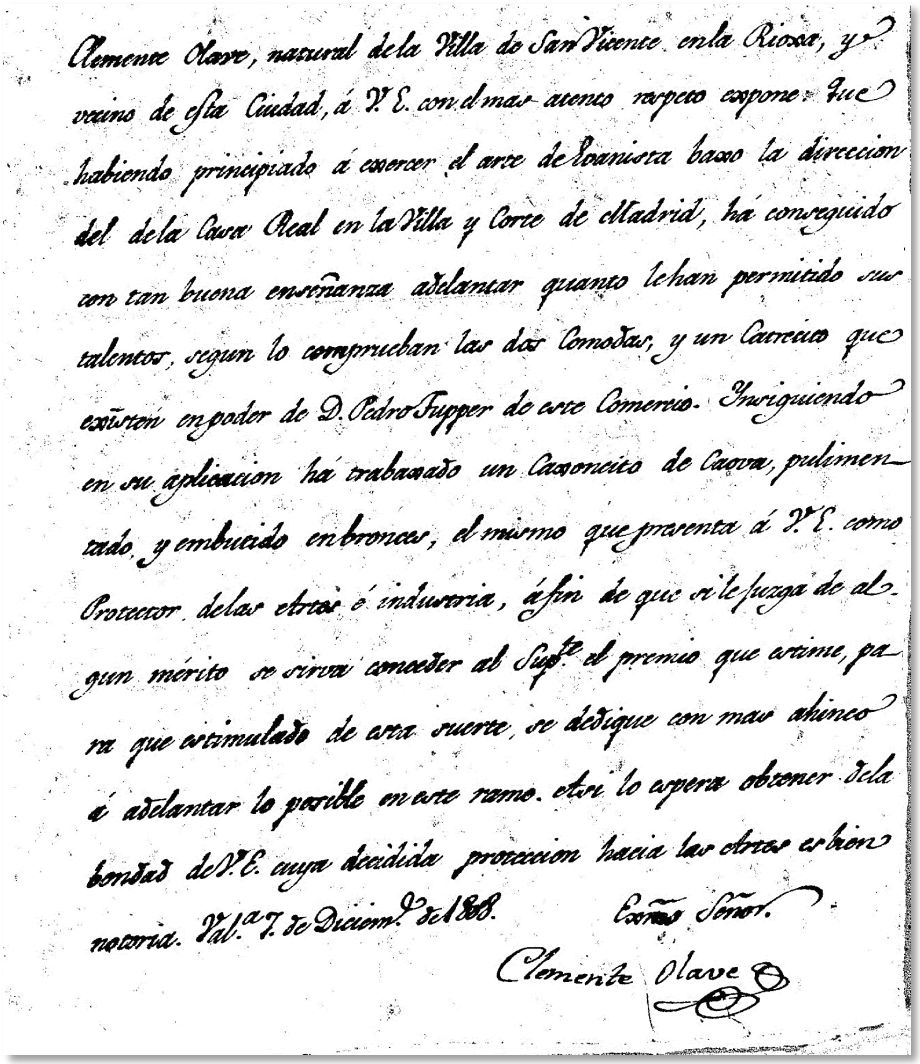
[211] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850 [1853].

[212] E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de Industria y Comercio*, 1822.

[213] E-VAar, Gremios, libro 601: 276v.

[214] E-VAar, Gremios, libro 601: 2r-2v. También aparece como maestro en el *Libro de Capítulos del Gremio de la Clavaría de Mariano Vila, Año 1807* [E-VAar, Gremios, libro 423].

En 1808 Olave remitió un memorial a la RSEAPV (07.12.1808) en el que indicaba sus datos de origen («villa de San Vicente en la Rioja»[215]) y comunicaba que había aprendido a ejercer el oficio de ebanista bajo la tutela del ebanista de la Casa Real en la villa y corte de Madrid[216]; exponía que, ya residiendo en València, había vendido dos cómodas y un «catrecito» a Pedro Tupper, miembro del comercio local. Presentaba como prueba un cajón de caoba embutido en bronces con la finalidad de que dicha entidad le otorgase algún tipo de ayuda o subvención (ilustración 62).



Clemente Olave, natural de la Villa de San Vicente en la Rioxa, y vecino de esta Ciudad, á V.E. con el mas atento respeto expone: Que habiendo principiado á exercer el arte de Ebanista baxo la direccion del de la Casa Real en la Villa y Corte de Madrid, há conseguido con tan buena enseñanza adelantar quanto le han permitido sus talentos, segun lo comprueban las dos Comodas, y un Catrecito que existen en poder de D. Pedro Tupper de este Comercio. Inteligiendo en su aplicacion há trabaxado un Cajoncito de Caova, pulimentado, y embutido en bronces, el mismo que presenta á V.E. como Protector delas obras é industria, á fin de que si le juzga de algun mérito se sirva conceder al Supte el premio que anime, para que estimulado de esta suerte, se dedique con mas ahinco á adelantar lo posible en este ramo. Este lo espera obtener dela bondad de V.E. cuya decidida proteccion hacia las obras es bien notoria. Val.a 7. de Diciem.e de 1808. Estmo Señor.

Clemente Olave

Ilustración 62. Memorial de Clemente Olave a la RSEAPV en 1808. E-VAarse, 50-II-5, *Memorial de Clemente Olave, ebanista, presentando un cajoncito de caoba pidiendo algún premio*, 1808.

[215] San Vicente de la Sonsierra, La Rioja.

[216] Posiblemente José López o sus sobrinos y sucesores José Palencia o Juan de Arellano (Sánchez Casado, 2021: 54-99).

En 1818 ya regentaba un taller de ebanistería en el núm. 4 de la calle de la Nave (manzana 38) desde donde vendía «una cama nueva imitada a caoba con adornos de bronce y otros muebles» (*Diario de Valencia* 02.09.1818). Asimismo, consta en el padrón de dicho año que era vecino de la fragua-herrería que poseía la familia de Luisa Alonso[217], viuda de Manuel de Luca y madre de Ramón de Luca Alonso, guarnicionero que se convertiría en uno de los constructores de pianos de València entre 1830-1850.

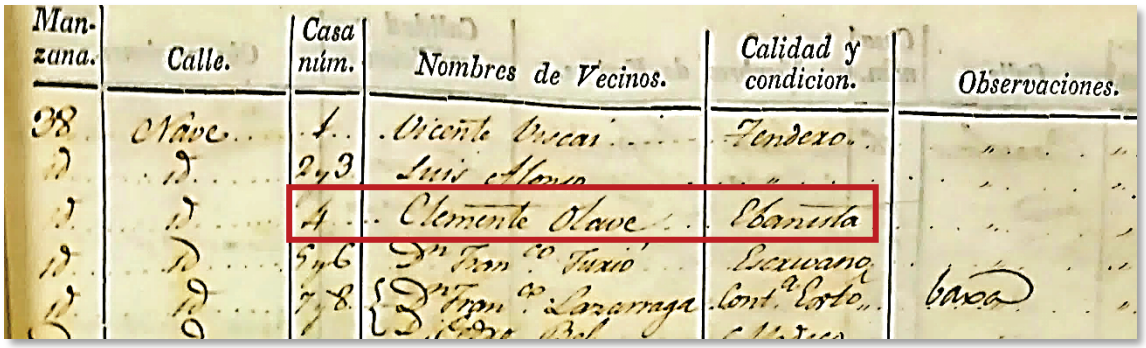


Ilustración 63. Registro de Clemente Olave, ebanista, en 1818 en el número 4 de la calle de la Nave, manzana 38.

En los registros de 1821 se observa cómo había dejado el taller de la calle de la Nave, ahora una taberna, y había abierto otro en la plaza de las Barcas, también haciendo esquina con la renombrada plaza de Riego (Aduana, manzana 42) y curiosamente muy cerca de una herrería con fragua de la familia de Luca, en concreto de Joaquín de Luca. Olave empleó en este segundo tallera dos aprendices, pagaba un alquiler de 1500 rs. vn. por el local y obtenía un beneficio declarado de 600.

La relación de Clemente Olave con el piano no radica en su actividad como ebanista, dado que no consta que vendiera o reparara ningún piano, sino que concierne a la localización de sus dos talleres de ebanistería, siempre situados junto a herrerías de la familia de Luca, ya que uno de sus miembros, Ramón de Luca, relevante constructor de pianos a partir de los años treinta, ocupó a partir de 1822 el antiguo taller que tuvo Olave de la calle de la Nave, esquina con la plaza de Santo Domingo. Este último se ubicaba en el núm. 1 de dicha calle (manzana 42) —confluencia de la plaza de las Barcas con el edificio de la Aduana—, a pesar de haberse trasladado por entonces a Madrid (consta en la Ilustración 64 «establecido en Madrid»).

[217] Aunque consta «Luis» en 1818, tanto los registros posteriores (1822, 1823) como los protocolos notariales consultados, confirman que se trataba de Luisa Alonso y de sus hijos, Luciano, Manuel y Ramón.

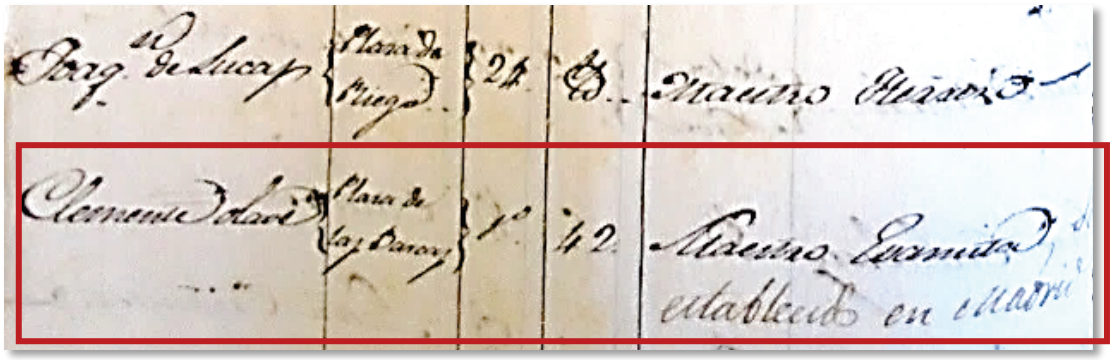


Ilustración 64. Registro de Clemente Olave en el núm. 1 de la plaza de las Barcas (manzana 42) y de Joaquín de Luca [(arriba) maestro herrero], también en dicha calle. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de Industria y Comercio*, 1822.

A partir de ese momento, la historia de Clemente Olave se solapa con documentación hemerográfica que narra la azarosa vida de su hijo, Antonio Clemente Olave García (*San Vicente de la Sonsierra, Navarra, 1803; †Álava, 10.09.1885), también ebanista. Olave hijo se enroló, primero, en la Milicia Nacional, pero incurrió en delito en 1824 y fue expulsado [218]; tras diversos avatares [219], se alistó en 1834 en la recién creada Milicia Urbana de Madrid [220] como Antonio Clemente Olave, maestro ebanista (*Diario de Avisos de Madrid*, 11.03.1834). Al no inscribirse con su segundo apellido terminaron atribuyéndose las vivencias del hijo al padre, erróneamente. La periodista María Cristina Fructuoso Ruiz de Erenchun (*Vitoria-Gasteiz, 1930), que biografió en 2008 a Felicia Olave Salaverri (*Vitoria-Gasteiz, 1838; †*id.* 1912), identifica a Antonio Clemente Olave, hijo del ebanista presente en València entre 1806 y 1821, como padre de la relevante mecenas vizcaína decimonónica y aporta datos sobre él. Al parecer, Olave hijo volvió a ser expulsado de la milicia en 1846 y reapareció como ebanista domiciliado en el núm. 35 de la calle de la Paloma de Burgos, solicitando licencia para abrir dos puertas más en su taller [221]. También refiere que la familia enterró a la hermana mayor, Damiana, «de limosna» a los tres meses de nacer, lo que confirma la precariedad con que retomó su labor como ebanista. Sin embargo, Clemente Olave García, tras múltiples

[218] Robó un duro francés a un sacerdote durante el Trienio Liberal (*Diario de Madrid*, 16.06.1824) y, tras expulsarle de la milicia, fue juzgado y condenado el 18.06.1824 por una comisión militar a la pena de diez años de presidio en África (*Diario Balear*, 14.10.1824).

[219] Partió preso en 1832 desde Málaga en la bombarda *Matilde*, junto a 162 presidiarios más, con destino a la cárcel de Melilla para terminar de cumplir su pena, pero el gobernador de dicha capital no quiso recibirlos por motivos políticos. Los presos se amotinaron y escaparon a Orán, ciudad turca que acababa de pasar a dominio galo, por lo cual Olave hijo terminó eludiendo cumplir terminar su condena.

[220] La Milicia Urbana se creó mediante el Estatuto Real de 1834, publicado durante la regencia de María Cristina, para hacer frente a los carlistas, y englobó tanto a propietarios como a clases medias y bajas.

[221] E-BUam, sig. 17 – 237, «Antonio Clemente Olave solicita licencia para abrir dos puertas en su taller de C/ Virgen de la Paloma y C/ Diego Porcelos. Concedido» (18.08.1846).

vicisitudes, se enriqueció en Vitoria cuando abrió el primer hotel que existió en la ciudad —que ofrecía también servicio de café y restaurante— [222].

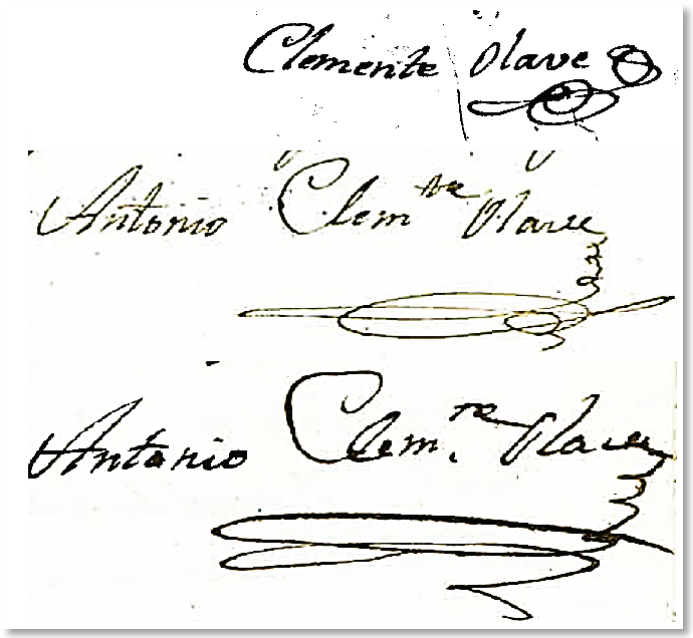


Ilustración 65. Comparativa de una firma de Clemente Olave procedente de 1808 con dos que constan en la solicitud de una licencia de obra para construir un taller en Burgos que efectuó su hijo en 1846.

d. Los guitarreros José y Juan Escuder.

Los hermanos José y Juan Escuder comenzaron a reparar/construir pianos en su taller de la calle de San Vicente (núm. 15, manzana 308) al mismo tiempo que el pianista italiano de las calles Bonaire-Clarachet [David Giuseppe Guastavino]. Su local, ubicado céntricamente junto a la antigua la desembocadura de la comercial Bajada de San Francisco, en la plaza de Cajeros, publicó en 1824 el siguiente texto: «el sujeto que quiera comprar un piano de seis octavas, acuda a la calle de S. Vicente, casa Juan Escuder, guitarrero» (*Diario de Valencia*, 23.09.1824); un año después volvió a anunciarse allí la venta de un piano de precio moderado (*Diario de Valencia*, 22.01.1825).

[222] Obtuvo, asimismo, la concesión municipal del hielo del monte Gorbea y construyó los edificios del Café Universal y el Café Suizo. Sin embargo, también amasó su fortuna organizando apuestas y otros asuntos turbios y se le relacionó con al menos un asesinato. Un documento posterior confirma que su segundo apellido fue García. E-Archivo Histórico Provincial Navarra, PRO, 13919, «Donación del asilo Nuestra Señora Madre de las Desamparadas por parte de Clemente de Olave y García, vecino de Vitoria, y Fernanda Gabriela de Salaberri, vecina de Vitoria, su mujer, en favor de Ambrosia Olavide y Basterrica» (05.03.1879): 1182r.

Los protocolos notariales de 1805 del escribano José Escoin aportan datos sobre su familia. José, fabricante de vihuelas, Juan, guitarrero, y Francisca[223] fueron hijos de José Escuder y Juana María Alegre[224]. Todos los hermanos eran vecinos y ciudadanos de València[225], por ello, al fallecer la madre, los hermanos tuvieron que hacer poderes notariales para vender una propiedad que la familia poseía en Aranjuez[226].

El taller familiar, abierto al menos desde 1812[227] estaba regentado por el hermano mayor, Josef Escuder Alegre (*1766), maestro guitarrero/vihuelero casado con Vicenta Gadea (*1772). La matrícula industrial de 1822 confirma que vivía con ellos Juan (*1774/1777), su hermano, que era soltero y trabajaba como oficial de guitarrero; fue, precisamente, Juan Escuder quien, según consta en el texto de los anuncios, tuvo mayor relación con la construcción de pianos.

El hijo primogénito de José Escuder, llamado Juan (*1802), como su tío, figura ya como artesano del taller, junto a sus familiares, en las listas de 1823[228] (ilustración 66).

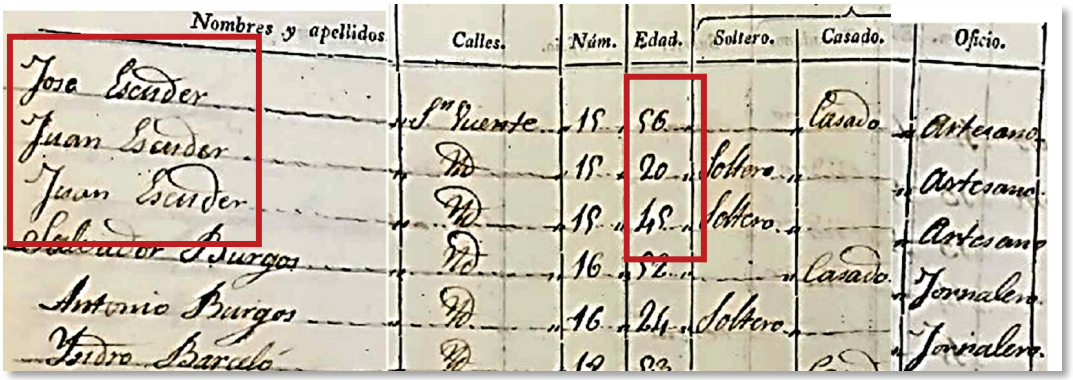


Ilustración 66. E-VAa, la familia Escuder en 1823[229].

En 1825 parece que fusionaron su taller con el del guitarrero Juan Bautista Grau, quien se desplazó a la esquina de la calle Michagalta con la calle Linterna —esto es, al lado del de los

[223] Francisca Escuder Alegre estuvo casada con el maestro torcedor Francisco Llopis.

[224] Podrían estar emparentados con el carpintero valenciano Gabriel Escuder Penalves y/o su esposa Josefa Alegre Estopiñá (*12.03.1733) —hija de Esteban Alegre, carpintero de carros [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1726-1748 bis: 69r]—, casados el 22.07.1749 [*Idem*, LM 1744-1759 bis: 151r]; también, posiblemente, con otro Juan Escuder que figura en el gremio de carpinteros en 1770c. E-VAar, Gremios, caja 629, núm. 658.

[225] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823.

[226] E-VAcp, *Protocolos de José Escoin*, 1805: 549v.

[227] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812/1818.

[228] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823.

[229] *Ibid.*

Escuder, que estaba en la esquina de la calle de San Vicente con la de la Linterna—(ilustración 67).

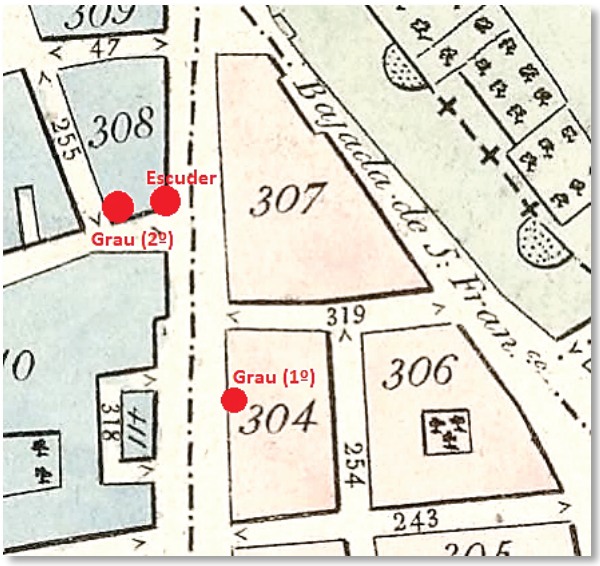


Ilustración 67. Situación de los dos talleres que tuvo Grau y el de Escuder en el entorno de la calle de San Vicente (1825c).

En 1828 consta que el segundo hijo del guitarrero, José Escuder Gadea (*1806), ya se había incorporado al taller contando dieciocho años, mientras que el mayor, Juan, dejaba su trabajo como artesano para adoptar una novedosa carrera profesional, profesor de piano —y organista—, tal como aparece en las guías para forasteros editadas por Benito Monfort entre 1828 y 1835. Aunque la venta de pianos no cesó en el taller de los Escuder, los anuncios publicados en prensa fueron meramente ocasionales: en 1833 vendían un piano de 5 octavas (*Diario de Valencia*, 20.10.1833) y en 1838 un piano superior, un violonchelo y papeles de música de diferentes clases (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.03.1838); por entonces, el hijo menor, tampoco figuraba en los registros del taller (ilustración 68).

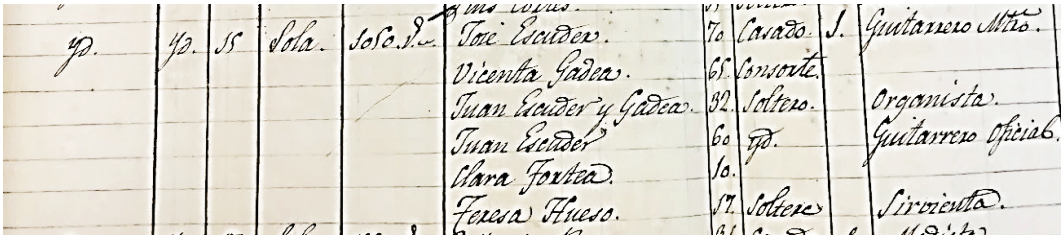


Ilustración 68. La familia guitarrera Escuder en 1837. E-VAa, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837.

El taller cerró a partir de 1840, posiblemente por fallecimiento del patriarca, José Escuder Alegre; su socio, el guitarrero Juan Bautista Grau se trasladó en 1845 a la plaza del Mercado, al lado

de la posada de Cinteros (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.09.1845); y su hermano Juan continuaba trabajando en 1846 —contando ya con sesenta y nueve años de edad— como guitarrero en el núm. 15 (bajo) de la calle Larga del Empedrado[230]. Pocos años después, Juan Escuder Alegre se retiró y trasladó a Requena, donde falleció el cinco de mayo de 1853[231].

e. Gabriel Balaguer.

Maestro carpintero mallorquín (*1799) especializado en ebanistería, tal como consta en la matrícula industrial de 1822 y en el padrón de 1824, daba razón en 1824 de un piano de caoba de 6 octavas y factura mallorquina en la capital del Turia (*Diario de Valencia*, 25.11.1824). Al lado de su taller, situado en el núm. 35 de la calle Baja (manzana 381) —detrás del antiguo «Cuartel del Rey»— vivía Francisco de Paula Espart y Picó (*1796)[232], organista, con su hermano, el alcalde de Barrio en 1831 Antonio Espart (Monfort, 1831: 213).

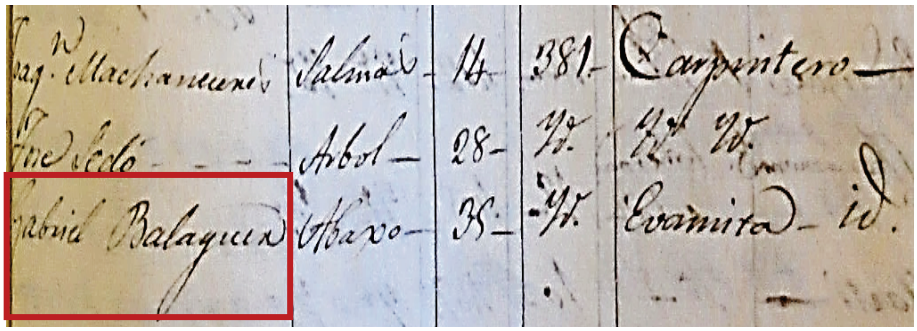


Ilustración 69. Gabriel Balaguer en la matrícula industrial de 1822[233].

f. Onofre Puchals.

Onofre Puchals Barceló (*Palma de Mallorca, 1800c), ebanista de origen mallorquín, obtuvo el magisterio en los primeros meses de 1824[234], como se refleja en el padrón de 1823. Tuvo su primer taller en el núm. 33 de la calle del Gobernador Viejo (manzana 116), junto al de otro joven carpintero, Francisco Romero[235], que tomaría importancia en la ciudad después de 1835. Ejerció como padrino de maestría de Agustín Daroqui y Joseph Boscá en 1828, que debieron

[230] En 1851 dicho taller aparece ocupado en los registros por el guitarrero Vicente Sánchez García (*1822), oriundo de la población valenciana de Silla [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 71, 1851].

[231] E-VAsdap, Requena-S.Nicolás, LD 1852-1868: 31r.

[232] En 1823 figuraba inscrito en el núm. 34 de la calle Salinas (manzana 379) cerca de la calle Baja, viviendo con su hermano Antonio, de 26 años, y su madre Vicenta Picó, viuda de 62 años [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8, 1824. En *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6].

[233] E-VA, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

[234] E-VAar, Gremios, libro 601: 288.

[235] Francisco Romero Villalba (*1802-05) fue un ebanista valenciano activo desde 1835 (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.04.1835).

superar pruebas que exigían la construcción de sacras o atriles para altares. En torno a 1825 se trasladó al núcleo de los talleres de ebanistería del barrio quinto del cuartel del Mar, concretamente a la segunda habitación del núm. 10 de la plaza de las Comedias (manzana 69)[236], como consta en un anuncio que publicó en 1826 para vender un «piano muy bueno» a «precio moderado» (*Diario de Valencia*, 24.05.1826). En junio de 1838 anunciaba la apertura de otro taller de ebanistería en el núm. 14 (8 antiguo, manzana 69) de la misma plaza de Comedias, en un local bajo más amplio por el que pagaba 1500 rs. vn. de renta, al lado de un relojero[237]. Desde dicha ubicación ya se ofreció un año antes un piano francés de seis octavas (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.06.1837).

En 1850 lo encontramos con taller en la calle del Bisbe, núm. 1 esquina con la plaza de las Barcas, donde acogió o cedió el taller al pianista Felipe Ruiz Laguna en mayo de 1851 (véase II, 2.4.3: 557 y ss.).

g. Félix Gascó.

Félix Gascó Solsona (*València, 1806)[238] fue uno de los ebanistas constructores de pianos con mayor producción, movilidad y repercusión hemerográfica del momento; su actividad profesional en València se desarrolló desde fines de la década de 1820 hasta los límites de este estudio (1855c).

Fue apadrinado por Benito Castrillo en su examen para obtener la categoría de maestro ebanista (21.03.1828). La prueba que se le exigió fue construir, en un plazo máximo de dos meses, una mesa de tocador de cuatro palmos y medio de largo y dos y medio de ancha «travajada a Ynglete con su Socalo [zócalo] debajo de medio punto todo de Sereso [cerezo]», cajón y pies estriados». Sin embargo, Gascó no pudo cumplir con la palabra «q^{e}. avía dado, de áser Maestro en el tiempo prefijado por aver estado enfermo de alguna consideración» y solicitó una moratoria de quince

[236] Vivía con su mujer, Rosa Andrés y su hijo Roque. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8 bis, 1837.

[237] Anteriormente dicho local albergó una confitería que estuvo, primero, a cargo de Bernardo y Bautista Ferrando (padre e hijo) y, en 1837, de Vicente Congroi. El relojero, situado en los núms. 6 y 7, antiguos, era Juan José Morales. Véase E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de Industria y Comercio*, 1822; *Ibid*., Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, 8 bis, 1837.

[238] Era hijo de Antonio Gascó Martínez, de Alfafar, y de Josefa Solsona Torres, de Altura. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1804-1809: 224r; LB 1816-1825: 67.

días, que le fue concedida. Finalmente, obtuvo la plaza el 14 de junio de dicho año[239] y dos años después apadrinó al ebanista de Massanassa Felipe Teresa (18.01.1830)[240].

No obstante, fuentes hemerográficas constatan que había trabajado como ebanista y constructor de fortepianos al menos desde dos años antes de ser nombrado maestro carpintero, dado que en noviembre y diciembre de 1826, ya vendía un fortepiano de cinco octavas por 600 rs. vn. dando como razón la «calle de la Nave núm. 14 frente el horno, casa el carpintero Félix Gascó» (*Diario de Valencia*, 16.11 y 25.12.1826)[241]. Conocemos la amplitud de dicho inmueble, que ocupaba el núm. 14 y su contiguo en la citada calle de la Nave, por publicidad recabada procedente de épocas posteriores: constaba de: «dos espaciosos salones, propios para cualquier establecimiento ó taller, naya con tres dormitorios y un grande corral» (*Diario Mercantil de Valencia*, 07.01.1858).

La relación de Félix Gascó con el que fue su padrino y mentor, Benito Castrillo[242], no solo se prolongó en el tiempo; existen datos que apuntan que los dos maestros pudieron llegar a asociarse. En el primer trimestre de 1830, Gascó anunció un piano de cinco octavas y media y tres registros desde su taller de la calle de la Nave (*Diario de Valencia*, 05.02.1830), y poco después, desde el núm. 3 de la calle de las Barcas.

En esa dirección había tenido su taller Benito Castrillo en 1818[243], pero en 1821[244] lo trasladó al núm. 7 de la misma calle; no queda claro, por tanto, si Gascó se cambió en 1830 a un taller que todavía poseía Castrillo en la calle de la Nave o a otro situado en dicha calle. Lo que ha podido confirmarse es que Castrillo ocupó el taller de la calle de la Nave, 14 que había dejado Gascó.

[239] E-VAar, Gremios, libro 602: 28 y 33-34v.

[240] E-VAar, Gremios, libro 602: 68.

[241] Estas indicaciones nos permiten ubicar exactamente dicho local en la manzana 61, frente a la 68, en cuyo núm. 6 se situó el citado «Orno de pan i cocer» —propiedad de Luis Martínez en 1822 y de Ramón Gil en 1837—. Al lado, en los entresuelos del núm. 11, tuvo su sede la librería de Pedro Juan Mallén (*1777) desde abril de 1826 —antes estaba en el núm. 18 de la calle de San Vicente (manzana 318, frente a San Martín)—, que anunciaba venta de papel pautado para escribir música (*Diario de Valencia*, 28.04.1826). En el núm. 12 se ubicó la taberna de Vicente Font y, al lado (núm. 15) funcionó la tienda de géneros y seda al por menor de Miguel Rubio. En el 11 de la acera de enfrente todavía estaba el taller de Mariano Estevan, carpintero ya fallecido, regentado por su viuda. Un Mariano Gascó, quizás hermano de Félix Gascó, trabajó con el carpintero Vicente Insa en el núm. 31 de la misma manzana 61, en el lado recayente a la calle Bonaire [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823]

[242] A veces escrito como Castillo, erróneamente según su documentación sacramental.

[243] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818.

[244] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 5, 1821.

En marzo de 1830 Gascó anunció un piano desde el nuevo taller del núm. 3 de la calle de las Barcas, un instrumento de cinco octavas y media y dos registros (*Diario de Valencia*, 10.03.1830) y el 22 de diciembre del mismo año ofrecía otro, también de cinco octavas, de caoba macizo. En 1831 puso a la venta un fortepiano más extenso, de cinco octavas y media, «muy bien tratado y con tres registros» (05.02.1831) y el 24 del mismo mes y año anunció otro con la misma extensión (5 octavas y media) dotado de un exótico teclado elaborado en piedra de mármol.

En 1832 volvió a trasladar su taller y comenzó a anunciarse desde el núm. 25 de la calle de la Tertulia (manzanas 62, 65, 66, 67), retornando, por tanto, al núcleo de ebanistería valenciano de la zona central del Cuartel del Mar, ahora desplazado, de la calle de Bonaire, a la plaza de Comedias. Fueron vecinos suyos Salvador Ximeno, en el núm. 22 de la calle de la Tertulia, manzana 62; los ebanistas tortosinos constructores de fortepianos Vicente e Ignacio Rico Roca, que ocupaban la manzana 67 (calle de Comedias, 4); el ebanista Juan Bautista Rico, hermano de los anteriormente citados, y su consuegro, Francisco Morell, quienes trabajaban en el núm. 13 de la calle Vestuario[245]; en el núm. 10 de la misma calle, vivía el carpintero José Benedito[246] y, en el núm. 8 de la de Comedias, el ebanista Juan Alcaraz. Instalado en esta nueva dirección, anunció un piano de cinco octavas y media (03.01.1832) y, un año después, otros dos pianos, uno de cinco octavas y media y otro de seis (13.04.1833).

No se tienen noticias sobre la actividad de Félix Gascó entre 1833, fecha del último anuncio referenciado, y 1850. Sabemos que estuvo ausente y luego retornó València, según parece desprenderse de la información en los padrones[247] (ilustración 70). Hasta 1850 no volvió a anunciarse en solitario; se publicitó como carpintero con taller en la calle Horno de los Apóstoles —donde trabajó décadas atrás el ebanista Joaquín Ferri[248]— y allí, además de pianos, vendió armarios, mesas y otros muebles (*Diario Mercantil de Valencia*, 20.12.1850; 20.02.1851). Ejemplo de los pianos que ofertó son uno nuevo de seis octavas que se vendía desde Horno de los Apóstoles en 1843, cuando se hallaba activo el taller de Vicente Rico de la calle Comedias (*Diario de Valencia*, 02.12.1843); y, en 1853, uno de cinco octavas y media y otro de seis octavas de caoba en 1853 (*Diario de Valencia*, 01.08.1853; 09.09.1853; 10.09.1853; 28.11.1853).

[245] Anteriormente, este ebanista de Reus había tenido taller en la plaza de Sto. Domingo, 13, manzana 91 y en la plaza de Sta. Catalina de Siena, 1, manzana 42. Posteriormente, Bautista Rico se instaló en la Casa Depósito de Inválidos de la calle de las Avellanas.

[246] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8 bis, cuartel del Mercado,1837.

[247] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850.

[248] Ferri era oriundo de Gandía y estuvo casado con Esperanza Morant. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1838: 276, 302v.

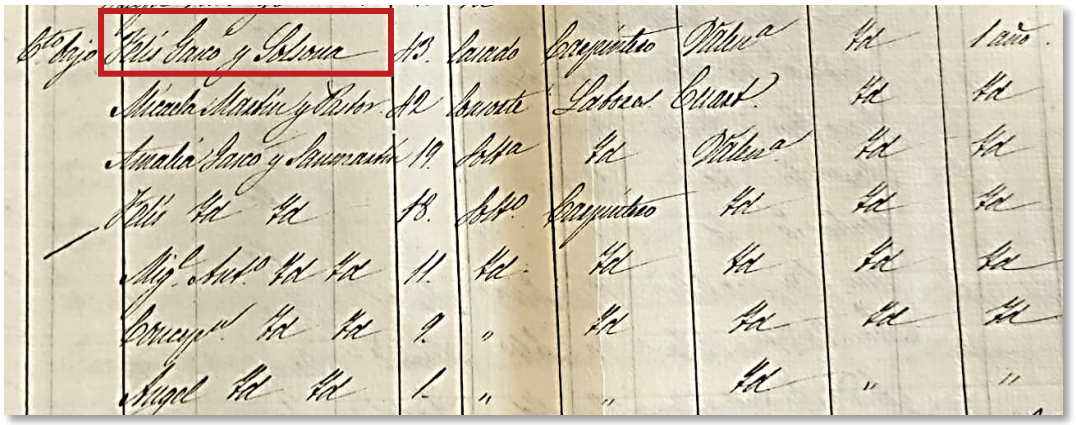


Ilustración 70. Registro de Félix Gascó y familia en la matriculación vecinal de 1850[249].

Por su parte, el burgalés Benito Castrillo Vallejo (*1780)[250], padrino de Gascó en su examen de maestría de 1828, mantuvo abierto el primitivo taller que tuvo su pupilo en el núm. 14 de la calle de la Nave, manzana 61 (ilustración 71)[251]; desde dicha dirección se anunciaron en 1838 dos pianos nuevos de seis octavas, probablemente obra de Gascó (*Diario Mercantil de Valencia*, 13.02.1838; 10.05.1838).

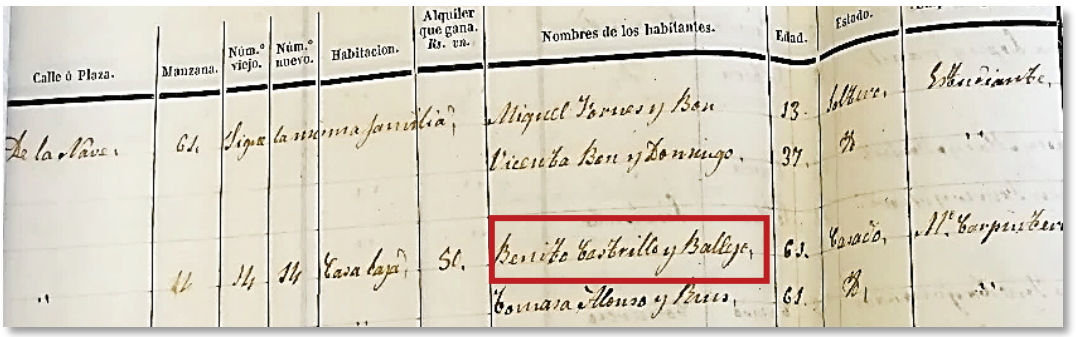


Ilustración 71. Registro de Benito Castrillo en el número 14 de la calle de la Nave, manzana 61, en 1842. **E**-VAa: padrón 28, cuartel del Mar.

[249] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850.

[250] Castrillo llegó desde Burgos en torno a 1809 con su mujer, Tomasa Alonso Ruíz (*1779). En 1852 su hijo José (*18.02.1818) era ya ebanista y se había casado en 1837 con María Rosa/Victoria Espinós Terol (*1815); también fueron hijos del matrimonio Benito (*20.03.1815), Josefa (*18.03.1824) y María Dolores, casada con Salvador Boscá Coret en 1834. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 73, 1852; E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1816-1825: 67.

[251] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8 bis, 1837. Anteriormente, como va dicho, había tenido taller abierto en la plaza de las Barcas números 3 y 7.

h. Manuel Mármol.

Mármol se instaló en València tras «haber servido a Su Magestad por algunos años» —ser soldado— [252]; aunque su primer anuncio lo realizó como guitarrero en 1825 [253], a partir de 1827 se especializó en ebanistería y, ocasionalmente, reparaba/fabricaba pianos. Solicitó y obtuvo el magisterio de carpintero en 1809 (18 y 23 de septiembre), apadrinado por el maestro Mariano Merí superando la prueba de fabricar y montar una mesa de cuatro palmos de larga y tres de ancha. Tuvo que pagar seis libras, cuatro sueldos y cuatro dineros para poder presentarse al examen [254], gravosa cantidad teniendo en cuenta que, en las declaraciones de bienes del año 1810 que tuvieron que hacer los artesanas con motivo de la guerra, manifestó que se había empeñado en veintiún duros al llegar a València, que tenía familia que mantener y un alquiler que a duras penas podía pagar [255].

Comenzó vendiendo un «piano pequeño de poco precio» en 1827 (*Diario de Valencia*, 04.12.1827) al que le siguieron uno de cinco octavas (12. 01.1828), uno vertical (14.05.1828) y otro de cinco octavas (15.07.1827). Dos años después anunciaba un monacordio de nogal de cinco octavas y teclado de hueso (16.04.1830), primero; transcurridos unos meses, un piano de tipología vienesa de seis octavas y media con seis registros de pedal (15.09.1830); y al final de año (03.12.1830), otro de seis octavas de extensión.

Tabla 9. Instrumentos vendidos por Manuel Mármol**.**

Fecha	Instrumento	Especificaciones técnicas	Referencia
25.08.1825	guitarra	de palo santo de muy buen autor	Guitarrero Mármol, que viene en la calle de Quart
04.12.1827	piano	pequeño de poco precio	Ebanista de la calle Quart
12.01.1828	piano	5 octavas	Calle de Quart, núm. 43, casa del ebanista Manuel Mármol
14.05.1828	piano	«bertical»	Calle de Quart, 43
15.07.1828	piano	5 octavas	Ebanista de la calle de Quart
16.04.1830	monacordio	nogal, 5 octavas, teclado de hueso	Quart, 43
15.09.1830	piano de cola	piano de cola, 6 octavas y media, 6 registros, «magníficamente trabajado»	Manuel Mármol, maestro ebanista de la calle de Quart
03.12.1830	fortepiano	6 octavas	Ebanista Mármol, calle de Quart

[252] E-VAar, Gremios, 644/977: *Declaraciones de bienes, 1810-1812*.

[253] Con esa profesión aparece inscrito en el padrón de 1823 [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 7, 1823]. En 1825 vendía una guitarra de palosanto «de buen autor» «[…] el guitarrero que vive en la calle de Quarte, llamado Mármol, dará razón» (*Diario de Valencia*, 25.08.1825).

[254] E-VAar, Gremios, libro 601: *Libro de Promanías del Gremio de Carpinteros*. *Año 1805 en 1806*: 133-134.

[255] Estas declaraciones, aunque posiblemente fueran ciertas, deben tomarse con cautela. La mayoría de carpinteros exageraban sus penurias cuando se pedía ayuda económica para la defensa de la plaza frente a los franceses.

i. Nicolás Martínez.

En la misma zona que Manuel Mármol situó su taller el carpintero murciano Nicolás Martí/Martínez León (*Liétor, Murcia, 1789)[256]. Concretamente, según confirman la matrícula vecinal de 1818 y la industrial de 1822, vivió en el núm. 2 de la calle de Serranos, frente al campanario de San Bartolomé[257] —primero, manzana 163 y después, 132— (ilustración 72). Anteriormente esa casa nueva del núm. 2, «junto al campanario de San Bartolomé», albergó un establecimiento que vendía «ropas y muebles por cuenta de sus dueños»[258]; en 1813, dicho negoció anunció una «porción de violines de los más célebres autores»:

> […] entre ellos hay de 1ª y 2ª clase de Amatus, de Estradivarius, de Guarnelius, de Galianus, de Estainer y de Senchordi; de cuyo autor hay un primoroso Silaut con cuerdas de alambre (*Diario de Valencia*, 13.02.1813).

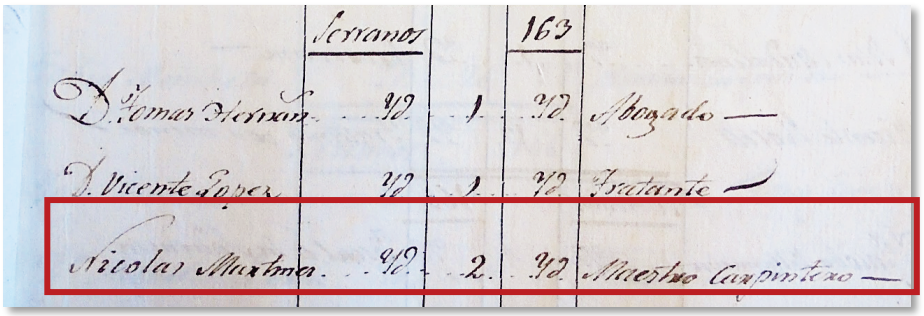


Ilustración 72. Registro de Nicolás Martínez en el núm. 2 de la calle de Serranos en 1822. E-VAa, Primera A,II-C, *Matrícula de Industria y Comercio*, 1822.

A fines de 1826, Nicolás Martínez anunciaba una guitarra de palosanto con caja de su autor, José Pagés (*Diario de Valencia* 15.12.1826) y, cuatro años más tarde, un fortepiano (29.09.1830). Este, que era de nogal macizo, pulimentado, con tesitura de cinco octavas, teclado «muy igual» y «buenas voces», no se vendió a pesar de su equitativo precio: 600 rs. vn.; dos meses más tarde, volvió a publicitarse junto a una flauta de ébano, dando nuevamente la dirección «frente a la esquina de San Bartolomé». En registros posteriores figura habitando el núm. 3

[256] Casado en 16.09.1810 con Isabel López Aparicio, natural de Mezquita (Teruel), fueron padres de María de los Dolores; Pedro (*1819) —casado en 1847 con Ángela María Franco Lázaro, oriunda de Alicante— y Francisco (*1828c). E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1810-1815: 22v; LB 1810-1815: 60v; LM 1846-51: 26v.

[257] También figuran las expresiones «frente a san Bartolomé» «frente a la esquina de san Bartolomé».

[258] El 19.10.1813 vendían ropas de Francia de alta calidad; y el 08.10.1812, una colgadura de cama de tafetán y su catre de nogal de marca mayor; y otra colgadura de cama, de damasco carmesí, todo de última moda y con la mayor equidad.

antiguo (4 moderno) de la misma calle (manzana 132)[259], que estaba situado en la acera opuesta, junto a su mujer y dos hijos[260].

Tabla 10. Instrumentos vendidos por Nicolás Martí**nez.**

Fecha	Instrumento	Especificaciones técnicas	Referencia
15.12.1826	Guitarra	Palosanto con caja, autor José Pagés	Carpintero frente al campanario de san Bartolomé
29.09.1830	Fortepiano	Nogal, macizo, pulimentado, de cinco octavas, teclado muy igual y buenas voces. 600 rs. vn.	Maestro carpintero frente al campanario de san Bartolomé
14.12.1830	Piano, flauta	Piano bonito y de buenas voces y flauta de ébano.	Nicolás Martínez, maestro carpintero frente la esquina de s. Bartolomé

j. Antonio Solaso.

Antonio Solaso [¿*Sollazzo*?][261] Daro (*Sassari, Cerdeña, 1792/3; †València), ebanista de origen italiano que medró en la capital del Turia[262] y pudo asociarse al constructor de pianos Ramón de Luca en su taller de la calle de las Barcas.

Considerando la información que consta en distintas matriculaciones vecinales y la fecha de nacimiento de su primogénito, parece que llegó a València en torno a 1817[263] y, posiblemente, se abrió camino en la ciudad trabajando en el taller de carpintería propiedad de Ramón Serra, ubicado en el núm. 4 de la calle de las Barcas, —manzana 26, entre la calle del Albelló y la Palmereta—. Se casó con Ramona Serra, bautizada en la parroquia de San Martín e hija del dueño, y se independizó profesionalmente. El matrimonio tuvo su primer hijo, Juan, en 1824c[264]. Solaso figura como maestro carpintero en València por primera vez en la

[259] En torno a 1841, el carpintero Pascual Juan ocupó el antiguo taller que tuvo Martínez León frente a San Bartolomé (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.12.1841).

[260] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 11, cuartel de Serranos, 1837 y padrón 15, cuartel de Serranos, 1838.

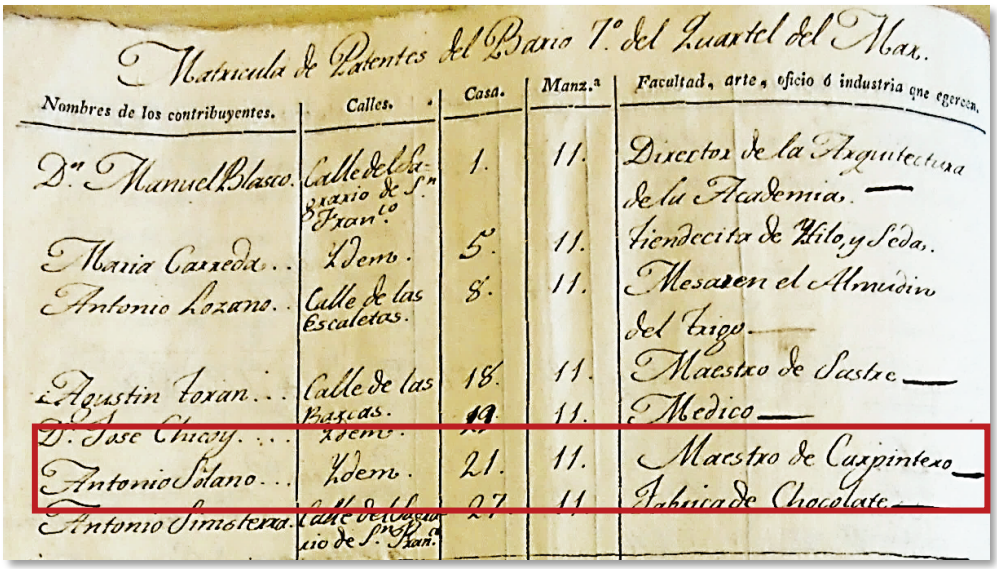
[261] Su apellido consta en anuncios como Solaso, Solasso o Solazo; en los archivos parroquiales de San Esteban Protomártir también aparece como Solaso y Solasco y, en otras fuentes, como Solás o Solano.

[262] Su hijo, Antonio Solaso Serra llegó a ser regidor del Ayuntamiento de València.

[263] En el padrón de 1846, Solaso declaró que llevaba 24 años en València —siendo así, habría llegado en 1822—, pero en el de 1852 aseguraba contradictoriamente que vivía en la capital levantina 34 años, lo que indica que se habría trasladado en 1818. Por otra parte, documentación perteneciente al gremio de carpinteros indica que en 1828 llevaba diez años trabajando en València y ya se le había otorgado la ciudadanía, con lo cual, podría haber llegado en 1817 o 1818.

[264] Algunos datos consignados en los padrones difieren entre sí; los padrones 8 bis (1837) y 16 (1839) permiten afirmar que nació en 1824c y que se llevaba cuatro años con su hermano Antonio (*1829); el 28 (1842) lo consigna nacido en

matrícula de industria del cuartel del Mar efectuada en 1822[265] —sin serlo oficialmente, ya que no se presentó al correspondiente examen gremial—, y su taller ocupaba el núm. 21 de la misma calle de las Barcas (manzana 11), en el lado más próximo a la plaza de San Francisco —y en la manzana contigua al de su suegro— (ilustración 73).


Matrícula de Patentes del 6.to Barrio 7.º del Cuartel del Mar.

Nombres de los contribuyentes.	Calles.	Casa.	Manz.ª	Facultad, arte, oficio ó industria que egercen.
Dⁿ Manuel Blasco.	Calle de la Cruz del Rastro de S.n Fran.co	1.	11.	Director de la Arquitectura de la Academia. —
Maria Carreda..	Ydem.	5.	11.	Tiendecita de Hilo y Seda.
Antonio Lozano..	Calle de las Escaletas.	8.	11.	Mesaren el Almudin del trigo. —
Agustin Toran...	Calle de las Barcas.	18.	11.	Maestro de Sastre —
D. Jose Chuay....	Ydem.	19.	11.	Medico —
Antonio Solano...	Ydem.	21.	11.	Maestro de Carpintero —
Antonio Simotera.	Calle de la Cruz del Rastro de S.n Fran.co	27.	11.	Fabrica de Chocolate —

Ilustración 73. Antonio Solaso en la matrícula de industria de 1822. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de Industria y Comercio*, 1822.

Sin embargo, en el padrón de habitantes de 1823[266] está inscrito en la misma dirección como Antonio Solas, pero calificado de artesano. El dos de noviembre de 1827 solicitó presentarse a las pruebas para ser nombrado maestro carpintero [ebanista] con el siguiente texto: «Antonio Solás, de nación Ytaliano, casado con una yja de Maestro qᵉ le llaman Ramón Serra y por estar más de diez años trabajando en esta Cuidad de Valencia lo an pasado por hijo de la Cuidad» —es decir, ya con la ciudadanía valenciana y apoyándose en su estatus de casado con hija de maestro—. Apadrinó su petición el maestro Pascual Domingo[267] y se le encargó construir en el plazo de un mes «una Sacra con dos Evangelios, para el Altar Mayor de la Cofradía,

1822, por tanto, ya no podría llevarle solo cuatro años a su hermano. Posiblemente en este último documento se aumentara la edad del primogénito con fin desconocido.

[265] En la matriculación de habitantes de 1821, Solaso todavía no aparece; únicamente constan en el núm. 4 citado de la manzana 26 el carpintero Ramón Serra con dos hijos —Salvador y Francisco— y su hija Ramona. Su casa-taller ocupaba un inmueble propiedad doña María Martí, rentista residente en la plaza del Carmen, por el que Serra pagaba una renta de 30 libras a la propietaria; también poseía una casa en el núm. 63 de la calle del Común que alquilaba por 30 libras.

[266] Su suegro mantenía su taller en la manzana 26, pero dicho inmueble ya era de su propiedad; todavía vivían con él por entonces sus hijos Salvador y Francisco, de 23 y 20 años, respectivamente.

[267] Pascual Domingo fue clavario del gremio en 1844. E-VAbv: Fondo Antiguo, Nicolau Primitiu, Mss. 218, *Maneta de cargo perteneciente al Gremio de Carpinteros: año 1842, 1843, 1844, 1845. (1842-1853).*

polimentados». El 15 de enero de 1828 obtuvo su magisterio tras aprobar el examen; fue posible por «estar casado con hija de maestro», con lo cual solo tuvo que pagar al clavario 3 libras, 5 sueldos y 4 dineros [268]. Un año después (1828) Solaso, que ya se anunciaba como ebanista, ofrecía sus primeros trabajos con chapados de madera de caoba:

> Se venden en la calle de las Barcas casa del maestro ebanista Antonio Solazo, una cómoda de escritorio cilíndrico chapada de caoba, y un escritorio ó secretaría con columnas y con diferentes secretos, también chapado de caoba. Igualmente hay máquinas que llaman de chacan para tejer pañuelos de seda, darán razón de todo en la misma casa (*Diario de Valencia*, 07.11.1828).

Al año siguiente, 1829, Solaso comenzó a anunciar instrumentos musicales, ubicado en el taller de su suegro. En concreto dos guitarras «de superiores voces», una confeccionada y otra —confeccionada en su momento por Manuel Senchordi— restaurada por otro ebanista, Martínez de Zegin, recién llegado a la ciudad y parece que acogido por Solaso:

> […] una toda de ébano hecha por el célebre ebanista Martínez de Zegin, recién llegado a la ciudad. La otra de orón, por el acreditado difunto Manuel de Senchordi y arreglada a lo moderno por el dicho Martínez, dará razón el ebanista Antonio Solazo, calle Barcas 4 frente a la lotería (*Diario de Valencia*, 25.10.1829) [269].

Finalmente, en 1830, Solaso ofrecía un piano de cinco octavas y media y dos registros (*Diario de Valencia*, 10.03.1830), y un mes después añadía al anuncio una guitarra y un surtido de muebles, algunos de caoba:

> Se venden á precios equitativos los efectos siguientes. = Un piano de caoba y una guitarra buena: una docena de sillas de caoba y una guitarra buena: una docena de sillas de caoba: una mesa de lo mismo y un sofá de nogal: seis pinturas sobre lienzo, y seis grabados finos con guarniciones de caoba; el que quiera tratar de ajuste acudirá al maestro ebanista Antonio Solasso, vive calle de las Barcas núm. 4 (*Diario de Valencia*, 30.03.1830).

En 1831, Solaso obtuvo cierto reconocimiento social, dado que ejercía como alcalde de del barrio séptimo del cuartel del Mar (Monfort [ed.] 1831: 213). En 1832 anunció una fábrica de pianos: «en la calle de las Barcas, núm. 4 se ha abierto una fábrica de pianos, y se templan y componen con la mayor equidad» (*Diario de Valencia*, 12.05.1832), posiblemente tras acoger en el taller o asociarse con el pianista Ramón de Luca. Este último anunciaba un año más tarde la venta dos pianos de seis y cinco octavas más dos claves apianados de cuatro y media y

[268] E-VAar, Gremios, libro 602: 20r, 23r.

[269] La referencia al núm. 4 de la calle de Barcas, frente a la lotería, y la venta de guitarras podría relacionar a Solaso con un temprano anuncio efectuado en 1822 desde el núm. 7 de dicha calle, por el que se vendía una guitarra de 6 órdenes a la italiana, de orón imitando a caoba, con perfiles, puente y diapasón de ébano (*Diario de Valencia*, 11.09.1822). Cabe señalar, asimismo, que uno de los puntos de venta de madera de ébano en 1828 era el núm. 17 de la calle del Fumeral, donde se había establecido en 1822 el comerciante Andrés Escoto.

cuatro, respectivamente (*Diario de Valencia*, 23.08.1833) y el ocho de mayo de 1833, Solaso anunciaba desde dicha ubicación un piano y un ciervo. El italiano no volvió a anunciar un piano hasta 1843, cuando puso a la venta uno «de muy buenas voces y construcción» (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.07.1843).

El taller de Solaso estaba en el límite septentrional del entonces conocido como Barrio de Pescadores; la acera de la calle de las Barcas enfrentada con el Teatro Principal, inaugurado en 1832, en general, albergaba pequeños talleres de carpintería, un horno, dos fábricas de chocolate y comercios/negocios diversos[270].



Ilustración 74. Postal P[hotoglob co.] Z[ürich] (1900c) del entorno de calle de las Barcas y el Principal. En el lado izquierdo desde el fondo se aprecian las manzanas 11, 26, 27 y 28, en el límite del barrio de pescadores, donde tuvieron sus talleres Solaso y el pianista Ramón de Luca[271].

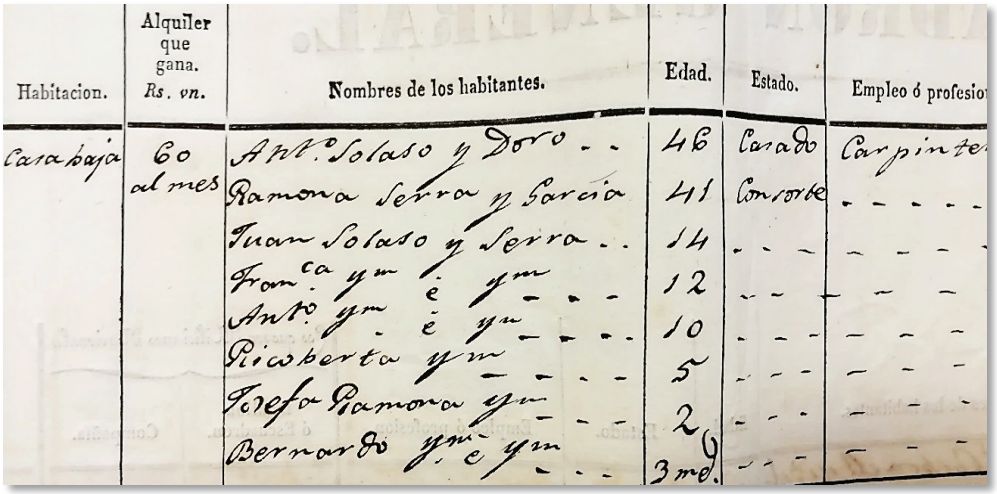
En 1837, la acera correspondiente a dicha manzana estaba ocupada por la escuela pública de latinidad de Antonio Hernández (núm. 1), la carpintería de Manuel Carles (núm. 7) y un horno (núm. 8)[272]. Solaso, que fue sargento segundo del batallón de bomberos de la Milicia Urbana,

[270] Además de los citados, una taberna, un boticario, un zapatero, varias tiendas de especiería, una peluquería, una resolería, un establecimiento de lotería, un teatro de gallos y un estanco. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de Industria y Comercio*, 1822.

[271] Fuente http://miscallesdevalencia.blogspot.com/2013/12/blog-post.html [consulta 24.12.2022].

[272] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8 bis, cuartel del Mar, 1837.

vivía con sus hijos Antonio, arquitecto; Juan, carpintero; Francisca (*1827)[273], Rigoberta (*1834)[274], Josefa (*1837)[275] y Bernardo (*1838)[276]. Al lado de su taller se estableció, Joaquín Serrano y Traver, barbero, que también ejercía como sangrador con sanguijuelas[277].



Habitacion.	Alquiler que gana. Rs. vn.	Nombres de los habitantes.	Edad.	Estado.	Empleo ó profesio
Casa baja	60 al mes	Antº Solaso y Doro	46	Casado	Carpinte
		Ramona Serra y Garcia	41	Conorte	
		Juan Solaso y Serra	14		
		Franca ym é ym	12		
		Antº ym é ym	10		
		Rigoberta ym	5		
		Josefa Ramona ym	2		
		Bernardo ym é ym	3 md.		

Ilustración 75. Registro de la familia Solaso Serra en 1839[278].

Su primogénito, Juan Solaso Sierra, fue ebanista como su padre[279] y se emancipó como tal entre 1843 y 1846[280]; no se ha podido recabar documentación sobre su actividad profesional posterior. Por su parte, Antonio Solaso Serra (*1829; †18.10.1889)[281], tuvo una excelente

[273] Francisca Solaso Serra se casó con el profesor de cirugía y sangrador Vicente Marín Pascual; fueron hijos suyos Antonio María (*13.02.1850), Concepción (*20.07.1857) y Josefa Ramona (*04.02.1861). E-VAsdap, Valencia-S. Andrés, LB 1855-60: 145r; *Ibid*., LB 1860-1863: 013v.

[274] Rigoberta Solaso Serra se casó con el médico y profesor de cirugía José Barceló Muñoz y tuvieron cuatro hijos documentados: Francisca de Asís Barceló Solaso (*11.04.1857 [b. 12.04]; 23.07.1933) [Cementerio General de Valencia, IIª izquierda, 1595, tramada 1], José Gregorio Barceló Solas, M.ª Desamparados Barceló Solaso (*10/11.05.1864) y Vicente Ciriaco Barceló Solaso (*08/09.08.1866) [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1862: 207r; LB 1852: 364r; LB 1858: 101v; LB 1862: 207r; LB 1866-1871: 057v; y LD 1866-1871: 157v].

[275] Josefa Solaso Serra se casó con Ignacio Samper Borrás (*1830; †28.03.1863), hijo del maestro carpintero Mariano Samper (†20.01.1871) [Cementerio General, IIª, izquierda, 2095, tramada 1], oriundo de Benimámet (Valencia) y casado con Petronila Borrás, de Cantavieja (Teruel) —Mariano Samper estuvo relacionado con el taller de Peregrín Berenguer—. Fueron hijas del matrimonio Mª Pilar (*13.10.1860) y Josefa Samper Solaso (*11.03.1863; †01.02.1917) —yace en el Cementerio de Benimámet, sección Iª, 58, tramada 2— [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1858: 144v, asiento 261; y LB 1862: 101r, asiento 062, respectivamente].

[276] Bernardo Solaso Serra se casó con Dolores Vidal, de la parroquia los Santos Juanes, y tuvo a Antonio Solaso Vidal (*1866; †02.02.1869), que nació en Tavernes de la Valldigna y falleció prematuramente [Cementerio General Panteón sec. 1ª der.].

[277] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, cuartel del Mar, 1839.

[278] *Ibid.*

[279] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, cuartel del Mar, 1842.

[280] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 44, cuartel del Mar, 1846.

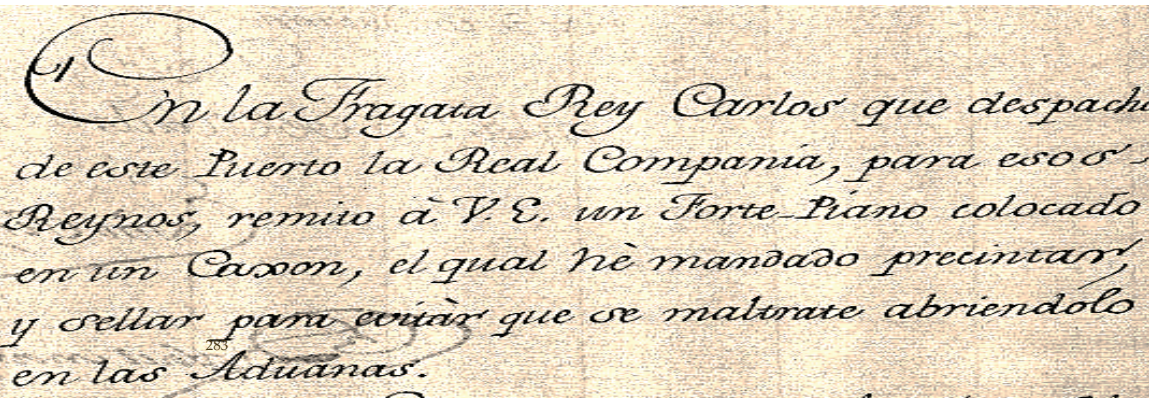
[281] Se casó en 1863 con Vicenta Llansol Muñoz, de Campanar y tuvieron a Mª Concepción Manuela Juana Solaso Llansol (*12.07.1865)[281].

proyección profesional y, en 1855, llegó a ser director de caminos vecinales y arquitecto provincial de Huelva tras haber formado parte de la comisión que levantó planos y copió vistas, pinturas y lápidas del arruinado monasterio de la Rábida, en Palos de la Frontera. El material recabado por la citada comisión sirvió para efectuar una primera restauración. De hecho, consta su nombre en la lápida que conserva el altar mayor de dicho monasterio, fechada el 26 de junio de 1853:

> En 26 de Junio de 1853, mandando en esta provincia el señor Gobernador D. Mariano Alonso y Castillo, celoso por las glorias de su patria, comisionó a los señores D. Antonio de Tellechea; D. Antonio Solasso, D. Acisclo de Sierra, D. Ricardo Alonso, D. Ricardo Gómez, D. José Redondo y D. Rafael Espejo, que en unión del Alcalde de Palos, D. Juan Pérez Ramírez, pasaron al Ex-Convento a levantar sus pianos, copiar sus vistas y pinturas, y adquirir los datos hist6ricos, artísticos y literarios concernientes a él, a Palos y la época memorable de Colón (*Revista de España*, CXLII, 1892: 177-179).

También fue socio fundador con 75 acciones del Banco Provincial de Valencia (*Gaceta de Madrid*, 14.11.1881); regidor del ayuntamiento valenciano en la década de 1880, y teniente de alcalde del distrito de Universidad en 1885; asimismo, prestó servicio durante el brote de cólera en la ciudad gestionando el traslado de ancianos enfermos y sanos desde el asilo de las Hermanas de los Pobres (*El cólera en Valencia en 1885*, 1886: 125-129). Falleció el 18 de octubre de 1889, estando sus restos enterrados en un panteón de la sección primera derecha del Cementerio General de València[282].

[282] Cementerio General de València, Panteón sec. 1ª der. núm. AI.


En la Fragata Rey Carlos que despachó de este Puerto la Real Compañía, para esos Reynos, remito à V. E. un Forte Piano colocado en un Cassón, el qual he mandado precintar, y sellar para evitar que se maltrate abriendolo en las Aduanas.

3. El mercado del piano en València (1790-1830)

3.1. Introducción.

3.1.1. La producción y comercio del salterio valenciano como precedente del mercado del fortepiano.

3.1.2. Metodología utilizada para el estudio del mercado de compraventa de instrumentos en València.

3.2. Primera etapa, 1790-1808 (sexenios 1-3): la crisis del mercado del salterio valenciano; la llegada del «fuertepiano».

3.3. Primera etapa, 1790-1808 (sexenios 1-3): la crisis del mercado del salterio valenciano; la llegada del «fuertepiano».

3.3.1. Vendedores y puntos de venta.

a. El almacén de instrumentos de teclado de la calle del Ave María.

3.4. Segunda etapa, 1808-1820 (sexenios 4-5): el arraigo del «fuertepiano».

3.4.1. Vendedores y puntos de venta.

a. Talleres de carpintería y guitarreros.

b. Compraventa entre particulares y otros espacios.

3.5. Tercera etapa, 1820-1830 [1832] (sexenios 6-7): consolidación del mercado del fortepiano e introducción en València de los modelos verticales.

3.5.1. Vendedores y puntos de venta.

a. Talleres de carpintería y guitarreros.

b. El despacho del *Diario de Valencia.*

c. El almacén de papel y expositor de pianos de Francisco Romaní.

d. Compraventa entre particulares.

3.5.2. Tipologías de pianos comercializados (1820-1830).

3.6. Síntesis y reflexión sobre la documentación aportada (1790-1830).

---

[283] Envío en 1793 de un fortepiano construido en Manila a la reina de España. E-S Archivo General de Indias, sig. ESTADO,45,N.11.

3.1. Introducción.

En este capítulo se plantea y analiza estadísticamente una de las principales hipótesis de este trabajo: la sustitución en València en las primeras décadas del siglo XIX del uso del salterio y de los instrumentos con teclado —especialmente el clave— por el fortepiano (véase Bordas Ibáñez, 2005: 292 y ss.). Aunque la introducción del piano no fuera la causa de la decadencia de los primeros directamente —de hecho, parece existir un vacío temporal entre ambos hechos (véase I, 3.5: 208 y ss.)—, sí que ocupó su lugar en el contexto social urbano, sustituyéndolos en las funciones domésticas que habían desempeñado, tanto en el seno de clases acomodadas como en hogares pertenecientes a la pequeña burguesía local (como se muestra en el capítulo 5). Para ello se ha evaluado el proceso mercantil de arraigo del piano en València y la consecuente decadencia del uso de antiguos salterios, claves y monacordios analizando estadísticamente información hemerográfica procedente de anuncios de compraventa de instrumentos musicales de esos años.

Cabe señalar antes, que a principios del siglo XIX comenzó a debilitarse en España la rigidez gremial anterior, quedando disuelta definitivamente por la Real Orden de 20 de enero de 1834, hecho que tuvo importantes consecuencias para los oficios de violeros-guitarreros, carpinteros y fabricantes de cuerdas. La liberalización de circulación de profesionales y del control de la madera, por una parte; y por otra, la promulgación de legislación que protegía los avances industriales (Ley de 1826 sobre Privilegios de Invención) y la colaboración de las Sociedades Económicas de Amigos del País propició la creación de una importante red de distribución/comercio de instrumentos musicales, en la que intervendrían profesionales, particulares y almacenes de instrumentos/partituras, cuya actividad quedó ampliamente reflejada en la publicidad hemerográfica de la época (Bordas Ibáñez, 2018: 365-367).

A continuación, considero necesario realizar un apartado aclaratorio que muestre la situación del mercado local antes de 1790, específicamente en relación con el salterio valenciano. Este instrumento de uso doméstico ha sido poco analizado, a pesar de que su producción y comercio tuvieron una importancia destacada en las últimas décadas del siglo XVIII. Bajo esta premisa, el salterio valenciano se considera en esta tesis como uno de los predecesores del fortepiano en términos de uso y función social.

3.1.1. La producción y comercio del salterio[284] valenciano como precedente del mercado local del fortepiano.

El análisis del uso del salterio y su mercado en las postrimerías del siglo XVIII resulta especialmente significativo a la hora de establecer paralelismos y causalidades con el arraigo mercantil y social del piano en las ciudades españolas a principios del siglo XIX. El salterio ibérico[285], ampliamente utilizado en la península a finales del siglo XVII y, sobre todo, durante el XVIII, era en esta época un instrumento utilizado preferentemente por las clases medias y acomodadas urbanas en el ámbito doméstico (véase *El Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, noviembre de 1788: 400); muchas veces como complemento a la instrucción en labores sociales de las mujeres, como ocurría con el clave y el baile, y con maestros particulares que se desplazaban a las casas para enseñar. Además, servía —como el clave— para acompañar la voz de la propia ejecutante, una atribución y uso que sería heredado por los fortepianos de mesa de las clases medias-altas urbanas (véase Cano Olmedilla, 1786-1791, vol. 1: 37-74).

Era un instrumento trapezoidal de cuerda pulsada, pinzada o punteada perteneciente a la familia de las cítaras de tabla; con órdenes de cuerdas múltiples metálicas[286] que se accionaban directamente, preferentemente con los dedos, aunque también valiéndose de dediles o anillos con púas sujetos a la yema de estos. Las cuerdas estaban sujetas en los lados por clavijas metálicas y clavillos y se extendían, paralelas al lado largo del trapecio, sobre una caja de resonancia de madera hueca que constaba de un tablero trasero, una tabla armónica y costillas

[284] El salterio fue un instrumento con una gran aceptación entre estratos sociales burgueses y clases acomodadas durante el final del siglo XVII y el XVIII español. La difusión norte-europea del dulcimer, tímpano o *Hackbrett* fue en cierto modo paralela a la producida en lo que hoy en día es Italia y la Península Ibérica de un instrumento similar, si no equivalente, que, a diferencia del primero, se tañía pulsando sus órdenes de cuerdas múltiples y metálicas con los dedos o con artefactos con púas colocados en ellos. Asimismo, hay que decir que poco o nada tiene que ver este instrumento dieciochesco con los salterios descritos en la antigüedad, así como el instrumento homónimo propio de la música popular.

[285] Respecto al origen organológico del salterio moderno se han propuesto varias teorías y realizado significativos asertos y refutaciones, aunque se echan en falta estudios específicos que analicen la conformación de un mercado nacional de salterios que ofrezca explicaciones al cómo y desde qué premisas culturales se instaura su uso en las clases acomodadas del siglo XVIII. Rosario Álvarez (1981, 1999, 2003) ha realizado numerosos y muy serios estudios sobre la organología e iconografía de los instrumentos de cuerda pinzada en la península ibérica durante la antigüedad y el medievo. Asimismo, a la pionera tesis de David Kettlewell (1976) sobre el instrumento percutido, se le añaden otros estudios más recientes (Gifford, 2001). Beryl Kenyon de Pascual escribió sendos y muy bien documentados artículos para la *Revista de Musicología* (1985a, 1985b) sobre las ventas, características y uso del salterio dieciochesco español, así como de su repertorio; Cristina Bordas ha documentado, analizado y clasificado los instrumentos presentes en las colecciones españolas (1984, 1999) y Elena Vázquez ha hecho algunas aportaciones particulares (2013).

[286] Generalmente de latón —incluso plata— en los bajos y acero en tiples.

uniendo las dos anteriores. Dicha tabla tenía, por lo general en el siglo XVIII, dos bocas acústicas en forma de rosas o rosetas de papel trabajado o pergamino, generalmente doradas[287]. Cada orden poseía un número variable de cuerdas afinadas al unísono[288], dependiendo de las dimensiones y amplitud sonora del instrumento, pero en general oscilando entre tres y seis cuerdas; en el caso español de segunda mitad del siglo XVIII suelen ser de cinco en los bajos y seis en tiples. Estas cuerdas, tal y como muestra el tratado para aficionados que escribió en 1754 el grabador Pablo Minguet Yrol (*1733; †1778), se apoyaban generalmente en dos o tres series de puentes divididos y móviles (ilustración 76)[289].



Ilustración 76. Detalle en un salterio de 25 órdenes quíntuples: cuerdas y puentes ahuecados. E-Bmi, 487.

Atendiendo al análisis de los instrumentos, la tratadística y algunas tiras de papel con las notas pegadas junto a los puentes, se presupone una afinación temperada (Vázquez García, 2013: 5), siendo la tonalidad básica de estos instrumentos Sol mayor. Beryl Kenyon de Pascual recopiló y analizó hasta cuatro planes de afinación diferentes (1985b: 308-310). Asimismo, el tamaño de los instrumentos era variable, aunque la portabilidad fue siempre una característica esencial de los mismos, produciéndose cajas de madera para facilitar su guardado y transporte. La práctica habitual empleaba los dedos pulgar e índice para la pulsación de las cuerdas, tal y como muestra

[287] Existen ejemplares antiguos (siglo XVII) que poseen más rosetas, como el conservado en la Biblioteca Musical Víctor Espinós de Madrid (Kenyon de Pascual, 1985b: 307).

[288] Excepto en los bajos, que se podían afinar de forma mixta al unísono y a la octava (Kenyon de Pascual, 1985b: 308).

[289] En su mayoría, los puentes eran listones ahuecados para dejar pasar a través de sí los órdenes que apoyaban sobre otros puentes y una varilla de acero en la parte superior. Así pues, la longitud de cada orden se modificaba, permitiendo que los instrumentos pudiesen producir más de una nota por orden, llegando a tener una extensión de hasta tres octavas.

el tratado de Minguet (1754) y ciertas indicaciones a modo de digitación en música conservada[290], aunque para la realización de acordes de tres, cuatro o incluso cinco sonidos —llamadas por Minguet «posturas» o «golpes llenos»— se debían de emplear otros dedos[291]. En ocasiones se utilizaron anillos con púas o incluso dediles para facilitar el tañido de las cuerdas. Tres ejemplares de dedil se conservan junto al salterio del fabricante barcelonés de salterios y fortepianos Joseph Alsina (1779) en el *Musée des Instruments de Musique de Bruselas*.

Centrando el tema en el periodo y lugar que nos ocupa, València se había convertido durante la segunda mitad del siglo XVIII en un importante centro productor y exportador de salterios, así como de vihuelas. Los géneros de violería valenciana estaban en auge en la corte y fuera de ella, así lo atestiguan los numerosos anuncios de estos instrumentos de fabricación valenciana y la existencia de demanda de ítems de esta procedencia en particular. Aunque la mayoría de los datos conservados proceden de Madrid, también existen otras referencias que demuestran que la exportación de salterios se realizaba a finales del siglo XVIII a otras partes de España, como el anuncio en Granada de un salterio «de marca mayor» fabricado en València (*El Mensajero económico y erudito*, 15.12.1796).

En la tabla 11 se presentan los anuncios de salterios y vihuelas aparecidos en las diferentes denominaciones del *Diario de Madrid* entre 1758 y 1795 con la indicación expresa de su origen valenciano (fuente: Acker, 2007):

[290] E-Mn, M/2249. En este manuscrito, una *Obra de Psalterio* anónima contiene indicaciones para pulgar «P» e índice «Yn».

[291] Sobre la utilización de otros dedos en la tratadística europea véase Kenyon de Pascual (1985b: 304-305, nota a pie núm. 5).

Tabla 11. Instrumentos valencianos anunciados en *Diario de Madrid* (1758-1795).

Fecha	Anuncio
21.04.1758	Se vende un Salterio, hecho en Valencia puesto el clavijero en Madrid, con la caja verde, y un Facistol compañero; dos Libros muy curiosos para la Música y varios papeles correspondientes, en todo se hará alguna equidad: darán razón en la calle de Embajadores, casa que hace frente a la de los Alabades, y esquina a la de sin salida, al cuarto bajo.
07.08.1758	Hay una persona que quiere comprar un salterio de Valencia, de 24 cuerdas de a 6 los tiples, y de a 5 los bajos. Ha de ser seguro en el afinado y se ha de permitir experimentarlo 12 ó 15 días. El portero del Excelentísimo Señor Duque de Villa Hermosa, Carrera de San Francisco, dará razón de este aficionado receloso.
18.11.1758	En la calle de la Zarza, esquina a la de los Preciados, vive un maestro de danzar a la Francesa, quien tiene 4 Vihuelas nuevas Valencianas de venta, acomodadas para Señoras, y ofrece darlas con alguna equidad.
03.02.1761	Se venden dos Salterios, hechos en Valencia, de la mejor calidad: para su ajuste se acudirá a la Imprenta del Diario, que está en la calle de la Reina.
19.11.1761	La persona que quisiere comprar un Salterio Valenciano, y nuevo, acuda para su ajuste a la Plazuela de Herradores, casa más debajo de la Tienda del Cirujano de Don Juan Navalón, cuarto segundo, en el cual vive Don Juan de Espina.
30.01.1762	Se vende una Vihuela, hecha en Valencia por uno de los mejores Autores: es fina y tiene caja, cerradura, y llave, la que se dará con equidad… Librería del Diario, calle Atocha, junto a la iglesia de San Sebastián.
15.07.1762	La persona que quisiere comprar un Salterio valenciano, con caja, y llave, muy bien tratado, acuda para su ajuste frente de San Antonio de los Portugueses encima de una aguardentería, cuarto principal interior, que se dará con equidad.
16.07.1786	En la calle de Sta. Isabel, 17 un salterio de octava tendida, hecho por el acreditado Cura de Valencia
30.06.1787	En la prendería que está en la calle del Olivo bajo, casa núm. 12, se vende un salterio del Cura y todo se da con la equidad posible.
04.02.1788 **29.04.1788**	Un clave casi nuevo con bellas voces, y un salterio nuevo de los del Cura se vende en la calle Hortaleza frente a la de la Reina, 12, cuarto principal [Andrés González, tallista].
03.09.1788	Un salterio de los del Cura se vende en casa del guitarrero Julián Fornieles, calle de Jacometrezo entrando por la plaza de Santo Domingo.
05.04.1791	Vicente Ledesma, maestro del arte de pasamanero, que vive en la plazuela de S. Juan frente de la fuente, barrio de Jesús Nazareno, tiene en su casa un buen salterio, su autor el Cura, con su sobrecaja y bien tratado, que se halla de venta con mucha equidad.
13.04.1792	En la calle de S. Marcos frente al Hospital de Flamencos, núm. 15, cuarto bajo, darán razón de un salterio casi nuevo su autor el Cura, con su buena caja, y pie correspondiente, asimismo hay diferentes papeles de música para aprender, y buenas sonatas de diferentes autores, de muy buen gusto, y se dará con equidad.
23.07.1793	En la tienda que está en la calle de Tudescos, esquina a la de Ita se venden un clave, y un famoso salterio del Cura.
21.09.1795	En el puesto del Diario de la plazuela de Santo Domingo, darán razón de un salterio grande de los del Cura, con su caja, y también papeles de música para dicho salterio, compuesta por D. Vicente Adán.
14.12.1795 **[24.11.1795]**	En la calle de Jesús del Valle, núm. 18 esquina a la del Escorial, se vende un salterio del Cura.

En el mercado madrileño se diferencian dos fases de ventas de estos ítems, una entre 1758 y 1762 y otra entre 1786 y 1795. Entre 1763 y 1782 casi no se insertan anuncios musicales y los que aparecen se repiten diariamente durante meses. A esto hay que añadir un periodo entre enero de 1782 y junio de 1786, en el que el periódico no se publicó. En la segunda fase, todos los instrumentos llevan el sello de un constructor de cierta fama denominado como «el Cura de Valencia», o simplemente «el Cura», cuya identidad no ha sido identificada satisfactoriamente hasta la fecha[292]. Los constructores posteriores que aparecen ya en la fuente hemerográfica local a partir de 1790 (*Diario de Valencia*) eran generalmente artesanos, torneros y carpinteros especializados en este tipo de composturas, entre los que destacan el célebre «El Mesonero» (*L'Hostaleret*) o el carpintero Mariano Vila, que anunció varios salterios y del que se conserva uno firmado en E-Bmi (211); como va dicho, más tarde se pasó (él o su hijo) a la construcción de pianos.

Un análisis detallado (tabla 12) de quiénes fueron los particulares que pusieron a la venta estos instrumentos en València entre 1790 y 1820 revela detalles muy interesantes sobre la composición social del grupo utilitario del salterio y su música en el entorno urbano. Para ello se han cotejado los datos de venta en los anuncios del *Diario de Valencia* (direcciones y nombres) con los existentes en las distintas matrículas y padrones municipales existentes en el Archivo Histórico Municipal de València (E-VAa). De este modo, tal y como muestran los datos expuestos, se llega a la conclusión de que prácticamente la totalidad de los instrumentos puestos a la venta en el *Diario* en el periodo estudiado (1790-1820) pertenecieron a profesionales liberales (juez, cirujano, abogado y escribano) o artesanos con rango de maestro (sastre, relojero, torcedor), lo que denota un uso extendido entre una pequeña burguesía no necesariamente elitista, pero que podía permitirse un cierto desahogo económico al adquirir en su momento estos instrumentos, así como un determinado nivel formativo para su empleo.

[292] Beryl Kenyon de Pascual duda de su identificación con Vicente Assensio, «el cura constructor de violines» (1985b: 314). Por otro lado, otros investigadores lo relacionan con el organista y compositor Vicente Adán, natural de Algemesí (València), muy relacionado con la composición de obras teóricas y musicales para este instrumento (véase Fuster Taronger, 1827: 121; Juan Llovet, 2009: 98; Ruiz de Lihory, 1903: 5); aunque la aparición de los dos caracteres, diferenciados, en un mismo anuncio —«salterio grande de los del Cura, con su caja, y también papeles de música para dicho salterio, compuesta por D. Vicente Adán» (*Diario de Madrid,* 21.09.1795)— invalida a mi juicio esta propuesta. Ante esta incógnita, no debería desdeñarse la identificación, sugerida en cierta forma también por Kenyon de Pascual (1985b), del «cura de Valencia» con el presbítero Juan Bautista Alcober [Alcover], autor de un salterio en 1761 (*Diario de Madrid,* 14.07.1761).

Tabla 12. Ventas particulares (obviando torneros, carpinteros y guitarreros) de salterios (1790-1814). Fuente: *Diario de Valencia* (elaboración propia).

Fecha	Anuncio
18.03.1792	Maestro sastre, Vicente Sánchez, calle de Ensendra [manzana 228].
06.11.1792	Cofradía de torcedores [Francisco Pascual, oficial torcedor], calle del Fumeral, 9 [manzana 278].
17.04.1793	Cirujano, Josef Serrano, plaza del Tossal.
22.06.1793	Gregorio Sarmiento Párraga, maestro de caligrafía y de salterio, calle de Santa Eulalia, 16.
09.01.1794	Médico, doctor D. Manuel Matoses, calle de Serranos (junto colección de libros de leyes).
30.07.1794	[Mariana Aller/Miguel Moreno, 216 o 217], calle de la Encarnación, 21, encima del mesón del Carbón.
30.08.1794	Mariano Oriol (comerciante y tesorero de la RSEAPV), calle Barcas.
08.08.1795	Relojero Joaquín Aparisio [Aparici], calle san Vicente.
18.01.1797	[Presbíteros, D. Camilio Abad e Ygnacio Senís][293] calle de las Nieves, 21.
21.08.1800	[Procurador, D. Cristóbal Palos], plaza Horno Quemado 1 (m. 171)
07.03.1802	Anónimo, calle de Quart, 3 extramuros frente al convento de san Sebastián.
05.02.1805 01.08.1805	[Escribano, Vicente Madalenes], calle Huerto de Ensendra, 83.
14.08.1805	Despacho del diario.

Curiosamente, la actividad constructora y comercial de salterios en València que nos permite entrever el análisis del *Diario de Valencia* comenzó a decaer ya desde la segunda mitad de 1790, de tal forma que en torno a 1800 y 1808 se había convertido en un proceso residual, el cual no ofreció casi ejemplos de publicidad ni compraventa hasta 1828, fecha en la que desaparece definitivamente. Si comparamos los datos de los anuncios de compraventa de salterios con los de Madrid (Acker, 2007), comprobamos cómo esta tendencia a la baja del mercado fue sistémica (gráfico 2)[294].

[293] En E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812.

[294] El estudio similar dedicado al ámbito geográfico de Barcelona (Brugarolas, 2015) no considera en sus estadísticas al salterio ni informa sobre su volumen de ventas.

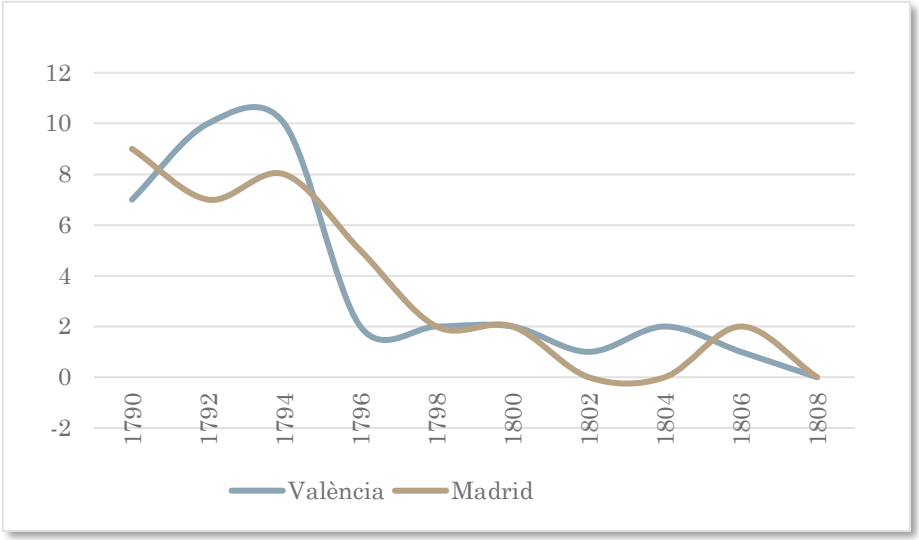


Gráfico 2. Evolución número de anuncios de compraventa de salterios en València y Madrid (1790-1808).

Como la principal fuente hemerográfica valenciana, el *Diario de Valencia*, parte de 1790, la temprana caída volumétrica que observamos de la compraventa del salterio en torno a 1794-1800 se antoja un tanto precipitada para ser valorada, no permitiendo conocer bien si los altos niveles percibidos en torno a 1792 corresponden a un pico tras un ascenso continuado de las ventas anterior a 1790, o si, por el contrario, la tendencia era descendente desde antes de 1790. Postular una hipótesis sobre qué comportamiento podría haber tenido la venta de salterios en València antes de 1790 con la única base de los datos aportados por el *Diario de Valencia* resulta improductivo, al menos si no se dispone de otras líneas de tendencia verificadas para las fechas anteriores a 1790 en otros centros urbanos. La buena noticia es que sí que poseemos información sobre anuncios de ventas de salterios en la ciudad de Madrid, al menos desde 1758, pudiendo extrapolar la tendencia hipotéticamente al mercado valenciano. La mala es que esta información viene sesgada por la propia particularidad de la fuente hemerográfica, en este caso el *Diario de Madrid*, el cual no fue publicado durante algunos años, unido al escueto uso que se le dio en determinados periodos, en los que apenas se insertaron anuncios de índole musical. A pesar de ello, como se puede observar en el gráfico 3, parece definirse claramente cómo el fenómeno social del salterio había alcanzado su clímax estadístico en Madrid —siempre con relación a sus anuncios de compraventa— en torno a la mitad del siglo XVIII, con una importante presencia de instrumentos de factura valenciana (siete anuncios) lo que implica que una importante actividad manufacturera en València en dicho periodo. Durante las décadas de 1760 y 1770 los registros de anuncios descienden a niveles sin significación para ascender nuevamente en la década de 1780, curiosamente debido a la aparición en los anuncios madrileños de los salterios producidos por el llamado «cura de Valencia» (once anuncios de sus instrumentos entre 1787 y

1795). Tras 1794, los anuncios descienden definitivamente en una curva paralela a la que protagonizó mercado valenciano.

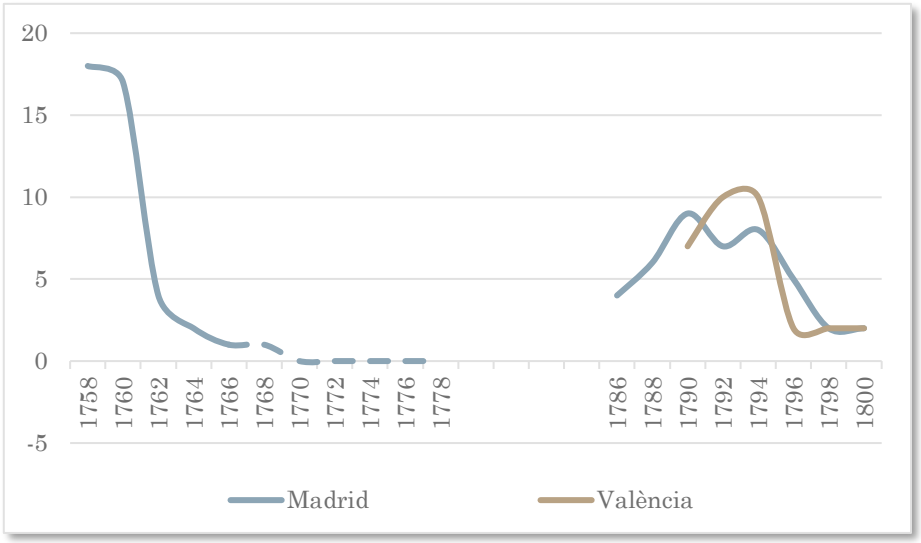


Gráfico 3. Datos de compraventa de salterios en Madrid (1758-1779; 1786-1800), comparativa con los datos que se dispone de València (1790-1800).

Es bastante llamativa la relación que observamos entre el mercado madrileño del salterio con el valenciano. La fama de los instrumentos valencianos influyó en el pico observado en Madrid en el periodo 1758-1762 (en un 18 por ciento del total de anuncios de salterios se especificaba su factura valenciana), así como los instrumentos fabricados por el «cura de Valencia» en la segunda cresta de ventas (1790c). Así pues, parece quedar demostrado que el mercado valenciano en el periodo en torno a 1750 —con una gran actividad exportadora de instrumentos— debió de estar coyunturalmente al alza, tal como ocurría en la corte. Más tarde, quizá tras unas décadas con una menor actividad, vivió una segunda cima de anuncios de compraventa en torno a 1792-1794, en paralelo a la capital, que fue la que reflejan los datos cotejados del *Diario de Valencia*, para acabar desvaneciéndose hacia 1808.

Con la excepción de la etapa de dominación francesa de la ciudad y los anuncios del ciego oracionero Antonio Díez[295] —principal maestro de salterios en activo— el mercado del salterio se mantuvo bajo mínimos durante el resto del primer tercio del XIX, desapareciendo en el segundo. Se desconocen las razones exactas de esta desaparición, pero en pocas décadas un

[295] Antonio Díez, o Díes (*València, 1768-71; †*Ibid*., 1830c), fue un ciego oracionero de la parroquia de la «Vera Cruz y vendedor de papeles públicos con una especial relación con el mundo del salterio; estuvo activo en València como constructor, reparador e instructor durante 38 años. Además de enseñar durante toda su vida en su casa de la Platería o desplazándose, componía, reparaba, encordaba y vendía varias calidades de estos instrumentos, llegando a ofrecer durante su última etapa «salterios apianados» (*Diario de Valencia*, 01.05.1825).

nuevo instrumento ocupó —y superó con creces en volumen de ventas, producción y anuncios— el hueco comercial y social dejado por los antiguos salterios —y claves—. Este instrumento no es otro que el fortepiano, del cual tenemos constancia documental en València desde 1797 y cuyo pujante mercado comercial, en relación con el del salterio (gráfico 4) y los demás instrumentos de teclado del momento, se analiza exhaustivamente en los siguientes puntos.

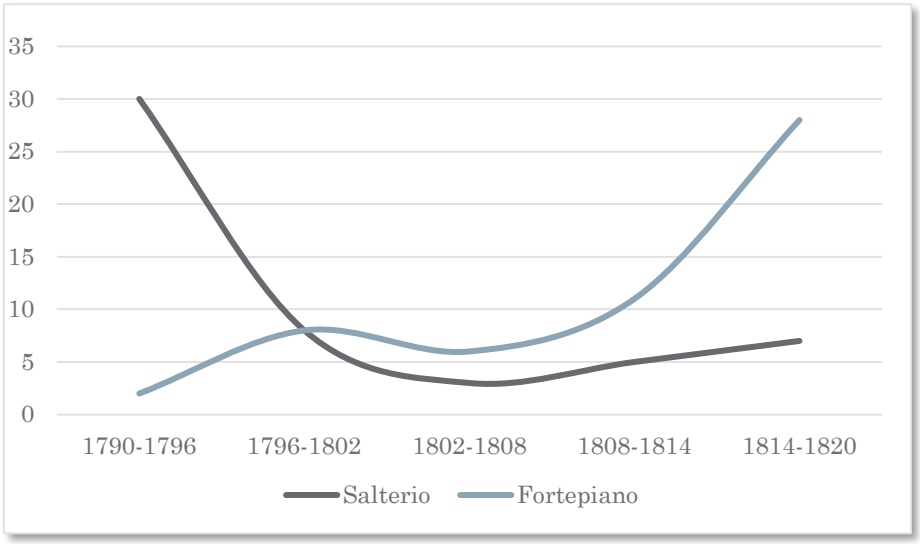


Gráfico 4. Anuncios compraventa de salterios y fortepianos en València (1790-1820).

No obstante, esta última apreciación acerca de la sustitución del nicho de mercado del salterio por el del fortepiano (1790-1820) quedaría incompleta si no pudiésemos ofrecer una panorámica más global, mostrando cuán extraordinario calado e impulso —exponencial— adquirió el mercado del piano hacia 1830 (gráfico 5).

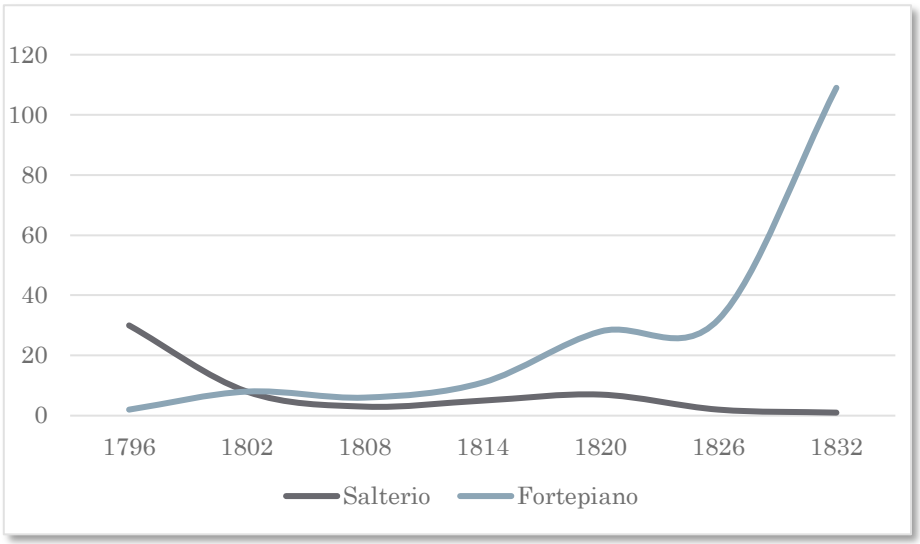


Gráfico 5. Anuncios de compraventa de salterios y fortepianos en València (1790-1832).

3.1.2. Metodología utilizada para el estudio del mercado de compraventa de instrumentos en València.

La documentación hemerográfica recabada en València se ha clasificado por sexenios para ofrecer una estadística equilibrada ordenada en periodos concretos que coinciden con etapas políticas fundamentales de la historia española comprendida entre los años 1790 y 1832[296]. Para analizar la documentación exhaustivamente, tanto los anuncios de compraventa como el número estimado aproximado de instrumentos comercializados (que denominaré ítems), se han considerado según las siguientes pautas:

1. Tras contabilizar los anuncios referidos a cada instrumento en los diferentes periodos, se han diferenciado los anuncios de compraventa de los de enseñanza u otros.
2. Se han contabilizado todos los anuncios de compraventa, incluso si han sido repetidos por un mismo remitente (volumen total de anuncios de compraventa).
3. Conocidos los ítems anunciados por cada vendedor, se han descontado los publicitados repetidamente durante seis meses por la misma persona o dirección comercial para asegurar que se trata de instrumentos diferentes; de igual forma, cuando resulta evidente que un instrumento es el mismo en dos anuncios por su descripción, solo se ha contabilizado una vez.
4. Cuando se anuncia un número indefinido de instrumentos —«fortepianos en venta», por ejemplo— se han considerado restrictivamente como dos ítems siempre que no se sobreentienda que son más de dos, en cuyo caso se contabilizan como tres.

Asimismo, un cotejo preliminar de datos ha permitido establecer tres etapas principales en el proceso:

— 1790-1808. Durante los tres sexenios comprendidos en este período se hunde el comercio de salterios y se confirma en València la primera recepción de los primeros fortepianos, el asentamiento de constructores especializados foráneos y la apertura de almacenes que los comercializan.

[296] Corresponderían a las siguientes: Crisis del Antiguo Régimen y Guerra de la Convención (1790-1796); Desamortizaciones de Carlos IV y primera parte de la Guerra Anglo-española (1796-1802); Guerra Anglo-española (1802-1808); Guerra de la Independencia (1808-1814); Sexenio Absolutista (1814-1820); Trienio Liberal y represión absolutista (1820-1826); y, finalmente, última etapa fernandina (1826-1832).

— 1808-1820. Guerra de la Independencia Española y Sexenio Absolutista (doce años). Los carpinteros autóctonos comienzan a remodelar construir y vender fortepianos inspirados en la factura inglesa. Se inicia la importación de pianos vieneses.

— 1820-1832. Trienio Liberal y final del reinado fernandino (doce años). Al descenso en el comercio por la inestabilidad política durante el Trienio Liberal le sigue un aumento espectacular del mismo conforme se llega a 1830.

Además, procurando ofrecer una panorámica completa que ilustre la recepción, arraigo y condiciones del primer mercado del piano, se han analizado y clasificado los anuncios de compraventa de fortepianos publicados en València hasta 1830, señalando las capas sociales que intervinieron en su comercialización, las características/tipología de los instrumentos puestos en venta y sus países de origen, entre otras cuestiones significativas.

3.2. Mercado del piano, 1790-1808 (sexenios 1-3): crisis del salterio y llegada del «fuertepiano».

Centrando el tema ya en el estudio del mercado valenciano de instrumentos a partir de 1790, cabe decir que, entre 1790 y 1808, la compraventa de claves, monacordios[297], fortepianos, órganos y salterios supuso más del 80% del total de anuncios de instrumentos musicales publicitados en el *Diario de Valencia*. El resto están referidos al comercio de violería (violines, vihuelas y guitarras, fundamentalmente).

He dividido esta primera etapa en tres sexenios: el primero comprende de julio de 1790 a junio de 1796[298]; el segundo, de julio de 1796 a junio de 1802[299]; y el tercero, de julio de 1802 a junio de 1808[300]. Pero, antes de tratar los tres sexenios citados, aportaré dos gráficos que sirven de punto de partida al estudio propuesto; en ellos se sintetiza parte de la información hemerográfica global recabada ya que, por una parte, recogen datos que confirman el descenso de compraventa de salterios en favor de instrumentos de tecla en València entre 1790 y 1808, (gráfico 6) y, por otra, relacionan el número de pianos comercializados en Madrid, Barcelona y València en toda la primera etapa —1790/92 a 1808— (gráfico 7), evidenciando el paulatino proceso de arraigo que tuvo el piano en la capital levantina respecto del más avanzado que tuvo lugar durante el período señalado en las ciudades españolas citadas.

---

[297] Aunque el término estándar es monacordio, en los anuncios figuran otras denominaciones con raíz latina común (*manus*, mano: manicordio, manocordio y manucordio, como también ocurre en otros idiomas (It. *manicordo*; Fr. *manicorde*, *manicordion*).

[298] George Washington es proclamado primer presidente de los independizados Estados Unidos de América y Diego de Gardoqui, embajador español allí, es nombrado ministro de Hacienda. En España, Godoy asciende al poder y el país se desangra emitiendo los devaluados Vales Reales para afrontar la bancarrota que atraviesa la Hacienda Real. Triunfa la Revolución Francesa y, tratando de frenar su influencia en vano, estalla la Guerra de la Convención o del Rosellón que finaliza irónicamente con la alianza de España y Francia contra Inglaterra, la cual genera, primero, la Guerra Anglo-española y, como consecuencia de ella, la invasión francesa en 1808.

[299] Periodo que engloba la guerra Anglo-española y la primera caída de Godoy. Le sucede al frente del gobierno Mariano Luis de Urquijo, que materializó la denominada «desamortización de Godoy» con el objetivo de intentar paliar el empobrecimiento de la Hacienda Real a causa de la Guerra de la Convención y el bloqueo de las comunicaciones con América (guerra Anglo-española). En València, dicha desamortización provocó la puesta en venta de manzanas enteras en la ciudad y gran número de terrenos rurales.

[300] Tras la Paz de Amiens y la recuperación de Menorca, se produce la proclamación de Napoleón como emperador de Francia En 1804 se reanuda la guerra contra Inglaterra y España firma en 1805 un acuerdo con Francia para invadir la isla, sin embargo, el tratado de Fontainebleau, firmado en 1807, provocó la penetración de tropas francesas en España y precipitó los acontecimientos que harían estallar la Guerra de la Independencia.

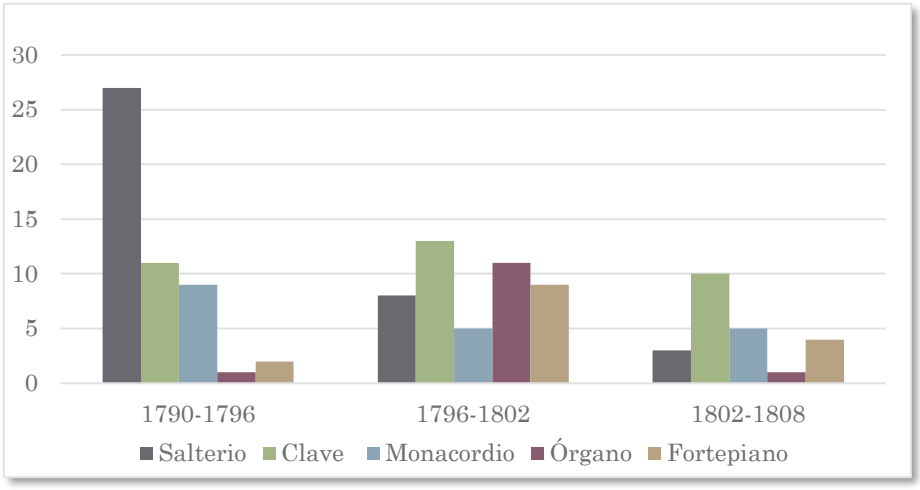


Gráfico 6. Anuncios de compraventa de instrumentos de tecla y salterios en València (1790-1808).

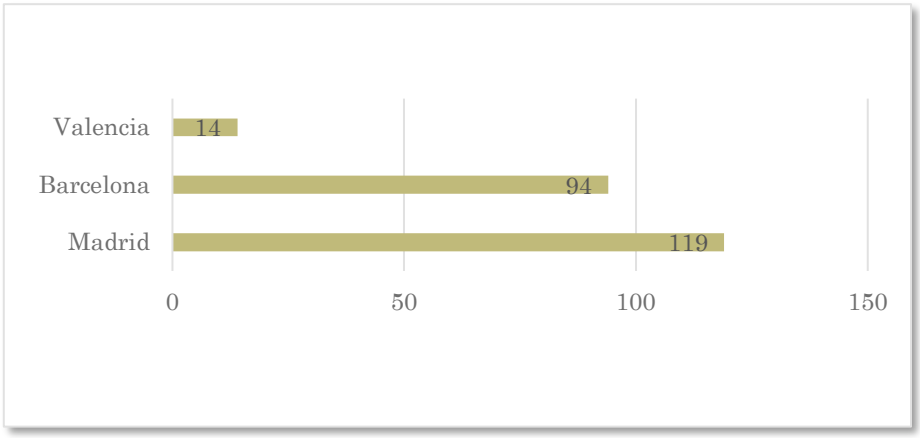


Gráfico 7. Anuncios de compraventa y alquiler de pianos en Madrid, Barcelona y València (1790/92-1808)[301].

Para evidenciar los significativos cambios producidos en el uso social valenciano del salterio y los instrumentos de tecla (clave, monacordio, órgano y piano) durante los tres sexenios que integran esta primera etapa (1790-1808), intercalo una página ilustrada a continuación que sintetiza a través de tablas y gráficos los datos obtenidos sobre el comercio de salterios e instrumentos de tecla, tanto en València como en Madrid. Se ha hecho con el propósito de poder relacionarlos visualmente con facilidad; a ellos me referiré cuando aborde separadamente lo ocurrido en los citados tres sexenios.

[301] Fuentes: Acker (2007) y Brugarolas Bonet (2015). Desde 1792 en el caso de Barcelona, dado que ese fue el año en que se inició la publicación del *Diario de Barcelona.*

DATOS OBTENIDOS SOBRE EL COMERCIO DE SALTERIOS E INSTRUMENTOS DE TECLA EN LOS TRES SEXENIOS QUE INTEGRAN LA PRIMERA ETAPA (1790-1808)

1er Sexenio: julio de 1790 - junio de 1796

Tabla 13. Anuncios de salterios e instrumentos de teclado y cuerda.
(*Diario de Valencia*, 1790-1796).

07.1790-06.1796	Anuncios totales	Compraventa	Estimación ítems[427]
Salterio	43	27	36
Clave	14	11	15
Monacordio	9	9	12
Órgano	1	1	1
Fortepiano	3	2	0
Guitarra	2	0	0

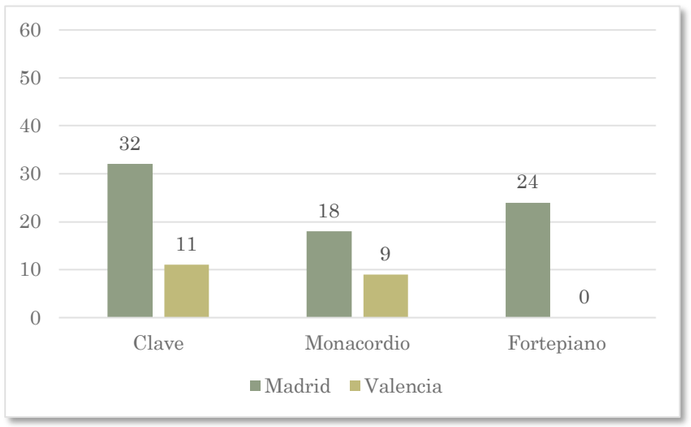


Gráfico 8. Compraventa de instrumentos de cuerda-tecla en Madrid y València (julio 1790- junio 1796)

2º Sexenio: julio de 1796 - junio de 1802

Tabla 14. Anuncios de salterios e instrumentos de teclado y cuerda.
(*Diario de Valencia*, 1796-1802).

07.1796-06.1802	Anuncios totales	Compraventa	Estimación ítems
Salterio	8	8	7
Clave	13	13	12
Monacordio	5	5	5
Órgano	11	11	3
Fortepiano[428]	12	8+1	6+2
Violón	1	1	1
Violín	3	3	2
Vihuela	5	5	4
Guitarra	3	3	3

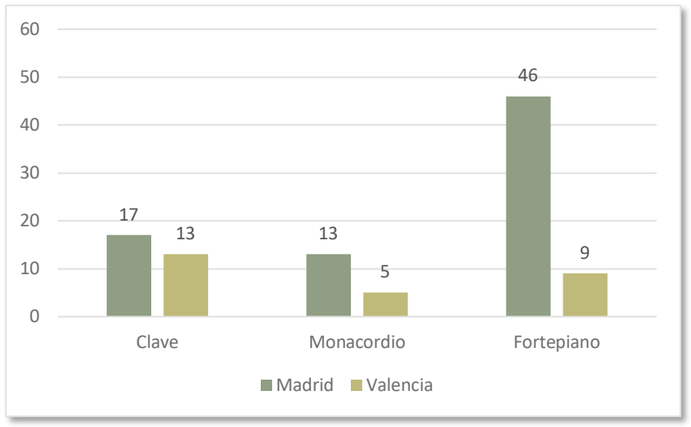


Gráfico 9. Compraventa de instrumentos de cuerda-tecla en Madrid y València (julio 1796 - junio 1802)

3er Sexenio: julio de 1802 - junio de 1808

Tabla 15. Anuncios de salterios e instrumentos de teclado y cuerda.
(*Diario de Valencia*, 1802-1808).

07.1802-06.1808	Anuncios totales	Compraventa	Estimación ítems
Salterio	3	3	3
Clave	11	10	9
Monacordio[429]	5	4+1	5+1
Órgano	2	1	1
Fortepiano	5	5	4
Guitarra	5	1	1

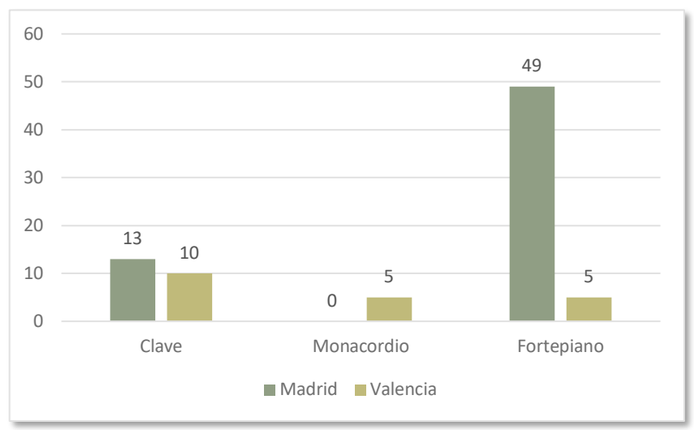


Gráfico 10. Compraventa de instrumentos de cuerda-tecla en Madrid y València (julio 1802 - junio 1808))

[427] Los ítems se calculan siguiendo las pautas detalladas en la p. 212.

[428] Se mantienen separados con «+» los datos del anuncio de Cirilo Cros, del comercio de pianos de Cartagena.

[429] Aplicado el signo «+» a un instrumento puesto a la venta por un sujeto de Godella, por tanto, no perteneciente al mercado estricto del recinto urbano.

La tabla 13 confirma que el salterio dominó claramente el mercado de instrumentos valenciano en el primer sexenio de esta etapa: de los cuarenta y tres anuncios publicados en el *Diario de Valencia,* veintisiete están relacionados con su compraventa y solo veintitrés se refieren al resto de instrumentos con teclado. La prevalencia del salterio sobre los instrumentos de tecla también se confirma a través de documentación hemerográfica de la época procedente de otras capitales españolas (*Diario de Madrid*); sin embargo, la fabricación valenciana alcanzó tal calidad que un importante volumen de salterios valencianos fueron exportados a la corte (I, 3.1.1: 154 y ss.).

La diferencia existente en València entre la venta de claves y monacordios es poco sustancial (gráfico 8 anterior) si la comparamos con datos correspondientes al mercado madrileño del mismo periodo, pues prevalece allí claramente el uso del clave frente al monacordio —treinta y dos anuncios de compraventa de claves y dieciocho de monacordios (véase Acker, 2007)—. Respecto al fortepiano, no existe constancia de ventas en València durante este primer sexenio, aunque se confirma una incipiente demanda del nuevo instrumento; en 1793, concretamente, el propio despacho del diario requería un «fortepiano, bien acondicionado» (*Diario de Valencia*, 03.04.1793) y el peluquero Vicente de Lureta, padre del futuro organista del Colegio del Patriarca, Antonio Lureta (*València, 1790; †*Id*., 21.10.1842)[430], buscaba ese mismo año uno que tuviera «buenas voces y bien tratado» (*Diario de Valencia*, 26.06.1793)[431]. Sin embargo, en contraste con los datos de València, el mercado de la corte, con la actividad plena ya de varios constructores como Francisco Flórez, ofrece para este periodo veinticuatro anuncios de venta de fortepianos (diecinueve bajo el término de «fortepiano» y cinco como «pianoforte» (gráfico 8).

Aparte de los instrumentos de tecla/cuerda señalados (claves, monacordios y salterios), se anunciaron en València durante este primer sexenio que nos ocupa un «harpa», cinco violines, dos vihuelas, un tiple, un bajo, un «bandolín» (mandolina) y una bandurria. La primera fue puesta en venta en 1807 por Mariano Ximeno[432], «compañero» del constructor de salterios Mariano Vila en la junta directiva del gremio de carpinteros; Pedro Soliveres, organista de la iglesia del Temple, vendió dos violines y un bajo[433]. Otros de los instrumentos fueron ofertados

[430] Probablemente quería el piano para comenzar la instrucción de su hijo primogénito, Domingo (*València, 1786; †València, 1842), futuro párroco de San Esteban, que en aquel momento contaba con siete años. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1842: 311.

[431] Este peluquero, instalado en la calle de Calatrava, vendía también productos de importación muy diversos, como, por ejemplo, salchichones de Francia, licores, pomadas, etc. (*Diario de Valencia*, 29.01.1792).

[432] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812/18.

[433] Calle de Xedrea, 14 (*Diario de Valencia*, 14.12.1790).

por Bautista Carsí «vende betas [cintas]»[434]; Joaquín Aparisio [Aparici], relojero establecido en el número veinte de la calle de san Vicente[435]; Manuel Senchordi, célebre guitarrero, que vendía en 1795 una bandurria de cinco órdenes (*Diario de Valencia*, 15.03.1795) y un maestro «evanista» anónimo que ofrecía una vihuela «primorosamente embutida [con marquetería] al gusto del día» (*Diario de Valencia*, 19.09.1794).

Durante el segundo sexenio (1796-1802) de esta primera etapa el instrumento más comercializado en València es el clave —trece anuncios/diez ítems estimados—, aunque el fortepiano, inexistente en el primer sexenio, ya irrumpe con fuerza en el mercado local, —se difunden ocho anuncios de compraventa intramuros con estimación de seis instrumentos en venta dentro de la ciudad, más dos fuera (véase gráfico 9)—. Decae claramente el uso del monacordio (cinco anunciados/cuatro estimados) y del salterio (ocho anunciados/ seis estimados); y la demanda de órganos se mantiene en los mismos parámetros que el sexenio anterior debido a su más limitado uso (cuatro anunciados/dos estimados). Comparando estos datos con los que ofrece Madrid por la misma época (1796-1802), se observa un descenso similar de publicidad de salterios e instrumentos de tecla—solo se publicitan diecisiete claves y trece monacordios— pero sorprende el extraordinario auge del mercado madrileño del fortepiano (46) en comparación con el caso valenciano (8) (gráfico 9).

En el tercer sexenio (1802-1808) vuelve a descender la publicidad de instrumentos de tecla en València —figuran siete ítems de claves (baja un 46%), cinco de monacordios (se mantiene respecto al sexenio anterior), tres salterios (baja un 62,5%), cuatro de fortepianos (baja un 55,5%) y solo un órgano (baja un 91%)—; este descenso contrasta con el considerable aumento de venta de literatura musical que se produce durante el periodo.

El mercado madrileño también acusó una bajada general en la compraventa de instrumentos de tecla y cuerda pinzada durante este período que no afectó al pujante mercado del fortepiano (gráfico 10). La venta de claves descendió considerablemente (24%) y el comercio de monacordios prácticamente desapareció; únicamente consta la demanda de un particular que desea comprar o alquilar uno en 1807 (*Diario de Madrid*, 09.09.1807).

[434] Tienda de especiería situada delante del convento de la Merced (*Diario de Valencia*, 28.12.1790).

[435] En 1795 vendió, además de un salterio, un órgano inglés de cilindro con treinta y dos tocatas y cuatro registros, un «manacordio», un violín y otros instrumentos; *Diario de Valencia*, 08.08.1795).

3.2.1. Vendedores y puntos de venta (1790-1808).

En líneas generales, la compraventa de instrumentos musicales en València implicó gran variedad de agentes y circunstancias, que abarcan desde los constructores/reparadores (carpinteros y guitarreros), profesionales de la música (organistas, profesores, miembros de la orquesta del teatro o las capillas de música), almacenes especializados y librerías; el despacho del *Diario de Valencia*; o directamente particulares que buscaban deshacerse de su antiguo instrumento o cambiarlo por uno de mejor calidad.

Durante este periodo los salterios fueron vendidos por particulares o por los mismos carpinteros (Mariano Vila, los hermanos Esteve, Miguel Arnau, entre otros) y guitarreros (Manuel Senchordi, José Escuder) que los fabricaban y reparaban. Mención aparte merece el ciego oracionero Antonio Díez, profesor y montador de estos instrumentos, que concentró durante más de veinte años la mayoría de los anuncios de compraventa.

Por otra parte, los monacordios, en tanto que instrumentos de estudio doméstico —usados generalmente por organistas—, fueron vendidos tanto por estos como por guitarreros y particulares de diversa índole (sastres, *botiguers*, zapateros, doradores). Los claves, dada su mayor valía económica, se comercializaron predominantemente[436] desde el despacho del periódico local, situado en la calle del Temple[437], pero también desde el taller del célebre maestro guitarrero de la plazuela de S. Bartolomé, Manuel de Senchordi y, sobre todo, desde un almacén de instrumentos de teclado —el primero documentado en la ciudad— situado en los cuartos bajos del número 10 de la calle del Ave María, que protagonizó durante al menos catorce años la venta de estos instrumentos en la ciudad.

[436] También existen algunos ejemplos de venta por particulares, como el de un cirujano (*Diario de Valencia*, 06.10.1790), el procurador Juan Bautista Guillem, quien vendió un clave construido en París (*cfr. Diario de Valencia*, 09.03.1801 con E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812/18); el boticario Mariano Alcón (*cfr. Diario de Valencia*, 14.09.1803 con E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812/18) o la almoneda mortuoria del abogado Juan Bautista Nebot (*cfr. Diario de Valencia* 13.12.1803 con Tormo Camallonga, 2004: 204)

[437] *Diario de Valencia* 03.10.1790; 04.10.1792; 07.03.1793; 20.06.1795. Uno de los instrumentos destacables anunciados en el despacho del diario el 15.07.1797 fue un clave de «buena calidad propio para orquesta». El puesto del diario en la plaza de la Seo también se utilizó para vender un clave de nogal «con teclado de évano, arreglado perfectamente a la moda» (*Diario de Valencia*, 04.02.1800).

Por su parte, nueve días después del anuncio publicado en 1798 con el objetivo de conseguir un fortepiano usado[438], el taller guitarrero de Senchordi ofrecía dos claves «perfectamente trabajados» (*Diario de Valencia*, 07.07.1798), lo que podría indicar la incipiente ampliación del oficio por parte de maestros que en el sexenio anterior se dedicaban a construir solo instrumentos de violería. Como va dicho (I, 2.2.2: 85; I, 2.2.3.a: 110), el propio Senchordi ya estaba en disposición de ofrecer un año después (27.07.1799) un «clave con macetas, a la manera de Fuerte-Piano», mientras continuaba esporádicamente comercializando otros instrumentos de tecla. En 1816 ya vendía un «fortepiano nuevo de primorosa obra» con «seis octavas y cinco registros muy acertados» (*Diario de Valencia*, 13.03.1816)[439].

a. El almacén de la calle del Ave María y la actividad comercial de instrumentos de tecla desempeñada por José Morata.

La primera referencia al citado depósito consta en un anuncio publicado en 1793: «En la casa n. 10 de la calle de la *Ave Maria*, quarto baxo, se venden tres claves y dos monacordios de nogal, de marca mayor y se darán con equidad» (*Diario de Valencia*, 02.02.1793; Sancho, 2016: 244). Su actividad se extendió solo durante la primera década del siglo XIX, a tenor de su último anuncio documentado, publicado en 1807 (*Diario de Valencia*, 22.03.1807). El último anuncio del depósito coincidió curiosamente con la llegada a la ciudad de Simón Moreno, primer constructor específico de fortepianos de la ciudad. Sin embargo, desde los entresuelos del vecino número 11 se publicitaron «cuerdas finas de Nápoles y bordones entorchados para violín y guitarra de seis órdenes» en sendos anuncios realizados en 1814 (*Diario de Valencia*, 01.01.1814 y 29.03.1814).

Como muestra la tabla 16, el almacén anunció varios claves y monacordios construidos en madera de nogal y tres fortepianos. El primero de sus pianos fue ofertado tan solo cuatro meses después del primer anuncio de este instrumento en València, realizado por un peluquero sin identificar —en un lote junto a un violón y una vihuela— (*Diario de Valencia*, 15.02.1897). Las referencias a la madera utilizada y al buen acabado de los instrumentos —«bien trabajado», «a lo moderno», «a la moda»— que figuran en la descripción de algunos instrumentos o sus accesorios —el pie de los claves— parecen indicar que dicho establecimiento estuvo regentado por un entendido en el mercado y/o la construcción del clave[440].

[438] Se entiende por sus actuaciones posteriores que, ante la demanda, quería conseguir algún ejemplar para aprender a arreglarlos y/o reproducirlos (*Diario de Valencia*, 29.06.1798).

[439] En total, Senchordi puso a la venta desde 1798 tres claves (*Diario de Valencia*, 07.07.1798; 17.03.1806; 24.09.1806), un clave apianado («con macetas») (*Ibid*., 27.07.1799) y el fortepiano nuevo de 1816.

[440] La información sobre un clave «construido de uno de los mejores autores» de otro anuncio de dicho taller confirmaría que se trató esencialmente de un depósito de distribución y venta.

Tabla 16. Anuncios del almacén de instrumentos de la calle del Ave María, 10.

Diario de Valencia	Anuncio
02.02.1793	Tres claves y dos manucordios de nogal, de marca mayor y se darán con equidad.
01.05.1794	Tres claves de nogal de marca mayor y de 5 octavas. Dos manicordios ordinarios.
16.09.1795	Un clave de singulares circunstancias, construido de uno de los mejores autores.
01.06.1797	Un FuertePiano, de buena calidad, bien trabajado.
25.09.1799	Un clave de nogal, trabajado a la perfección, y a la moda.
28.05.1801	Un clave muy bueno con la particularidad de poderse doblar y meterlo en un caxón, para transportarlo con comodidad.
16.06.1801	Un fuertepiano.
28.09.1801	Un clave de nogal con el teclado superior de ébano.
11.10.1802	Un clave de nogal, trabajado a lo moderno.
23.06.1803	Un clave de octava alta, con su pie entero, trabajado a lo moderno, con sordina, y demás registros que para ello convienen.
22.03.1807	Un fuerte-piano.

La calle del Ave María estuvo delimitada por las manzanas 75, 78 y 79 del barrio tercero del cuartel del Mar. Se entraba desde la calle del Mar y desembocaba en la entonces plaza de Villarrasa, uno de los grandes espacios abiertos del conglomerado urbano de la época[441]. En el núm. 11 de dicha vía —manzana 79 esquina con la calle del Gallo— residió el noble y caballero maestrante Miguel de Castellví (*Diario de Valencia*, 28.02.1792; Monfort, 1797: 117; 1801: 153; Boix, 1862: 184-185). En la documentación existente en el padrón de habitantes, posterior a las fechas en las que el depósito estuvo activo, únicamente se halla una vivienda marcada con el número 10, situada justo en la esquina de esta con la calle del Mar (manzana 79)[442].

[441] Esta plaza desapareció con la reurbanización del espacio producido por la apertura de la calle de la Paz y de la calle de Poeta Querol. Actualmente ocupa el que fue su espacio la calle Poeta Querol y su unión con la calle Libreros, Cultura, San Andrés y Marqués de Dos Aguas.

[442] En 1793, desde una segunda habitación de este número, se publicitaba una viuda de 32 años como cocinera (*Diario de Valencia*, 22.08.1793); en 1818 fue la casa del presbítero Gerónimo Antonio Calatayud (*1763; †1825), catedrático de lengua griega de la Universidad Literaria, según consta en la matrícula de habitantes de dicho año [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4 (1818), manzana 79]. Sin embargo, en la época en la que se anunciaba el almacén tratado —es decir, entre 1793 y 1807—, Calatayud no residía allí; hasta 1807 vivió en la paralela calle del Torno de San Cristóbal, como atestiguan distintas guías de forasteros consultadas (Monfort, 1797: 106; 1801: 163; 1803: 220; 1807: 221), trasladándose en 1815 a la de las Avellanas (Monfort, 1815: 140) y en 1816 a la dirección que interesa en la calle del Ave María (Monfort, 1816: 162). En documentación obtenida en padrones de habitantes posteriores se especifica mejor la disposición del núm. 10 de dicha calle; poseía un cuarto bajo (que estuvo habitado en 1837 por una viuda llamada Gertrudis Viñals), piso principal y segundo, mientras que el núm. 11 comprendía varios cuartos bajos ocupados por sirvientes [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837]. En 1838 se informaba de una reestructuración por la cual el antiguo núm. 10 antiguo

El singular texto de un anuncio publicado el de mayo de 1801 por dicho almacén, transcrito a continuación, permite vincular a su propietario con uno de los comerciantes de instrumentos de tecla conocidos en València en aquella época:

> Se vende un clave muy bueno con la particularidad de poderse doblar y meterlo en un caxon, para transportarlo con comodidad; darán razón en la calle del Ave María numero 10 (*Diario de Valencia*, 28.05.1801)

El mismo instrumento volvió a ponerse en venta doce años después utilizando la misma descripción, desde el domicilio del escribiente y templador de instrumentos de tecla José Morata Gutiérrez:

> Se vende un clave muy bueno de nogal; tiene cerca de cinco octavas, trabajado con primor, y la excelencia de poderse doblar, que forma como un caxon, que puede llevarse con comodidad; darán razón en la calle de Falcons, numero 16 (*Diario de Valencia*, 10.12.1813).

La coincidencia de ambos textos, a pesar de haber transcurrido más de una década, sugiere que dicho templador de pianos podría haber regentado dicho almacén o, cuando menos, haberlo adquirido en él, conservando por ello la primitiva publicidad del instrumento.

José Morata Gutiérrez (*Totana, Murcia, 1773; †València, 1834c)[443] residió posteriormente en la calle de Falcons —al menos desde 1818[444]—, aparte de ejercer como escribiente trabajó como templador de instrumentos de tecla y comerciando con pianos[445]. Tras ser nombrado procurador de pobres de la Audiencia de València mantuvo su antiguo domicilio hasta 1827 (Monfort, 1827: 53), trasladándose en 1828 al número dos de la calle de Libreros; al 23 de la calle Gobernador Viejo en 1831 y, finalmente, en 1832, al dos de la calle llamada de «La Fábrica, junto al Carmen» donde siguió vendiendo algunos pianos (véase Monfort, 1828: 55; 1830: 19; 1831: 63; 1832: 19; y *Diario de Valencia*, 11.09.1832). Contrajo matrimonio con la valenciana Rosa Beltrán, y de él nacieron José (*1812), Mariano (*1817), Isabel (*1818), Vicente (*1821)[446] y Desamparados. Tras enviudar, volvió casarse el 26 de diciembre de 1829 con la maestra Joaquina Esteve Estellés (*1799), con la que tuvo a Rosario (*1830) y Joaquín (*1833)[447]; no volviendo a figurar como procurador en las guías de Monfort de 1834, 1835 ni posteriores, lo

pasaba a ser el núm. 1 de la actual calle de Castellvins, (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.06.1838); no obstante, se desconoce si antes de 1837 se efectuó alguna otra renumeración.

443 Era hijo del médico Vicente Morata, de Lorca, y de Isabel Gutiérrez, de Cuenca. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1826-1834: 119r.

444 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València* sig. 4, 1818.

445 En el *Diario de Valencia* del 11 de noviembre de 1825 se especifica que el templador Morata vendía un piano desde su casa en el número 16 de la calle de Falcons.

446 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 7, 1823.

447 E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1826-1845: 049r.

que indica que pudo fallecer en torno a 1834. En todo caso, Joaquina era viuda desde finales de 1836 —por entonces se confeccionó el padrón de habitantes para 1837 y allí consta como tal— y siguió ocupando la casa familiar-escuela con los hijos menores del matrimonio, su hijastra Isabel Morata Beltrán, una sirvienta, una dependienta de su establecimiento de educación, la hija de esta y algunas alumnas internas[448]. En 1855 seguía viviendo allí junto a sus hijos Rosario y Joaquín[449].

Los hijos mayores del primer matrimonio (José, Mariano e Isabel Morata Beltrán) se instalaron en unas dependencias del antiguo Palacio del Almirante (número doce de la calle del Palau) y vivieron juntos durante varios años tutelados por el primogénito, José Morata Beltrán, escribiente y pasante de relator, quien parece que continuó vendiendo pianos junto a Félix Altabás, de la casa Pedro Gómez (véase II, 2.3.2.c: 536 y ss. y II, 3.2.4: 594).

[448] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 11, Cuartel de Serranos, 1837. Como nota curiosa, cabe decir que, tras dejar José Morata Gutiérrez la casa de la calle de Falcons, se instaló en ella su pariente Pedro Morata Sanchís (*1778), médico. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 10, cuartel de San Vicente, 1837. Justo en la acera de enfrente, en el número 14 antiguo, 17 moderno, de la manzana 403, se instaló en 1842 el constructor de pianos Salvador Chavarro. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 14, cuartel del Mercado, 1838 y sig. 30, 1842.

[449] E-VAa, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

3.3. Mercado del piano, 1808-1820 (sexenios 4-5): arraigo del «fuertepiano».

Entre 1808 y 1820, la publicidad de instrumentos de teclado y salterios en el *Diario de Valencia* supuso entre el 73% y el 92% del volumen total de anuncios de compraventa de instrumentos (un 73,5% y 92% en cada sexenio). A pesar del paréntesis comercial que supuso la Guerra de la Independencia (tabla 17), el fortepiano desplazó durante el cuarto sexenio (1808-1814) al salterio y al resto de los instrumentos de teclado, experimentando un extraordinario crecimiento su uso tras la guerra, que se confirma por la importación significativa de pequeños pianos ingleses (de mesa) y grandes vieneses de cola. En total, la compraventa de fortepianos significó el 46% de los anuncios emitidos durante este periodo (un 29% y un 59% en cada sexenio).

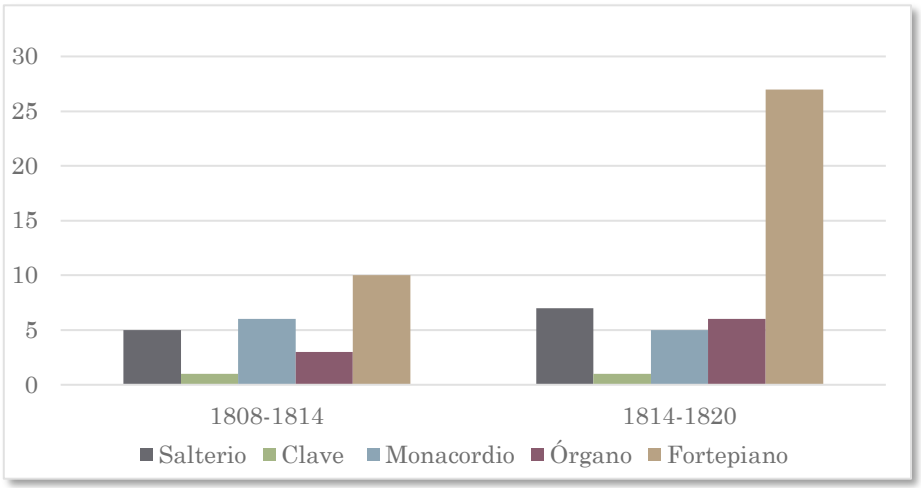


Gráfico 11. Anuncios de compraventa de instrumentos de tecla y salterios en València (1808-1820).

Tabla 17. Anuncios de instrumentos de teclado y cuerda. *Diario de Valencia* (1808-1814).

07.1808-06.1814	Anuncios totales	Compraventa	Estimación ítems
Salterio	5	5	7
Clave	1	1	1
Monacordio	6	6	2
Órgano	3	3	4
Fortepiano[450]	30	9+1	6+1
Guitarra	34	3	4
Violín	12	3	6
Viola	1	1	1
Violón	1	1	1
Vihuela	2	1	1

[450] Aplicado el símbolo «+» a un piano a la venta en la localidad valenciana de Carcaixent.

Tabla 18. Anuncios de instrumentos de teclado y cuerda. *Diario de Valencia* (1814-1820).

07.1814-06.1820	Anuncios totales	Compraventa	Estimación ítems
Salterio	8	7	2
Clave	2	1	1
Monacordio	5	5	5
Órgano	6	6	8
Pianoforte	34	27	38
Guitarra	10	3	5
Violín	1	1	2

Como va dicho, durante la Guerra de la Independencia no cesó el proceso de implantación del uso del piano a pesar del duro momento vivido política y económicamente y del parón en las transacciones[451]. De hecho, la poca oferta existente no satisfacía la demanda de pianos que constata la documentación consultada (véase *Diario de Valencia*, 09.09.1812; 05.03.1813). A ello hay que sumarle el cierre del almacén de la calle del Ave María, cuyo último anuncio data de 1807.

El análisis del quinto sexenio (1814-1820) constata un cambio sustancial del mercado del piano en la ciudad tras la guerra: se abandonó definitivamente el comercio de claves sin apianar —tan solo se anunció un ejemplar en 1814— y el del salterio quedó solo testimonialmente, pese a la insistencia de Antonio Díez, único constructor que continuó anunciándolos regularmente. Asimismo, solo se confirma la compraventa de algún monacordio, entre particulares[452] (seis en todo el periodo), de órganos, tanto portátiles como de los populares órganos u organillos de

[451] Hasta 1812 se desvanece la publicidad musical en el diario, aunque entre 1809 y 1810 se observan signos de recuperación tras el primer asedio de la ciudad (anuncios de partituras en las librerías de Mariano Cabrerizo y Manuel López, entre otras). En 1811 vuelve a cundir el desánimo en la ciudad y se paralizan los anuncios, retomándose cierta actividad en 1812, con la ciudad ya en manos francesas. Sin embargo, el comercio del violín experimenta una fuerte subida en este periodo; en el entresuelo de la casa de la condesa de Olocau se vendieron por liquidación de herencia tres violines en 1813 «que fueron del uso del profesor de música Carlini: Stradivario, Guarnerio, Guillamí (sic.)». Dichos violines fueron comprados y puestos a la venta después en una nueva tienda de lujo situada junto al campanario de S. Bartolomé (número 2) con otros «Amatus, Estradivarius, Guarnelius, Galianus, Estainer (sic.), Senchordi y Silaut (sic.)» (*Diario de Valencia,* 13.02.1813). Por otro lado, el 23 de agosto de ese mismo año Tomás Barrasa abrió una de las primeras academias de baile en el núm. 72 de la pza. de la Pelota. También son frecuentes los sacerdotes que abrieron academias de conocimientos generales (incluida la música en este periodo, como el francés Bouynot (11.02.1813), o que daban clases particulares, como el sacerdote valenciano que se ofrece para instruir en «leer, escribir, latinidad, música de toda clase y rudimentos de toda clase» (*Diario de Valencia,* 08.02.1813).

[452] En 1815 Josef Sánchez, presbítero del Colegio del Patriarca, vendía el suyo (*Diario de Valencia,* 17.10.1815).

cilindro o de manilla. El resto de los instrumentos de cuerda y viento prácticamente desaparecen de la publicidad del periódico durante este período.

El fin de la contienda trajo a València una situación de normalización económica y apertura del mercado internacional. De esta manera, a la ciudad comenzaron a llegar en este periodo varios lotes de pianos —muchos de ellos de cola— fabricados en Viena e Inglaterra que se mostraban en exposición y venta en las grandes casas de muebles, almacenes o casas-fonda. El primer piano con la categoría expresa de procedencia inglesa se anunció a finales de diciembre de 1815, mientras que los primeros instrumentos vieneses llegarían seis meses después[453].

Los carpinteros y guitarreros locales, asimismo, comenzaron a modificar, acondicionar e incluso construir enteramente algunos de los fortepianos, poniéndolos a la venta, como parece ser el caso de Peregrín Berenguer (I, 2.2.3.b: 112). Concretando, tras el ofertado por el constructor foráneo Simón Moreno en 1811, el siguiente piano de factura autóctona de seis octavas de extensión puesto en venta en València fue el del maestro guitarrero Manuel Senchordi en 1816. Además, como va dicho, el carpintero Mariano Vila en 1817 también se anunciaba como un exitoso factor de fortepianos (véase *Diario de Valencia*, 06.02.1811; 13.03.1816; 23.10.1817).

En el ámbito particular, también determinados hombres de negocios se aventuraron a comercializar esporádicamente instrumentos musicales y su actividad impulsó la difusión de anuncios de compraventa de pianos, aumentando exponencialmente la tendencia creciente iniciada en el ciclo anterior.

Destacan, asimismo, anuncios puntuales de órganos como, por ejemplo, el publicado por la casa-abadía de la iglesia parroquial de Santiago de los Caballeros (vulgo de San Jaime), situada junto al convento de los trinitarios, que vendía entre 1814 y 1816 «un órgano inglés primorosamente construido, chapado de maderas finísimas y de varios colores, con cinco registros de música, cantables de una perfecta entonación y figura»; su extensión era de «cinco octavas a imitación de los pianos» (*Diario de Valencia*, 16.10.1814, 12.01.1816). También José Martínez, célebre factor de órganos local (véase II, 2.2.5.a: 496) vendía uno de doce registros el 03.08.1815 y otro de manilla usado el 20.10.1820, con 3 registros y 3 cilindros; además otro de cilindro con sonatas que incorporó en su momento el maestro Miguel Arnau, carpintero ya documentado vendiendo salterios en 1792.

[453] Con anterioridad se habían ofertado órganos de cilindro ingleses (desde 1794) y alemanes (desde 1800).

3.3.1. Vendedores y puntos de venta.

a. Talleres de carpintería[454] y guitarreros

Durante la Guerra de la Independencia (sexenio 4), la labor comercial desempeñada durante el período anterior por el ya inactivo almacén de la calle del Ave María es retomada por el taller de Simón Moreno, primer constructor de fortepianos establecido la ciudad, que llegó en el verano de 1806 procedente de la corte y anunció la factura de monacordios, claves, fortepianos y toda clase de órganos de cilindro. Los primeros anuncios del madrileño ofertaban un fortepiano usado que exponía en su taller en 1807 como prueba de su habilidad (*Diario de Valencia,* 23.10.1806; 06.06.1807); otro de caoba usado en 1809 (*Diario de Valencia*, 20.08.1809, 04.10.1809) y, en su última aparición en fuentes hemerográficas valencianas, un piano de cola con tres registros y seis octavas construido, sorprendentemente, por él mismo «con todo esmero de las maderas más finas» (*Diario de Valencia*, 06.02.1811). Dicho instrumento fue anunciado meses después por un carpintero establecido en Palma de Mallorca que especificaba la factura de Simón Moreno, de València.

Con el fin de la guerra, en el quinto sexenio (1804-1820), los talleres de carpinteros y ebanistas comenzaron a ofrecer sus primeros productos manufacturados en forma de pianos de mesa y claves «apianados». En general, estos últimos consistían en pequeños claves que se modificaron, adaptándoles el mecanismo inglés del fortepiano[455], que los artesanos aprendieron a construir probablemente mediante la observación, análisis y desmontaje de ítems de importación (véase Bordas Ibáñez, 1988).

El taller de carpintería de Peregrín Berenguer, situado en el núm. 19 de la calle de Bonaire (frente a la de Verger) constituye ejemplo de la evolución experimentada durante este quinto sexenio por los ebanistas y constructores de instrumentos de tecla valencianos (véase I., 3.2.2.b: 170). Desde la dirección de su taller, se publicaron seis anuncios entre 1814 y 1817 ofertando, primero, un clave hecho piano[456] de cuatro octavas y media (1814); a continuación, un fortepiano nuevo, anunciado en 1814 y 1815 («nuevo de superior calidad de las voces»); otros dos en 1816 («de los de mejor calidad de las voces»); y el último en 1817. Aunque resulta difícil discernir si dicha publicidad hace referencia al mismo o a distintos instrumentos, el último anuncio, publicado el

[454] En este apartado solamente hago referencia a los aspectos comerciales del mercado de fortepianos ofrecidos por los talleres carpinteros, no a su producción, analizada en el capítulo anterior.

[455] Probablemente el mecanismo simple (*english single square action*) de Zumpe (véase Bordas, 2005: 325, 346, 381).

[456] Cabe recordar que el anuncio del primer piano en España (1777) ofertó, precisamente, ese mismo producto: un clave readaptado con mecanismo de fortepiano (Kenyon de Pascual, 2001: [8] 757).

16.05.1817, anunciaba un fortepiano nuevo y un clave hecho piano y ello podría indicar que podrían ofertarse los instrumentos ya anunciados desde 1814, lo cual resulta, cuando menos, chocante. La expresión «clave pequeño pianizado» aparece también en publicidad difundida en 1820 por el centro de enseñanza para niñas de la plaza de Carnícol, regentada por la maestra Rosa Navarro (*1779)[457], lo que indica que siguieron convirtiéndose «claves en fortepianos» hasta el final de este período y, por lo tanto, también Peregrín Vila podría haber seguido ofertando nuevos «claves pianizados» más baratos en su anuncio de 1817.

El paso a la construcción completa de pianos nuevos por parte de carpinteros locales está marcado por casos como el de Mariano Vila, con taller en el núm. 25 duplicado de la calle Gracia (I, 2.2.3.a: 108), quien construía «con mucho acierto fuertes-pianos» que eran alabados por ciertos «facultativos de música» (*Diario de Valencia*, 03.10.1817).

Se desconoce, por otra parte, si hablaban del mismo instrumento dos anuncios publicados desde el núm. 17 de la plaza de Santo Domingo (acera con la calle del Paraíso): el difundido en 1817 ofrecía un piano inglés y el de 1818, un fortepiano nuevo, realizado en caoba (*Diario de Valencia*, 05.08.1817 y 22.01.1818). Dicha tienda recaía sobre el lado de la plaza de la Aduana (actual Glorieta), más que sobre la actual plaza de Santo Domingo, aunque se denominase así desde la acera de la calle del Paraíso (situada posiblemente, en las manzanas 87 o 86)[458]; la cito aquí porque, estando situada en el núcleo de ebanistería del cuartel del Mar, dichos instrumentos podrían haber sido puestos a la venta por algún trabajador de la madera todavía sin identificar.

Cabe especificar que los datos disponibles confirman que el vellutero Luis Rausell, propietario también de una tienda de resolis (aguardiente dulce)[459], vivía en 1818 en el citado núm. 17 de la calle del Paraíso —último número de la manzana 86—; no obstante, conviene recordar que la manzana contigua (m. 87), unida entonces a la anterior (m. 86), antaño había estado separada por un angosto pasaje desaparecido: la calle del Purgatorio. Una peculiar anotación en la matrícula de 1818 parece indicar que los dos primeros números de la plaza de Santo Domingo seguían al núm. 17 en la misma acera de la calle del Paraíso y estaban ocupados por el taller del maestro de coches Vicente Suay (ilustración 77)[460]; al lado existió otro taller de coches propiedad

[457] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de Valencia*, sig. 6 (1823). En dicho documento la plaza se denomina de la Cruz Nueva, pero se trata de la confluencia entre las calles de la Cruz Nueva y Carnícol (manzana 73).

[458] Actualmente el primitivo trazado de esta calle coincide con el inicio de la calle de la Paz desde la Glorieta.

[459] El resoli o rosoli es un licor dulce típico de Cuenca de gran difusión durante el periodo. Eran típicos los establecimientos denominados como resolerías en los que se vendía este y otros licores.

[460] Vicente Suay y su hermano Francisco, oriundos de Burjassot, eran entonces unos importante propietarios de coches de alquiler (Monfort, 1831: 255).

de Juan de Laplace y José Boscosa (núm. 3) y en el número siguiente residió el escultor José Piquer (núm. 4); también Nicolás Martí, también maestro de coches establecido en otro lado de la misma manzana y plaza, podría ser, por la confusa situación de su taller, el vendedor de los fortepianos anunciados en 1817 y 1818 en la dirección del núm. 17 de la plaza de Santo Domingo (véase tabla 19)[461].

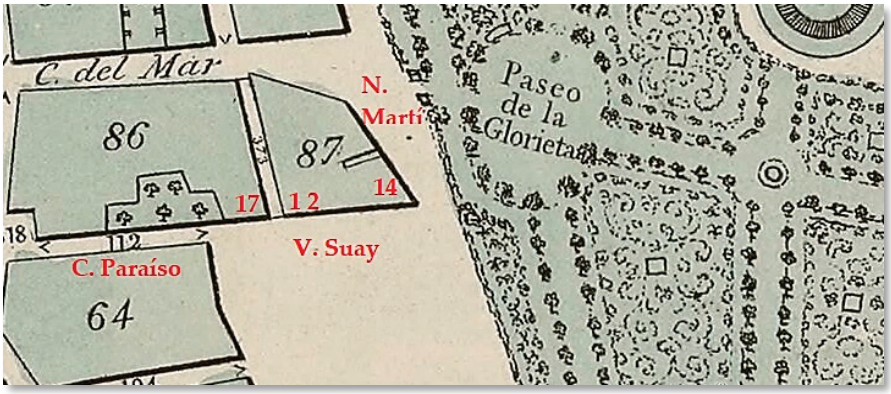


Ilustración 77. Localización de las manzanas 86 y 87 en relación con el anuncio de un fortepiano desde el 17 en la acera de la calle del Paraíso. Ferrer, Francisco (1828). *Plano geométrico de la ciudad de Valencia llamada del Cid, dedicado a la Real Sociedad Económica de la misma*.

Tabla 19. Distribución de números por calle y matrícula de habitantes. Manzanas 86, 87 y 89 (1818). En negrita los remitentes plausibles del anuncio de un piano en 1817 y 1818.

Calle	Número	Vecinos	Profesión
		Manzana 86	
Mar	1	D. Joaquín Guerau	Hacendado
	2	Tropa	-
	3	D. Vicente Benlloch	Presbítero
	…	…	…
Bonaire	8d	D. Luis Lens	Contador del ejército
	…	…	…
P. del Paraíso	11d	Vicente Constans	Sastre
	…	…	…
Calle del Paraíso	14	Magdalena Hag	-
	15	Ángela Piquer [†]	-
	16	Juan Monzó	Tratante
	17	**Luis Rausell**	**Vellutero**

[461] En la manzana 87 vivió durante décadas el maestro ebanista Joaquín Ferri Martí (*1778); pero su taller del núm. 4 de la plaza de Santo Domingo recalaba en el lado opuesto de la calle del Paraíso (*Padrón de habitantes de la ciudad de València* de 1837 y 1838). Sin embargo, el maestro carpintero Carsí vivió en el núm. 15 de la manzana 86; fallecido en 1837, dejó el domicilio a su viuda Josefa Marco, de 88 años y sus dos hijos José y Francisco Carsí, también carpinteros. Los citados, miembros de una larga estirpe local de ebanistas y carpinteros, estaban emparentados con Thomas Carsí, fabricante de instrumentos de música con tienda en la plaza de San Vicente, en las inmediaciones de la calle de Barcelonina (manzana 9), en 1818.

Manzana 87			
P. Sto. Domingo	**1 y 2**	**Vicente Suay**	**Maestro de coches**
	3	Juan la-Place [Laplace] José Boscosa	Maestros de coches
	4	José Piquer	Escultor
	5	Vacía	
	6	Francisco Andrés	Maestro de carros
Mar	7	Vicente Caballero	Albéitar
	…	…	…
P. Sto. Domingo	12 y 13	Domingo Martínez	Herrero
	14	**Nicolás Martí**	**Maestro de coches**
Manzana 89			
P. Sto. Domingo	1	Vacía	

Entre los primeros pianos de cola anunciados València también hallamos uno de factura inglesa —«fortepiano de cola, con varios requisitos [registros], de fábrica inglesa» (*Diario de Valencia*, 06.02.1818)— anunciado por el carpintero Francisco Jordá (*1770), que compartió taller con su hijo, también llamado Francisco (*1802), «en un callejón frente a la iglesia de San Andrés [núm. 14 de la calle Rubiols (manzana 60)]»[462] (I, 2.2.3.d: 118).

Por último, el maestro carpintero Salvador Ceballos, de la calle de san Esteban, núm. 5, (m. 119)[463], vendía en 1818 un «piano pequeño, de seis octavas, de pulsación suave y con caja de caoba, propio para aprender una señorita».

Por otra parte, también los maestros guitarreros comercializaron pianos construidos o arreglados por ellos mismos, caso del fortepiano de seis octavas y cinco registros ofertado en 1816 por Manuel Senchordi, maestro guitarrero de la plaza de S. Bartolomé. Dicho guitarrero tuvo taller en el núm. 10 de dicha plaza (m. 378) durante la última década del setecientos y la primera del ochocientos (*Diario de Valencia*, 29.08.1794); si bien en los registros de 1818 ya solo se mantenía activo su socio, el también guitarrero Vicente Sapena[464], en el núm. 5 de la manzana de enfrente (m. 131).

Aunque excede la competencia geográfica de este estudio, dado que se centra la cuestión exclusivamente en la capital valenciana, consignaré información recabada sobre tres pianos

[462] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818; y sig. 7, 1823. Francisco Jordá menor, casado con Peregrina Marco, ya consta en 1837 como propietario del antiguo taller de carpintería de su padre, pero en la plaza de San Andrés, 13, entresuelo, posiblemente la nueva denominación del anterior domicilio. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 7, 1837.

[463] Véase, E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula industrial y de comercio*, 1822.

[464] Juntos habían formado a otros violeros, como Bautista Martínez, que afirmaba en 1825 haber aprendido el oficio de Manuel Senchordi y de otro guitarrero apellidado «Zapena» [Sapena] (*Diario de Valencia*, 21.09.1825).

construidos por dos hermanos tortosinos, Vicente e Ignacio Rico, establecidos en Vinaroz (Castellón). Dos de ellos poseían tres registros (sordina, lleno y fagot) y el tercero cuatro, los tres registros ya citados más medio teclado con un registro flautado, de forma que podía tocarse a la vez medio teclado con flautas y el otro de fagot (*Diario de Valencia*, 04.07.1816). Al menos Vicente Rico acabó afincándose en València, donde se convirtió en un afamado ebanista que también construyó algunos pianos (véase II, 2.2.5.g: 501).

b. Compraventa entre particulares y otros espacios: almacenes de muebles, quincalla y exposiciones itinerantes.

Sexenio 4 (1808-1814).

Entre los particulares que vendieron fortepianos durante la Guerra de la Independencia (sexenio 4) se encuentra el tratante Tomás Lleó[465] —posiblemente el mismo que vendía un «clave bueno» en 1805 (*Diario de Valencia*, 04.10.1805)—. Asimismo, entre diciembre de 1812 y febrero de 1813 se ofertó un fortepiano desde el núm. 153 (manzana 204) de la calle Corona (*Diario de Valencia*, 06 y 31.12.1812 y 05.02.1813); previamente se había anunciado en dicha dirección la venta de un «manocordio» acompañado de diferentes y variopintos objetos: una silla de montar a la española, un perro de presa y un armazón de palomar (*Diario de Valencia*, 19.06.1812, 05.10.1812, 02.12.1812, respectivamente). En los primeros anuncios, el fortepiano se vendía acompañado por el citado monacordio y otros enseres —un espejo grande de cómoda, el armazón de palomar, media mesa o macetas (*Diario de Valencia*, 06 y 31.12.1812)—, lo que podría indicar una oferta tras fallecimiento (almoneda mortuoria) o un cambio de residencia. En este sentido, cabe referir que podría tratarse del traslado de Rafael Morató, con domicilio en dicha dirección en 1812 y familiar del notario José Morató, que vivió antes en el núm. 2 de la misma calle de la Corona (manzana 205)[466].

Por otro lado, en este periodo es de destacar sobre los demás el fortepiano de «marca mayor» que vendía en 1810 Esteban Castrillo desde su establecimiento de chocolate y resoli en la plaza de las Comedias, zona donde por aquel entonces tenían su taller los hermanos Piana, fabricantes italianos de instrumentos de viento madera.

---

[465] Su profesión aparece reflejada en un protocolo de 1833 de Jose Mariano Morató en el que ejercía de albacea testamentario del hornero Pascual Barberá. E-VAcp, *Protocolos de José Mariano Morató*, 28.03.1833: 81v. Vivía en la calle Carabassins, núm. 38, del barrio quinto del cuartel de San Vicente. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812-1818.

[466] En 1778, en la zona vivía el impresor Miguel Estevan (núm. 152) y el sombrerero Francisco Botella (núm. 153), pero en 1818 ya ocupaba dicha residencia el empleado «del resguardo» Antonio Ribera (1768). E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 2, 1778; sig. 4, 1812-18; y sig. 7, 1823 [1828].

> «Se vende un piano de marca mayor, de siete palmos y medio, madera de caoba, construido en el año 1804 con remate los pies de ruedas de bronce: el teclado de vara y dos dedos valencianos, laboreado de talla y pintado de rosas y otras flores de delicado gusto, por un Italiano, con secreto de una octava en la tapa o guitarra, que imita a campanillas sonoras: darán razón en la lonja de rosolis y chocolate de la plaza de las Comedias, preguntando por Estévan Castrillo» (*Diario de Valencia*, 20.10.1810).

El artista italiano al que se refiere el texto podría ser autor de la pintura decorativa solamente, no de la factura del instrumento, mientras que los datos que proporciona la descripción en el anuncio —pies rematados en ruedas de bronce, con talla labrada y registro jenízaro o de campanillas—podrían hacer pensar en un piano de cola. Sin embargo, sus medidas —siete palmos y medio de longitud, con un teclado que mide una vara y dos dedos valencianos— se corresponden con las de un piano de mesa grande de la época. Concretando, si consideramos la longitud estándar del palmo valenciano (226,5 mm), el piano mediría en torno a 1,70 m de longitud (1698,5 mm); 132,5 mm menos (1566 mm) si se tratase de palmos castellanos. La medida coincide con la longitud transversal de muchos pianos de mesa grandes con mecánica doble construidos en Londres por Muzio Clementi en esta década (Clinkscale, 1995: 68-72); con algunos pianos de Francisco Flórez (Bordas Ibáñez, 1988)[467] y también con otro piano de cinco octavas construido en 1815 por Jan Hosseschrueders (Clinskale, 1995: 153) de dimensiones aproximadas a las citadas (1660 mm). Asimismo, varios pianos foráneos conservados en España poseen dicha longitud; puede citarse, por ejemplo, el piano de mesa Pleyel/Lemmé que se expone en el Museo Nacional de Artes Decorativas, construido en París en 1806-7, que mide 1700 mm de longitud; igual que el Stodart (1810c-20) del Museo Arqueológico Nacional; mientras que el Broadwood (1806c) que se muestra en ese mismo museo tiene 1660 mm (Bordas Ibáñez, 2008: 191-192, núms. 365, 366 y 367). Las dimensiones de los pianos de cola del periodo, sin embargo, superan generalmente los 2000mm (2m) por lo que, a no ser que la medición fuese errónea —sin contar la parte del teclado, por ejemplo—, todo indica que el piano anunciado en València en 1810 era un modelo de mesa.

Además, la longitud del teclado también proporciona información sobre su extensión: la vara valenciana (4 palmos) medía 906 mm (0,96 m) y estaba compuesta de 48 dedos (1 dedo = 18,9 mm), así que una vara y dos dedos valencianos arrojan un resultado de 943,8 mm (0,94 m). Esta medida coincide con la de los teclados de cinco o cinco octavas y media de los pianos conservados en España de la misma época. Además, si tomamos una medida estándar para las

[467] Hay que recordar que Flórez también fabricaba instrumentos de mesa con registros exóticos a pedal (harpa, sordina, salterio, pantaleón, órgano, cuerda de tripa, timbales) (Bordas Ibáñez, 2005: 311, 314).

teclas blancas y negras del periodo[468] y sabiendo que cada octava mide el ancho de siete teclas blancas y cinco negras, es posible concluir que este piano tenía un teclado de cinco octavas y media de longitud.

Sexenio 5 (1814-1820).

Las tiendas de muebles, quincalla y almacenes de todo tipo ejercieron como importantes centros de importación y venta en este periodo —sobre todo a partir de 1814—. Por ejemplo, la tienda de Máximo Bas Tomasí (*València, 1787c; †*Ibid.*, 1846)[469], en el núm. 2 —esquina de la manzana 358— de la céntrica calle de Zaragoza[470], vendía en 1816 dos «excelentes» fortepianos «Schanz y Bradmann» [Schantz y Brodmann][471] importados desde Viena, que poseían «varios registros de mucho gusto, primorosamente trabajados y con guarnecidos con bronce» (*Diario de Valencia*, 07.09.1816). Anuncios difundidos cinco meses después (22.02.1817) especificaban que el Schantz publicitado en el anterior mes de septiembre poseía cinco registros de pedal. En otra publicidad de agosto de 1817, dicho almacén vendía ya cuatro pianos, todos «alemanes» [vieneses][472].

El negocio de Máximo Bas era un gran almacén de quincallería, muebles y todo tipo de objetos, constando ya en los padrones de industria mercantil de 1815, 1816, 1819, con un moderado beneficio anual de 4000 rs.vn. En el padrón de habitantes de 1818, Bas vivía junto al comerciante

[468] Se toma como referencia de medida media de anchura 19 mm para las teclas blancas o naturales y 9,5 mm para las negras o alteradas, presente en varios instrumentos de E-Bmi.

[469] Era hijo de Vicente Bas, proveniente de la zona de Aragón y de la valenciana Luisa Tomasí. Estudió junto a su hermano Vicente en el Colegio Andresiano de las Escuelas Pías (E-VAbv, sig. XVIII/F-76(1). Se casó con Josefa Martínez Ruiz de Palacios (*07.01.1783; †València, 25.09.1850).

[470] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812-1818; *Ibid.*, Doc. Lonja, caja 4, *Padrón de Industria Mercantil*, 1815, 1816 y 1819.

[471] Joseph Brodmann (*Eichwald, Prusia, 1761 [1763]; †Viena, 1848) y quizás Johann Schantz [Schanz] (*Kladrob, Bohemia, 1762; †Viena, 1828) —existen otros constructores menores de pianos alemanes en el mismo período con el mismo apellido (véase Novak Clinkscale, 1995)— fueron importantes constructores de fortepianos vieneses. El primero, prusiano, aprendiz de Ferdinand Hofmann y maestro de Ignaz Bösendorfer, patentó la tabla armónica con triple laminado en 1829 (Novak Clinkscale, 1999: 61). Schantz, procedía de Bohemia, abrió taller con su hermano Wenzel y manufacturaron pianos sin firma en la década de los 80; pero, tras la muerte de este, Johann Schantz obtuvo la documentación necesaria para abrir un taller con certificación. Sus pianos fueron halagados por Haydn —que los consideraba muy expresivos— y Beethoven. Patentó el puente dividido y aplicó innovaciones, probablemente por rivalidad con la escuela inglesa de construcción de fortepianos. Por lo general exportó sus instrumentos Italia (Latcham, 2001).

[472] Cabe señalar que, tras la Guerra de la Independencia, la céntrica calle de Zaragoza donde se estableció Bas acogía diversos almacenes de quincalla, muebles, tiendas de tiroleses —juguetes de madera y todo tipo de cachivaches—, comercios de todo tipo (factores de comercio, sastrerías, librerías, platerías, «aboticarios», etc.) y relojeros, entre los cuales destacó uno de nacionalidad germana que vendía órganos alemanes y violines (*Diario de Valencia*, 22.12.1814); allí se encontraba también el famoso Café del Sol, antecedente remoto del primer Café del Siglo.

genovés Lorenzo Areco Rafo[473] (ilustración 78); la matrícula industrial de València de 1822 tipifica su tienda como industria de segunda clase[474] y los registros de 1823 y 1824 lo cualifican definitivamente como comerciante (ilustración 79) y mercader. Por entonces ya había ampliado considerablemente su negocio, pues llegó a contar con varios trabajadores y agentes en el extranjero y actuó, incluso, como prestamista[475], lo que indica que por entonces había prosperado en su condición económica y social (véase Pons y Serna, 1992: 54).

En la importación de estos pianos intervinieron muy probablemente los comerciantes tiroleses Christian y su hijo Juan Bautista Podreider (*Gröden, [Val Gardena], Tirol del Sur/ Alto Adigio; †València, 1877), este último durante años vicecónsul de Austria en València (Monfort, 1815: 172; 1816: 204; 1829: 158; *Guía mercantil de España*, II, 1828: 125). La firma «Christian Podreider e hijos» —activa desde finales del siglo XVIII— poseía en la misma época una gran tienda «de tiroleses» al lado del almacén de Bas (núm. 4 de la calle de Zaragoza) (ilustración 80), de hecho, producía un beneficio que casi doblaba el de Bas[476]. Los Podreider emparentaron con la importante familia tirolesa de los Moroder, propietaria de varias tiendas de quincalla y «tiroleses» en la zona, ya que a ella les unían antiguos lazos comerciales. Con Johann Peter Moroder, Juan Bautista Podreider llevaba realizando viajes comerciales entre València y el Tirol desde al menos 1793 (véase [familia Moroder] *Ergänzungsstudie Moroder-Familienbuch*[477], 2017: 45, 64)[478].

[473] Casado con Ramona Rodríguez de la Cuadra, el hacendado comerciante Lorenzo Areco se hizo célebre por mediar infructuosamente con el general Elío para evitar la ejecución de Félix Bertrán de Lis (†1819), para lo cual destapó los detalles de la conspiración del coronel Joaquín Vidal contra Elío, producida durante el Sexenio Absolutista (Ameller y Castillo, 1853: 199 y ss.). Más tarde acaparó todos los bienes desamortizados de la Inquisición y los vendió a otras personas (Brines Blasco, 1978: 128).

[474] E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula industrial y de comercio*, 1822.

[475] Juan Bautista Martí, residente en la plaza de las Barcas, 6, manzana 35, aparece en la matrícula de 1822 como factor de «casa Bas». E-VAa, Primera A, II-C. *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

[476] E-VAa, Doc. Lonja, caja 18, *Padrón de Industria Mercantil*, 1815, 1816 y 1819; *Ibid*., Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

[477] Disponible en http://www.moroderfamily.com/book-moroder-2/the-moroder-book-two.pdf [consulta 07.09.2022].

[478] Podreider estaba casado con María Cristina Obletter y tenía seis hijas. Casó a la mayor (*1810; †1837) en 1824 con el empresario de origen tirolés Juan Bautista Moroder Martiner (*València, 1802; †València, 1877); tuvieron un hijo: Juan Moroder Podreider. Los Moroder tenían un almacén de quincalla en la misma zona que Bas: en el núm. 19 de la calle de San Martín [«Viuda de Moroder», m. 357] y una tienda «de tiroleses» en la misma calle de Zaragoza, núm. 17 [María Martiner, viuda de Joseph Moroder de Resciesa, m. 356]. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

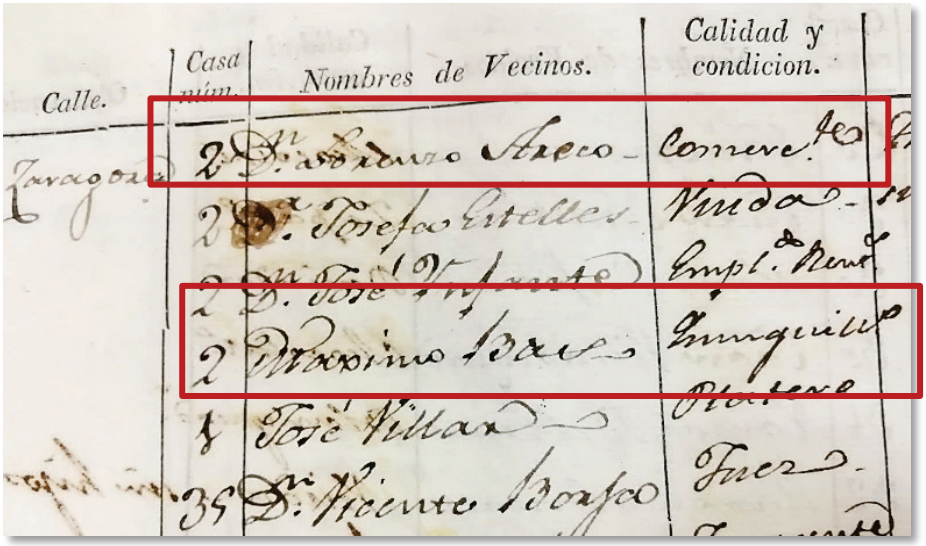


Ilustración 78. Registro del número 2 de la calle de Zaragoza en 1818[479].

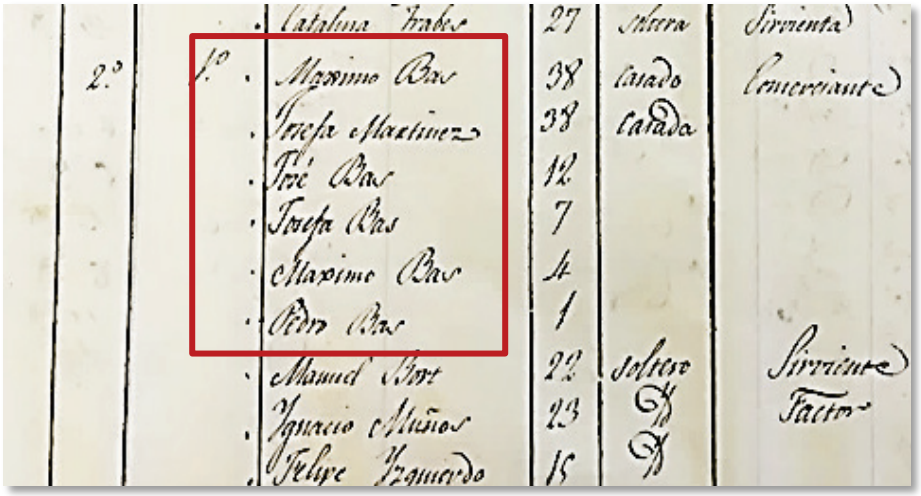


Ilustración 79. Registro de la familia Bas en la calle de Zaragoza, número 2, en 1823[480].

[479] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818.

[480] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823.

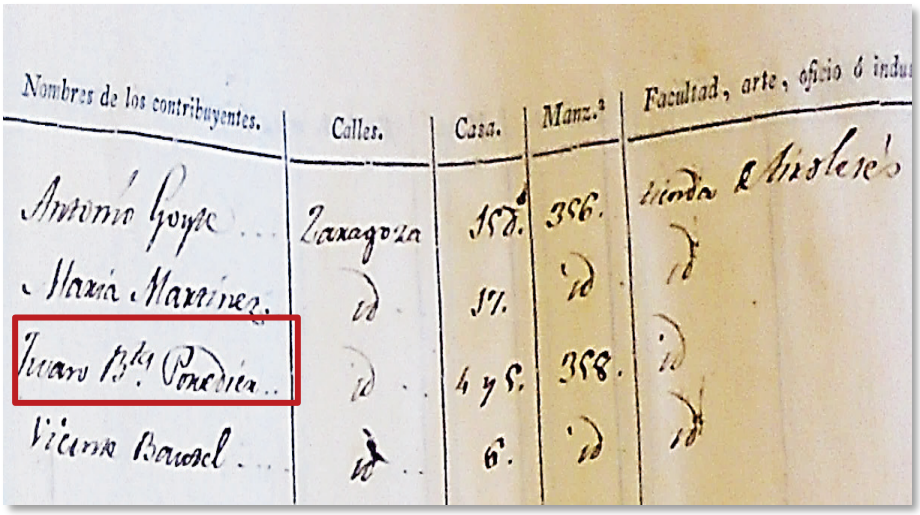


Ilustración 80. Tiendas de tiroleses de Antonio Goyte, María Martiner [Martínez] (viuda de Moroder), Juan Bautista Podreider y Vicente Bautel [Beutel] en la calle de Zaragoza. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

Respecto a las características de los pianos importados, cabe decir, que sus factores, Joseph Brodmann y Johann Schantz, fueron dos de los más célebres fabricantes vieneses de la época. Ambos construyeron fundamentalmente pianos de cola usando la *Prellzungenmechanik* o mecánica vienesa generalmente con cuatro o cinco registros —de *una corda* (*Verschiebung*), fagot, celeste y de resonancia (*forte*)—; seis octavas y tres cuerdas por nota, dispuestas a lo largo de la longitud de su cola. Aunque también construyeron pianos de mesa, la principal producción de dichos constructores vieneses consistió, fundamentalmente, en grandes pianos; además, la descripción que consta en los anuncios de Bas —poseían numerosos registros con pedales— y el hecho de que en meses posteriores volvieran a publicitarse nuevos lotes importados de Viena especificando que eran modelos de cola, indica que los dos instrumentos anunciados en 1816 eran del mismo tipo[481].

El piano Brodmann (ilustración 81) anunciado en 1816 debió venderse pronto, ya que en 1817 solo anunciaba el Schantz —el texto del anuncio dice «Schang» erróneamente (*Diario de Valencia*, 22.02.1817)— que poseía cinco registros de pedal —probablemente dos moderadores, *Verschiebung*, fagot y el de resonancia (*forte*) (ilustraciones 82 y 83)—[482].

[481] Los pianos de mesa conservados de Brodmann poseen registros de rodillera y los de Schantz (1810-1823), evolucionaron desde las rodilleras a los pedales. Uno de los pianos de mesa construido por Schantz en 1816, de seis octavas, tenía solo dos pedales, mientras que otro posterior (1820c), poseía ya cuatro: apagadores, *una corda*, moderador y el famoso pedal jenízaro (Clinkscale, 2020; 1995: 236-238).

[482] En las décadas de 1810 y 1820 eran habituales en Viena pianos con cinco pedales o más: dos para el moderador, generalmente —que inserta de forma parcial o total un fieltro entre las cuerdas y los macillos—; el *Verschiebung* o pedal



Ilustración 81. Piano Brodmann guarnecido en bronce de seis octavas (1814). F-Pmm, E.982.6.1.



Ilustración 82. Tres fortepianos vieneses Schantz (1815c-1820c). *Collezione Fernanda Giulini. Villa Medici Giulini*[483].

una corda, que desplazaba el mecanismo de percusión hacia la derecha para que los macillos golpearan una cuerda en lugar de dos, produciendo un sonido más débil; el pedal de fagot, que apoyaba un rodillo de papel-seda sobre las cuerdas graves, creando un sonido nasal, similar al de dicho instrumento; más otro que levantaba los apagadores y prolongaba el sonido —pedal *forte*, lleno o de resonancia—. También poseían un registro denominado jenízaro, de rodillera o pedal, que añadía sonidos de percusión con campanas y cascabeles para imitar la música turca.

[483] Disponible en https://www.villamedici-giulini.it/en/villa/instruments-collection/ [consulta 25.03.2021].



Ilustración 83. Fortepiano vienés de cola Schantz con cinco registros de pedal (1823c). *Radbon Fortepiano Collection*.

Como va dicho, unidos a la oferta de los pianos Schantz y Brodmann de 1816, dicha tienda tenía en venta cuatro fortepianos en agosto de 1817 (*Diario de Valencia,* 14.08.1817), especificando que todos eran de fabricación alemana (vieneses). Después de cotejar la publicidad general de la época, entiendo que estos cuatro pianos de Bas podrían corresponderse con cuatro «fortepianos grandes de cola alemanes» que habían sido expuestos en abril de 1817 en los entresuelos de la casa-fonda de las Cuatro Naciones[484] de la calle de Campaneros, paralela a la calle de Zaragoza donde tenía el almacén Bas, entre ellos «uno con flauta y órgano que merece la atención de los aficionados a la música» y «otros más chicos con tocadores para Señoras» (*Diario de Valencia,* 16 y 24.04.1817).

También el almacén de muebles del núm. 2 de la Bajada de S. Francisco puso en venta un surtido de enseres de Alemania y Trieste en 1817, entre los cuales se encontraba una butaca doble

[484] Este espacio había acogido puntuales eventos relacionados con la música; en agosto y septiembre de 1790 recibió al profesor de violonchelo italiano Juan Colombasi, previa compra por parte de la sala de dos docenas de sillas extra para la actuación (*Diario de Valencia*, 19.08.1790); y en enero de 1791 también actuaron allí cuatro músicos durante varios días.

denominada confidente, con mesa, que escondía un piano (*Diario de Valencia*, 28.03.1817). Fueron muy famosos en la época este tipo de muebles de tocador o cómoda con pequeños teclados insertos escondidos.

Respecto a la importación y venta de instrumentos vieneses por parte de particulares, he podido recabar información sobre dos instrumentos de calidad propiedad de destacadas personalidades valencianas. El primero fue un piano de cola vienés con cinco registros vendido, junto a otros enseres, por el escultor José Esteve Vilella, hijo del célebre escultor José Esteve Bonet (*1740; †1802) desde su casa del núm. 10 de la plaza de las Barcas [m. 33] (ilustración 84). Se anunciaba con el siguiente texto:

> Se vende un primoroso fortepiano de cola con cinco registros particulares, recién venido de Alemania, e igualmente una urna con un crucifijo y demás figuras correspondientes, todo a la moderna y del mejor gusto, más algunas otras frioleras; dará razón de todo el maestro escultor Esteve, que vive en la plaza de las Barcas (*Diario de Valencia*, 30.09.1816).

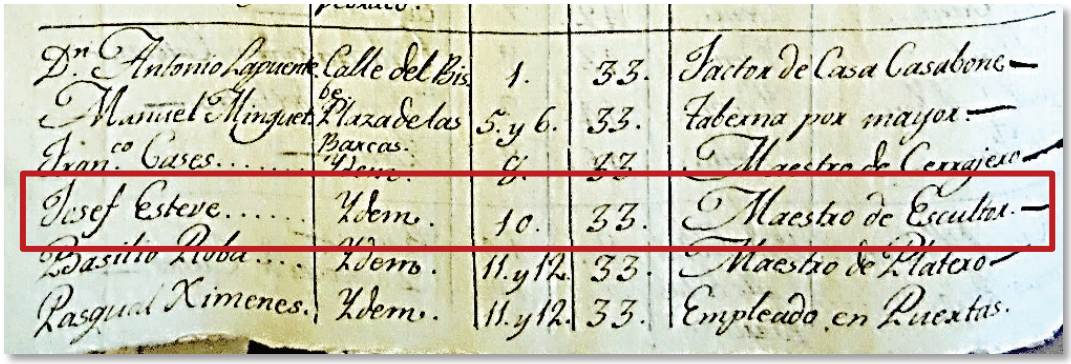


Ilustración 84. El escultor José Esteve en la Matrícula Industrial y Comercio de 1822. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

Otro gran piano vienés propiedad de un particular valenciano fue un instrumento de cola y cinco registros —cabe la posibilidad de que fuera el mismo que se había vendido en 1816— cuya venta en subasta fue anunciada en 1818 en los siguientes términos:

> Por providencia del Real tribunal del Consulado se ha mandado proceder á la subasta y venta de un forte-piano aleman, de cola, su construccion moderna, madera pulimentada, con cinco registros, perteneciente á D. Cayetano Labernia, la cual se verificará en mi despacho de la casa que habito calle de Ballesteros, llamada vulgarmente Cuartel de la Paja, el sábado 5 del corriente á las cuatro de la tarde; los sugetos que quisieren probarle, reconocerle y demás que tengan por conveniente, podrán acudir á dicha mi oficina, donde se halla, y se admitirán las posturas que dieren. Valencia, I. de Diciembre de 1818. = D. Marcos de Cifuentes (*Diario de Valencia*, 02.12.1818).

El dinero obtenido por la venta de dicho piano serviría para liquidar créditos impagados por Cayetano Labernia, el cual se encontraba en ese momento fuera de la ciudad (*Diario de Valencia*, 10.12.1818; 17.12.1818); lo único que conocemos sobre Labernia [Lavernia] es que emigró a

Londres y posteriormente trabajó en la librería que poseía Vicente Salvá en París a partir de 1830 (Reig Salvá, 1972: 134; Ramírez Aledón, 2014: 11).

He podido confirmar, asimismo, que la importación de pianos de procedencia londinense y parisina no sufrió merma con la irrupción en el mercado de los instrumentos vieneses y de otros de procedencia desconocida (véase tabla 20). El corredor de comercio José Vera, mentor del prestigioso organista Pascual Pérez Gascón (Ruiz de Lihory, 1903: 361), anunció la venta de tres fortepianos de cola fabricados en Londres en su domicilio del núm. 15 de la calle de la Purísima (*Diario de Valencia*, 06.12.1819); la posada de la calle Embajador Vich sirvió como razón social en la venta de otro gran piano con cuatro registros —uno de ellos de bombo—, probablemente vienés (*Diario de Valencia*, 19.05.1820); también Catalina Blasco, viuda del rentista Bernardo Lacaña, que residía en el núm. 21 de la calle de Gracia, ofrecía en alquiler o venta tres pianos sin especificar su procedencia ni su tipología (*Diario de Valencia*, 14.04.1820; 26.11.1820); y, por último, Narcisa de Lorenzi, cantante de la compañía de ópera y segunda dama de música de la troupe dramática que actuaba entonces en la capital del Turia, vendía en 1820 su «piano-arpa[485] de caoba bronceado hecho en París» (*Diario de Valencia*, 05.06.1820; ilustración 85).



Ilustración 85. Claviarpa de seis octavas construida en París en 1821 por Johann Dietz II. *Scenkonst Museet*, Estocolmo. Foto: Mikael Bodner.

[485] El piano-arpa fue inventado en 1813 en París por Johann Christian Dietz y su hijo continuó con su fabricación. En ellos, las cuerdas se hieren mediante ganchos para imitar el sonido del arpa. El instrumento con dos pedales —uno levanta los apagadores y el otro es un «flageolet»— fue utilizado en la ópera de Estocolmo durante la década de 1840 sustituyendo al arpa. Estocolmo, *Scenkonst Museet* [Museo Sueco de Artes Performativas], núm. 211. Asimismo, Cristina Bordas informó (2005: 336) sobre un piano-arpa [«Nuevo Ynstrumento | de Piano Harpa»] construido en 1819 en Madrid por Juan Hosseschrueders.

Tabla 20. Pianos en venta por particulares (1814-1820).

Fecha	Nombre	Dirección	Instrumento
18.12.1815	Viuda de Pastor, venta heredad	Sta. Teresa	Piano inglés de buena vista y mejores voces.
30.09.1816	José Esteve Vilella, maestro escultor	Plaza de las Barcas, 10, m. 33	«Se vende un primoroso fortepiano de cola con cinco registros particulares, recién venido de Alemania, e igualmente una urna con un crucifijo y demás figuras correspondientes, todo a la moderna y del mejor gusto»
18.09.1817	Vendedor de todo tipo de productos (ungüentos, droguería, elixires, etc.)	Nieves, 19	Piano.
10.08.1818	Droguería de la virgen del Pilar	Plaza del Mercado	Piano guarnecido con bronces.
07.02.1818, 06.12.1819	José de Vera Carbonell, corredor de comercio[486] [protector de Pascual Pérez Gascón]	Purísima, 15, 2ª	Tres fortepianos de cola fabricados en Londres; composición «de las más elegantes y armoniosas».
08.04.1819	Vicenta Díes, viuda[487]	Verónica, 15	Piano de suave pulsación.
19.05.1820	Posada	Embajador Vich	Pianoforte, 6 octavas, 4 registros, uno de ellos de bombo.
03.06.1820	Rafael González, rentista[488]	Plaza del Miguelete, 6 [m. 362]	Piano de caoba, de París, más menaje de una casa.
05.06.1820	Narcisa de Lorenzi, cantante	Llopis	Piano-arpa bronceado, hecho en París.
13.01.1820 14.04.1820 26.11.1820	Catalina Blasco, viuda[489] [de Bernardo Lacaña, rentista][490]	Gracia, 21, cuarto principal, a espaldas de las monjas de san Gregorio [m. 407]	Tres pianos, uno de 5,5 octavas; dos de ellos en alquiler a 50 y 60 rs. vn. por mes en caso de no venderse, con la obligación de mantenerlos afinados. Se dan porque «la dueña» ha de ausentarse

[486] Nacido en 1783, era oriundo de Ciudad Real, pero residente en València desde 1800c. El núm. 14 estaba ocupado por el también comerciante Valero Andreu. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 7, 1823.

[487] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823.

[488] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818.

[489] Nacida en 1779. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823.

[490] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812.

3.4. Mercado del piano, 1820-1830 [1832] (sexenios 6-7): consolidación del comercio local de fortepianos e introducción en València de los modelos verticales.

Entre 1820 y 1832 la compraventa de instrumentos de teclado y salterios supuso el 85% del volumen total de anuncios (un 77% y 90% en cada sexenio), alcanzando cifras muy similares a la etapa anterior (1814-1820); la de fortepianos, en concreto, más del 67% (un 64% y 69% en cada sexenio). No obstante, cabe indicar que se produjo un descenso brusco en los anuncios de compraventa y construcción de pianos durante el Trienio Liberal (1820-1823) y también en los relacionados con actividades musicales, quizá por el continuo desconcierto reinante en la ciudad (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 284) y el exceso de noticias políticas difundidas a través del *Diario de Valencia*, que apenas dejaban espacio físico para la inserción de anuncios; a estas circunstancias se unió una epidemia de fiebre amarilla que asoló Barcelona desde el verano de 1821 y amenazó con extenderse hacia el sur.

Las pobres cifras alcanzadas en el Trienio Liberal hacen caer cerca de un 30% la estimación total de instrumentos en venta en el primer sexenio del período (sexenio 6); sin embargo, los anuncios de compraventa aumentaron un 26%. Los pocos anuncios recabados fueron publicados por particulares, siendo prácticamente inexistentes los de carpinteros, guitarreros, o constructores; el mercado del salterio se hace meramente testimonial a partir de 1820 —solo aparecieron unos pocos anunciados por Antonio Díes— y también escasea la compraventa de claves, monacordios y órganos. Sin embargo, continúa confirmándose la importancia de la guitarra en la sociedad valenciana de la época, sobre todo a través de anuncios de partituras y maestros.

Durante el séptimo sexenio (1826-1832)—que rebasa en dos años la fecha límite para esta parte (1830)— se constata un aumento espectacular del comercio del piano, tanto en anuncios que hacen referencia al instrumento, como a su literatura, llegando a duplicarse las compraventas del sexenio anterior, por lo cual la estimación total de ítems vendidos aumenta un 235% (!). Se produce, asimismo, un significativo cambio de paradigma en los anuncios recabados, ya que por primera vez los talleres de fabricación, almacenes e incluso casas particulares publicitan tres o más pianos.

Destaca, asimismo, cierto repunte en el comercio de monacordios entre particulares, pues estos resistieron durante algunas décadas la pujanza del fortepiano como instrumentos de estudio por sus apropiadas características organológicas (capacidad de variación dinámica y

expresividad) y morfológicas (pequeño tamaño, poco precio y fácil adquisición). Entre los publicitados durante el quinto sexenio se encuentran los del organista Lorenzo Parren Andrés (*Diario de Valencia*, 29.08.1826)[491]; D. Antonio Ruiz de Taranco († 1853)[492]; y los anunciados por los carpinteros-ebanistas Joaquín Ferri (*Ibid.*, 10.10.1828), Antonio Noguera (*Ibid.*, 14.04.1826) y el fabricante de órganos José Martínez.

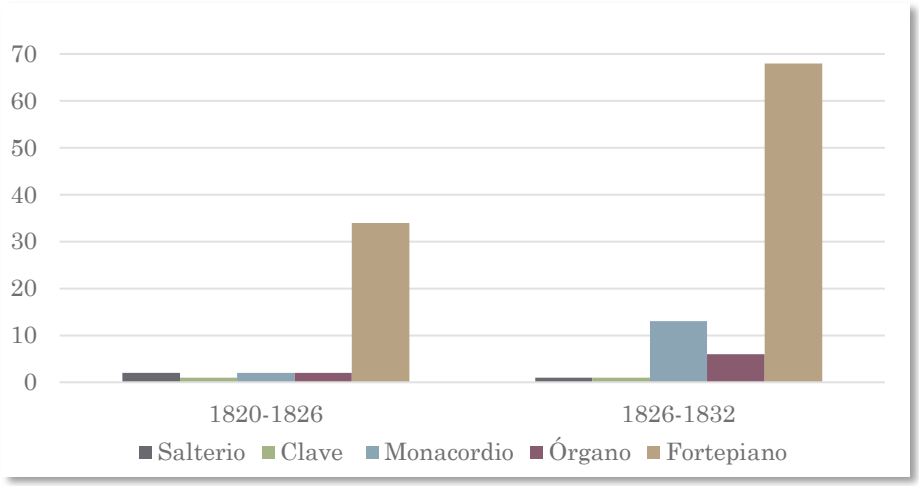


Gráfico 12. Anuncios de compraventa de instrumentos de tecla y salterios en València (1820-1832).

Tabla 21. Anuncios de instrumentos *Diario de Valencia* (07.1820-06.1826).

07.1820-06.1826	Anuncios totales	Compraventa	Estimación ítems
Salterio	2	2	2
Clave	1	1	1
Monacordio	2	2	2
Órgano	3	2	2
Piano	35	34	23
Guitarra	7	4	6
Vihuela	3	1	1
Contrabajo	3	2	1
Violonchelo	2	2	1
Violín	2	1	1
Viola	2	2	1
Flauta	1	1	1
Clarinete	1	1	1

[491] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823. Padre del también músico Lorenzo Parren García (*1803), que residió en el núm. 11 de la plaza del conde de Olocau, manzana 132. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 11, Cuartel de Serranos, 1837. Véase E-VAsdap, València-S. Esteban, LB 1799-1803: 172r.

[492] Véanse *Sentencias del Tribunal Supremo de Justicia* (1867: 425 y ss.).

Tabla 22. Anuncios de instrumentos *Diario de Valencia* (07.1826-06.1832).

07.1826-06.1832	Anuncios totales	Compraventa	Estimación ítems
Salterio	1	1	1
Clave	1	1	1
Monacordio	13	13	13
Órgano	11	6	5
Piano	102	68	77
Guitarra	31	5	6
Arpa	1	1	0
Contrabajo	2	2	0
Violonchelo	2	0	0
Violín	3	0	0
Viola	1	1	0
Flauta	5	1	1
Clarinete	2	1	2
Trompa	1	0	0

Unido a ello, el año 1830 se advierte como una fecha simbólica, ya que se percibe un claro aumento de la actividad constructiva y mercantil. Si analizamos los datos anuales de anuncios de compraventa de pianos en relación con la estimación de ítems puestos en circulación, observamos cómo, efectivamente, en este año se produce un pico estadístico de la actividad mercantil de estos instrumentos en València (gráfico 13)

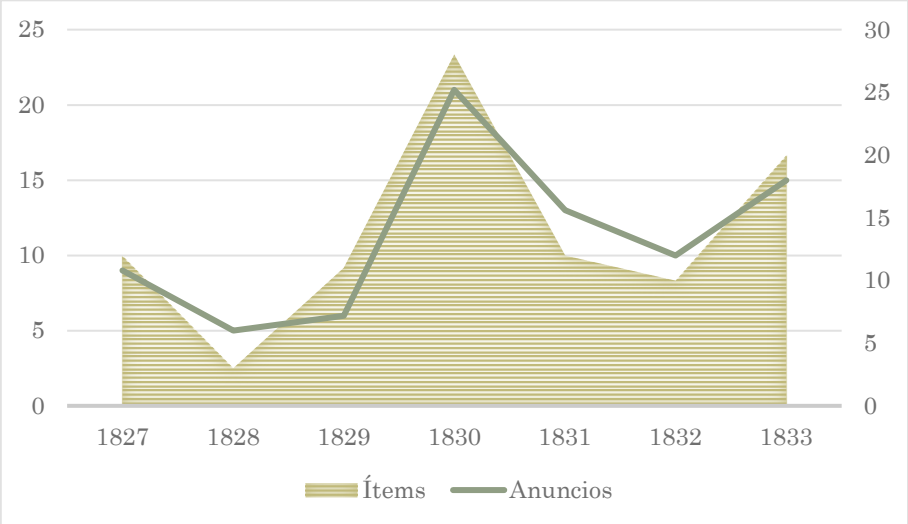


Gráfico 13. Evolución anuncios de compraventa y estimación de ítems (1827-1833).

3.4.1. Vendedores y puntos de venta

a. Talleres de carpintería y guitarreros.

La principal fuente de anuncios en estos dos sexenios la constituyen los talleres carpinteros ya analizados en el apartado dedicado a la construcción, destacando los del pianista italiano que primero se anunciaba desde Bonaire, 11, para, más tarde pasar al taller de fabricación de pianos de la calle del Clarachet, 31; el cual identifico con David José Guastavino, fabricante de pianos que se establece, según la documentación de los descendientes de su propia familia, en torno a 1824 en València.

También anunciaron pianos en València entre 1820 y 1832 los constructores Félix Gascó, en distintas localizaciones de los barrios quinto y sexto del cuartel del Mar; Manuel Mármol, padrino de la hija de Simón Moreno, el primer constructor de pianos documentado en València y otros ebanistas/guitarreros del cuartel del Mar, la calle de San Vicente (Juan Escuder) y el área guitarrera situada entre las calles de Caballeros y Quart.

Tabla 23. Instrumentos en venta desde los talleres de carpinteros y guitarreros (1820-1830c)

Taller	Instrumento	Anuncio
David José Guastavino [Bonaire, 11]	Piano de cuatro octavas y media, que se dará a precio equitativo.	09.06.1824
	Forte piano ingles de cinco octavas bien tratado.	12.06.1824
	Piano de cinco octavas con dos registros, usado, pero bien tratado. Piano de seis octavas.	16.07.1824
	Fuerte piano de cinco octavas y media, con dos registros.	25.09.1824
	Fuerte piano de cinco octavas y media, un contrabajo, un violoncello y una viola.	30.10.1824
	Dos fuertes pianos; uno de seis octavas con cuatro registros y el otro de cinco y dos teclas, con dos registros.	10.02.1825
	Fuerte piano de seis octavas, otro de más de cuatro y media, un contrabajo, un violoncelo y una violeta.	05.04.1825
David José Guastavino [Clarachet, 31]	Fuerte piano usado, de cinco octavas y dos teclas, con dos registros.	18.12.1825
	Contrabajo, violonchelo y viola, de los mejores profesores.	22.09.1825
	Tres pianos, uno de seis octavas y dos de cinco, ambos para alquilar o vender.	08.10.1826
	Un piano muy diferente de los demás, y que no necesita templarse porque no tiene cuerdas.	02.07.1827
Familia Guastavino [Nieves, 16]	Tres pianos, uno de seis octavas con tres registros, otro de cinco octavas y media, y el otro de cinco, todos de buenas voces y madera, á precio equitativo.	09.03.1831
	Hermoso piano de seis octavas y tres registros.	05.10.1832
	Forte piano nuevo de nogal pulimentado, de seis octavas y con tres registros.	23.07.1833
Juan Escuder [S. Vicente, 15]	Piano de seis octavas.	23.09.1824
	Piano a precio moderado.	22.01.1825

Gabriel Balaguer [Baja, 35]	Piano de factura mallorquina hecho de caoba y con 6 octavas.	25.11.1824
Onofre Puchals [Comedias, 8]	Piano de cola, inglés, de caoba maciza.	18.09.1832
Félix Gascó [Nave, 14]	Fortepiano de 5 octavas por 600 rs. vn.	16.11.1826 25.12.1826
	Fortepiano de cinco octavas y media y tres registros.	05.02.1830
Félix Gascó [Barcas, 3]	Piano de 5 octavas y media y dos registros.	10.03.1830
	Piano de 5 octavas de caoba macizo.	22.12.1830
	Fortepiano de cinco octavas y media muy bien tratado y con tres registros.	05.02.1831
	Piano de 5 octavas y media con un exótico teclado elaborado en piedra mármol.	24.02.1831
Félix Gascó [Tertulia, 25]	piano de cinco octavas y media .	03.01.1832
	Dos pianos, uno de cinco octavas y otro de seis.	13.04.1833
Manuel Mármol [Quart, 43]	Piano pequeño de poco precio.	04.12.1827
	Piano de cinco octavas.	12.01.1828
	Piano vertical.	14.05.1828
	Piano de cinco octavas.	15.07.1828
	Monacordio de nogal, cinco octavas, teclado de hueso.	16.04.1830
	Piano de cola, seis octavas y media, seis registros, «magníficamente trabajado».	15.09.1830
	Piano de seis octavas.	03.12.1830
Nicolás Martínez [Serranos 2-3]	Fortepiano construido en nogal macizo, pulimentado, de cinco octavas, con teclado muy igual y buenas voces a un equitativo precio de 600 rs. vn.	29.09.1830
	Piano bonito más una flauta de ébano.	14.12.1830
Antonio Solaso [Barcas, 4]	Un piano de caoba y una guitarra buena.	30.03.1830
	[asociación con el pianista Ramón de Luca].	1833
	Piano y un ciervo.	08.05.1833

b. Ventas efectuadas desde el despacho del *Diario de Valencia* (1820-1832).

Durante este periodo, el despacho del *Diario* continuó siendo intermediario de numerosos anuncios de instrumentos musicales, en especial, de pianos de nogal y algunos de caoba importados de Sevilla y también de claves apianados ofertados junto a otros muebles. El 29 de enero de 1830 se anunciaba un clave apianado en buen estado de bastante extensión y madera de nogal, que tenía la curiosa facultad de poder plegarse para reducir su tamaño, similar al clave que podía plegarse vendido en 1813 desde el almacén de la calle del Ave María y doce años después por José Morata (véase I, 4.2.1.a: 170 y ss.).

Tabla 24. Instrumentos en venta en el despacho-imprenta del *Diario de Valencia* (1820-1830).

Fecha	
	SEXENIO 6 (07.1820-06.1826)
24.06.1822	Fortepiano de «cahoba» de muy buenas voces fabricado en Sevilla.
11.11.1822	Flauta travesera de ébano compuesta de 7 piezas, con cabos en marfil y llave de plata, trabajada en París. Usada.
11.03.1823	Forte piano de caoba de cinco octavas y cola, bien tratado.
18.07.1823	Piano.
26.12.1823	Se demanda un fortepiano, o clave apianado, o clave q se pueda apianar, de 5 octavas al menos por menos de 1000 rs. vn.
04.06.1824	Se demanda un piano de 5,5 o 6 octavas.
21.05.1825	Clave apianado con 5 octavas menos dos notas, teclado blanco.
10.09.1825	Famoso piano con 5,5 octavas y dos registros.
14.04.1826	Fortepiano en alquiler.
	SEXENIO 7 (07.1826-06.1832)
04.09.1826	Piano de 5 octavas menos dos teclas por 700 rs. vn.
01.01.1827	Guitarra de seis órdenes.
24.05.1829	Órgano de manilla de una vara de alto y dos palmos y medio de ancho. Tiene tres registros y tres «celindros» con diez tocatas diferentes de muy buen gusto.
04.11.1829	
29.01.1830	Un clave apianado de bastante extensión de madera de nogal, en buen estado, que tiene la facilidad de plegarse reduciéndose a un volumen pequeño y se da a un precio sumamente cómodo.

c. El almacén de papel y expositor de pianos de Francisco Romaní i Pujadó[493] (*Capellades, 23.04.1776; †València, 1833c).

Este fabricante de papel y empresario llegó a València alrededor de 1823 —en el padrón de habitantes del cuartel del Mercado, fechado en 1824, afirmaba llevar tan solo seis meses en la ciudad[494]—. Estaba casado con Magdalena Tort i Marra o Marrás (*1778; †1845), ambos naturales del municipio barcelonés de Capellades, importante centro productor de papel, que contaba con un molino (*Molí de la Vila*) especializado en fabricar papel de barba de primera calidad y papel de fumar. Fabricantes nativos como los Romaní, Soteras, Guarro, Serra y Romeu, entre otros, abastecieron gran parte del mercado español, incluida Sudamérica y Filipinas (Busquets Molas, 1972). De hecho, las diferentes ramas de la familia Romaní lograron monopolizar gran parte de la industria papelera en Barcelona (Gutiérrez-Poch, 2010)[495].

[493] Información extraída de: https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=en&p=francesc&n=romani+pujado [consulta 26.12.2020].

[494] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8, cuartel del Mercado, 1824.

[495] La familia Romaní, que fue pionera en la creación de molinos papeleros, se estableció en Capellades en la década de 1620 procedente de Girona. En el siglo XVIII crearon una marca de agua para el papel de su firma con el dibujo de la planta del *romaní* o romero (Gutiérrez Poch, 1999).

Era hijo del empresario Antoni Romaní Soteras (*1746) y María Rosa Pujadó (casados en 1775) y descendiente por línea paterna directa del papelero Pere Romaní i Ferrer (*1640; †1713). Era primo hermano del fabricante de papel blanco Francisco Romaní Ferrer (*1772; †1837), propietario de una fábrica familiar en Capellades (véase *Diario Mercantil de Cádiz*, 21.09.1824); también fue pariente del empresario papelero Antonio Romaní Tort (*1779) cuyos hijos fueron Francisco Romaní Puigdengolas (*1831; †1912), político y jurista regionalista conservador y el también empresario papelero Ramón Romaní Puigdengolas (*1846; †1898) (véase *La España Regional*[496], VI, 1889).

Romaní arrendó en 1819 los molinos papeleros cartujanos de Altura y Jérica asociado con el empresario Jaime Perera, que procedía del sector comercial de Segorbe. Los dos molinos que arrendaron en Jérica, situados en la partida de la Morería, junto al Palancia, estaban desahuciados y solo pudieron habilitar una de las dos tinas disponibles. Romaní pagaba 300 pesos (libras) por los molinos de Jérica y la mitad por el de Altura —obtuvo este ventajoso contrato por el miedo que el prior de dicha cartuja tenía ante las medidas que pudiera tomar el gobierno constitucional en el Trienio Liberal (Verdet Gómez, 2014: 68)—. Trasladado a València alrededor de 1824, Francisco Romaní se estableció primeramente en el núm. 9 de la calle de Calatrava esquina con Correos Viejos (en la primera habitación de la manzana 374) y vendió su primer piano en abril de 1826 (*Diario de Valencia*, 04.06.1826).

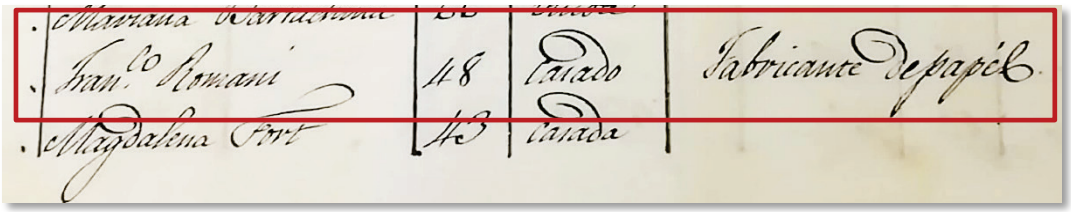


Ilustración 86. Registro de Francisco Romaní en 1824. E-VAa, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8, cuartel del Mercado, 1824.

Un año después (1827) se trasladaba al número 48 de la calle Caballeros, esquina calle de las Cocinas. En esa nueva ubicación, que comprendía una chocolatería además del almacén de papel, Romaní publicitó pianos:

> […] en casa de D. Francisco Romaní, calle de Caballeros número 48, hay pianos de venta de todas clases, y en particular dos de nueva invención (*Diario de Valencia*, 24.11.1827)[497].

[496] Disponible en https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=10003031852 [consulta 25.12.2020].

[497] Resulta controvertida, por tanto, la afirmación de que Francisco Andreví vivía en dicha casa (Ballús Casoliva y Ezquerro Esteban, 2019: 20) a no ser que este residiera en el piso superior o hubiera vivido allí solo temporalmente. De

En ese mismo espacio había tenido su librería Ildefonso Mompié[498], desde la cual se habían organizado diversas academias de baile para preparar los bailes de máscaras del carnaval en 1813 (*Diario de Valencia*, 21.11.1813) y la suscripción a los conciertos de música vocal e instrumental en el Palacio de Mosén Sorell en 1820[499]. Mompié se había asociado en 1817 con el también librero y activista liberal Miguel Domingo, fundando la imprenta de Domingo y Mompié. Esta asociación se produjo por medio de enlaces matrimoniales, casando Domingo a una hija con Mompié[500], mientras que casó a otra, Carmen[501], con el también impresor Julián Mariana (Serrano Morales, 1898-1899: 122-124). En 1822c[502], la librería de Mompié se trasladó a la «calle nueva de san Fernando, número 64», una de las principales vías de la ciudad, donde se mantuvo activa varios años (véase Monfort, 1827: 161; *Diario de Valencia*, 03.10.1828).

La coincidencia de espacios del almacén de papel de Romaní con la librería de Mompié es reveladora de cierta sinergia, ya que, en 1828, Romaní volvió a trasladar su negocio a los núms. 59 y 60 de la misma calle de San Fernando donde se había trasladado Mompié (*Diario de Valencia*, 16.10.1828). Asimismo, en las décadas de 1830 y 1840 estableció un servicio de distribución de partituras de música. Un anuncio suyo de 29.05.1832 ofertaba «modernas canciones con acompañamiento de guitarra o piano, dos hermosas tandas de rigodones para piano y un método para tocar la flauta»; otro del 01.01.1833, decía que la «tienda de papel de Romaní» ponía a la venta «música para piano y guitarra, canto del mejor gusto, y una nueva con acompañamiento de piano, impresa, titulada *La Fuente*».

Tras su muerte, su viuda, Magdalena Tort, mantuvo un pleito en 1833 con el prior de la cartuja castellonense de Val de Crist, porque este intentaba rescindir un contrato establecido con el difunto Romaní tres años antes de producirse la desamortización de dicha cartuja (Verdet Gómez, 2014: 68-69). En 1836, Magdalena se casó en segundas nupcias con Manuel Fco.

todas formas, he podido saber que, en 1822, Andreví vivía en el núm. 8 de la calle de San Jaime, manzana 132, detrás de la Real Audiencia y Casa de la Ciudad porque consta registrado como maestro de música en dicha dirección en E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

[498] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818.

[499] Dicha suscripción ya contaba con 60 interesados y proponía aumentarse a 200. Se dieron 10 funciones, dos por semana. Los suscriptores podían acceder a cantar alguna pieza, a cuyo fin los directores de la suscripción acudían a su casa a ensayarla. Cada abono era por cinco funciones a razón de 4 rs. vn. por persona por cada una de ellas (*Diario de Valencia*, 16.07.1820).

[500] Fruto de esta unión nació el también librero José Mompié Domingo (*1818), que tuvo su librería en la calle de san Fernando, núms. nuevos 10 y 12, y Carmen Mompié Domingo, que casó con el librero Julián Mariana.

[501] Serrano Morales dice Emilia, pero en los datos del *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, 1837, se explicita que era Carmen, de diecisiete años.

[502] E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

Carrascosa Ortiz, natural de Buñol, pueblo con gran importancia en la industria papelera, y falleció allí el 22 de noviembre de 1845[503] (véase Estellés Zanón, 2006).

d. Compraventa entre particulares

La compraventa privada de pianos en esta etapa refleja gran diversidad en cuanto a número y procedencia, tanto de vendedores, como de instrumentos. Profesionales liberales, comerciantes, sastres, maestras de niñas, templadores de pianos y organistas venden instrumentos de menor calidad: pianos de cinco octavas, monacordios y pequeños claves apianados; mientras que altos cargos de la judicatura y mandos militares de clase alta anuncian pianos grandes de mesa o verticales de alta calidad importados, con una extensión de seis octavas a seis y media, tres cuerdas por nota y variados registros.

Incluyo a continuación el texto del anuncio publicado en 1827 por el maestro torcedor de sedas Francisco Moreno (*1794)[504] porque describe el tipo de instrumento de tecla que se solía vender entre particulares de clase social media y detalla su precio estimado:

> Se halla de venta un piano nuevo y de muy buenas voces, teclado blanco y de cinco octavas, dos registros, uno de forte y otro de sordina: su precio no excederá de los 900 rs. vn.: el sugeto que desee comprarlo se avistará con el maestro torcedor de sedas Francisco Moreno, que vive calle de la Sorolla núm. 19 (*Diario de Valencia*, 27.05.1827).

Dentro del primer caso pueden citarse, asimismo, los anuncios de un «clave pequeño, pianizado» vendido en el establecimiento de enseñanza de niñas regentado por Rosa Navarro (*1779) en la plaza de Carnícol (*Carn i Col*), que daba a la calle de la Cruz Nueva, manzana 73[505] (*Diario de Valencia*, 11.11.1820); el difundido en 1821 por el presbítero beneficiado Antonio Jordán ofertando un fortepiano pequeño «de la hechura de un clave» por 500 rs. vn (*Diario de Valencia*, 06.06.1821); y también el del componedor y maestro de salterios Antonio Díez, que anunció durante este último periodo unos curiosos salterios apianados, afirmando que se componían de todas clases. El escribiente y templador de pianos José Morata, posiblemente el antiguo regente del almacén de la calle del Ave María, como va dicho, también daba razón en 1825 de un piano desde su posterior domicilio del núm. 16 de la calle de Falcons, situado junto al segundo taller del pianista italiano David José Guastavino (Clarachet, 31).

Entre los instrumentos vendidos por la clase alta (segundo caso) se encuentran dos pianos verticales ofertados por el escribano Joaquín Llopis, domiciliado en el núm. 21 de la calle «Arco

[503] E-VAsdap, Buñol-S. Pedro Apóstol, QL 1831-1843: 199; QL 1843-1850: 281v.

[504] Manzana 243. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

[505] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823.

de la Baldigna» (*Diario de Valencia*, 15.03.1827; Monfort, 1827: 55; 1828: 57; 1829: 57)[506]; y el piano «de buena manera y construcción» anunciado en 1834 por Serafín Solves, procurador de número y corregimiento, desde el entresuelo del núm. 22 de la misma calle (*Diario de Valencia*, 24.05.1834; Monfort, 1831: 79).

Los comerciantes de mayor nivel también ofertaron grandes pianos importados, caso, por ejemplo, del primer piano con bastidor de hierro colado importado de la casa Pleyel en París que ofertaron en 1827 los hermanos José (*1794) y Javier Paulino (*1797)[507] desde su tienda de loza inglesa (véase I, 3.4.2.: 205) del núm. 18 de la calle de San Fernando (ilustración 87). Un mes después (07.08.1827), dichos hermanos añadieron al texto de su anterior anuncio la publicidad de otros tres pianos: uno de mesa de cinco octavas y media, otro de cómoda de seis y media y un último modelo vertical de seis octavas.

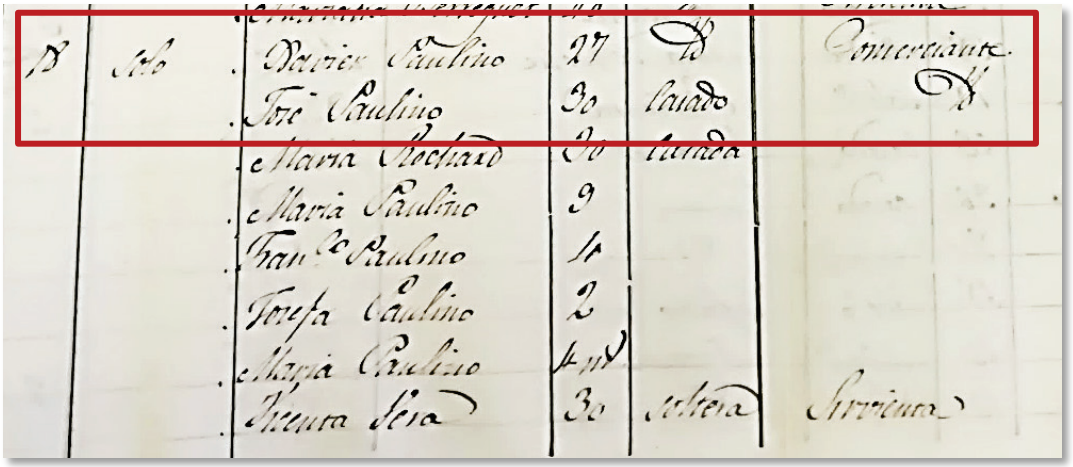


Ilustración 87. Registro de los hermanos Paulino en 1824. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8, cuartel del Mercado, 1824.

También una tienda de ropas de seda ubicada en la calle de Malteses anunciaba un gran piano de cola de seis octavas y otro de cinco en 1829 (*Diario de Valencia*, 27.04.1829). Dicha vía albergaba numerosos establecimientos que vendían ropajes, indianas y cotilleros; entre ellos estaban los comercios de tejidos de seda de Francisco Lafora (núm. 5, manzana 417) y de Alexos Bielsa (núm. 5, manzana 419), esta última —que publicitó posiblemente los pianos en 1829— estaba regentada por Tomás Domínguez y su mujer Juana Estevan.

[506] En 1822 el inmueble tenía el núm. 20. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula industrial y de comercio*, 1822.

[507] Javier Paulino prosperó económicamente y fue el empresario que se comprometió a acabar la fachada del Teatro Principal en la temporada de 1853-54 (Barba Sevillano, 2011: 172-173).

Finalmente, cabe citar la publicidad insertada en 1830 por el pianista alicantino Antonio Ayala Ayala (*25.09.1803; †12.08.1881) en València. Como recoge Ruiz de Lihory, Ayala fue formado al fortepiano por el organista de la iglesia de Novelda, su villa natal, se trasladó a València en 1826 y empezó a ganarse la vida enseñando a tocar el piano a miembros de las familias nobles y ricas de la ciudad, llegando a desarrollar después una relevante carrera local como pianista y acompañante vocal —fue visitado por el mismísimo Franz Liszt durante su estancia en València en 1845 (véase II, 5.1.2.d: 727 y ss.)—.

En la década de 1830, Ayala, que ya ejercía como procurador de número y corregimiento, vivía en el núm. 17 de la calle del Milagro (Monfort, 1834: 21), un pequeño callejón junto a la capilla de Nuestra Señora del Milagro situado en la intersección con la calle de Trinquete de Caballeros, sede entonces de residencias de procuradores y juristas (véase Monfort, 1831, 1832, 1833, 1834). El 9 de septiembre de 1830 Ayala anunciaba la venta de su fortepiano alemán de mesa de tan solo cinco octavas porque debió adquirir uno más moderno y de mayor extensión, posiblemente el «dulcísimo» Collard & Collard que tocó Liszt en su casa cuando le visitó en 1845.

Tabla 25. Pianos en venta por particulares (1820-1832).

Fecha	Nombre	Dirección	Instrumento
11.11.1820	Rosa Navarro (*1779) [establecimiento enseñanza niñas].	Plaza Carnícol, 11.	Un clave pequeño «pianizado».
06.06.1821	Antonio Jordán (presbítero beneficiado de San Salvador).	Calle del Santísimo (junto a pza. de la Congregación).	Fortepiano pequeño de la hechura de un clave. 550 rs. vn.
29.03.1824	Juan B. Albert (comerciante de tejidos seda[508]).	Calle Ensans [En Sanç], 35.	Clave apianado.
25.11.1824	Cristóbal Barrachina administrador del registro y escribano).	Calle Hospital de Pobres Estudiantes, 5 [m. 57].	Demanda piano, clave de poco valor o manicordio bueno que tuviese las cinco octavas.
11.11.1825	[José] Morata, templador de pianos.	Calle de Falcons, 16.	Piano con equidad.
24.05.1826	Antonio Abad, teniente coronel retirado / Cecilia Orgaz, hacendada / Leandro Almela, oficial meritorio / Joaquín Bercher, oficial amortización[509].	Plaza Comedias, 10, 2ª.	Piano muy bueno a precio moderado.
SEXENIO 7			
29.08.1826	Lorenzo Parren, organista.	Calle Bonaire, 14 (esquina Verger).	Manicordio de hueso con 4 octavas y media de extensión.

[508] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818; En 1822 aparece junto a Manuel Alcoriza, ambos fabricantes de tejidos de seda (E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*», 1822).

[509] Véase Monfort (1827: 101, 105).

04.11.1826 24.11.1826	José Cañada (tratante y maestro sastre[510]).	Calle Salinas, 14 duplicado.	Piano usado de cinco octavas.
15.03.1827	Joaquín Llopis (escribano de provincia[511]).	Calle Arco [Portal] de la Valldigna, 21 [m. 172].	Dos pianos verticales.
27.05.1827	Francisco Moreno (maestro torcedor de sedas).	Calle de la Sorolla, 19 [m. 243].	Piano nuevo con teclado blanco de cinco octavas y dos registros, uno de forte y otro de sordina. No excede de 900 rs. vn.
04.06.1827 27.06.1827	Ramón Alabarda (tienda de loza)[512].	Calle de Bordadores, 7, (frente al Miguelete).	Piano más enseres de casa.
30.06.1827	Tienda de loza inglesa [Hermanos José y Javier Paulino].	Calle San Fernando, 18.	Piano de mesa u horizontal de 6 octavas con 5 registros para imitar la orquesta militar. Piano de figura de cómoda o escritorio de 6,5 octavas armado en hierro fundido o colado, de la fábrica Pleyel en París.
07.08.1827			Piano de mesa de 5,5 octavas. Piano de cómoda de 6,5 octavas. Piano vertical muy bueno de 6 octavas.
19.05.1828	Viuda de Felipe Ripoll.	Calle San Fernando, 13.	Fortepiano de cinco octavas.
13.09.1828	Botiga de San Antonio (frente al estanco).	Calle San Vicente, 2.	Alquiler de fortepiano vertical de seis octavas.
10.10.1828	[¿Joaquín Ferri, ebanista?].	Calle Horno de los Apóstoles, 3.	Manicordio, 80 rs. vn.
27.04.1829	Tienda de ropas de seda [Alexos Bielsa-Tomás Domínguez].	Calle de Malteses [Cristians Nous].	Piano de cola de seis octavas Piano de cinco octavas.
22.11.1829	Organista de Santo Tomás [Bautista Orellana (*1759c)[513]].	Calle Torno del Hospital (frente al horno).	Piano de caoba.
01.02.1830	[Manuel García Moros][514]	Confitería del Palau [8, m. 122].	Piano caoba maciza. 4,5 octavas.
17.02.1830	[Carpintería][515].	Enroda 10 (junto plaza del Ángel).	Fortepiano de 5 octavas.

[510] En 1823 vivía en el núm. 20 de la calle Salinas (manzana 379) y manifestaba «que la Yndustria en su oficio es tan corta que apenas puede subsistir» por lo cual alquilaba una casa en el núm. 14 de la misma calle al carpintero Joaquín Machancoses (E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823). Cañada fue alcalde del barrio primero del cuartel del Mercado en 1829 (Monfort, 1829: 75) y anunciaba en 1831 un clarinete de ébano con 13 llaves plata, dos boquillas con tornillos y abrazaderas de plata y boquillero, otro clarinete, dos métodos (uno de clarinete y otro de violoncelo), un libro de composición, varios estudios guitarra y dos juegos de dúos de violonchelo y guitarra, todo procedente de París (*Diario de Valencia,* 12.06.1831).

[511] En las guías de Monfort (1827: 55; 1828: 57; 1829: 57).

[512] Con un beneficio de 300

[513] En 1823 figura matriculado en la calle Hospital, núm. 3. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 7, 1823.

[514] E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

[515] Dicho taller estuvo ocupado por Ramón de Benavente en 1837. En el núm. 11 de dicha calle vivía cierta viuda de Monreal y el 9 estaba ocupado por Antonio María Ramos, escribano, y Pedro Escrivá, alguacil. Manzana 178. E-VAa. Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València,* sig. 11, cuartel de Serranos, 1837.

24.03.1830	Josef Martínez, fabricante de órganos.	Calle Torno del Hospital, 19.	Manucordio de 4 octavas y teclado de hueso.
22.07.1830	Juan de Lerena. Teniente Guardamayor del Resguardo interior de la Provincia (1831)[516] / José Bonsart, capitán de ingenieros[517].	Frente a la Puerta del Real, 9.	Tres pianos grandes. Un piano de mesa de 3 cuerdas, 6 octavas y 3 registros. Un piano de mesa de nogal de 6 octavas y 3 registros. Un piano de mesa de madera de morera con 5,5 octavas y solo registro del fuerte.
30.07.1830	[Carpintería].	Calle Enroda, 10 (junto a pza. del Ángel).	Piano a la inglesa de 5,5 octavas y 3 registros.
05.08.1830 13.08.1830	Josef Martínez, factor de órganos.	Torno del Hospital, 19, (esquina calle del Baño).	Órgano portátil de 10 registros, usado en convento de religiosas. Dos manucordios usados de 4 octavas.
15.08.1830		Calle del Baño, 29.	Piano de cola.
06.09.1830		Calle de la Crehueta.	Piano en una almoneda junto a varios muebles.
09.09.1830	Antonio Ayala y Ayala (pianista y procurador[518]) / Francisco Sánchez Casado, capellán castrense y párroco de la Ciudadela[519].	Callejón junto a capilla de nuestra señora del Milagro, núm. 17.	Fortepiano alemán de mesa de 5 octavas, usado y con buenas voces.
29.11.1830 19.12.1830	Maestro de primeras letras[520].	Fornals, 16.	Dos manucordios.
18.12.1830	[Salvador Ventura, carpintero][521].	Ruzafa, 14 [duplicado] (escalerilla al lado del estanco) .	Piano.

3.4.2. Tipologías de pianos comercializados (1820-1830).

Los pianos puestos a la venta por constructores y carpinteros-guitarreros en este periodo solían ser de mesa, de entre cinco y seis octavas de extensión y entre dos y tres registros —cuando se especifica— [522].También encontramos ya algunos pianos de cola, como el comercializado por el ebanista Onofre Puchals en 1832, o el mayor piano documentado hasta la fecha: un piano de cola de seis octavas y media con seis registros, «magníficamente trabajado» que fue puesto a la

[516] Oriundo de Sevilla y padre de José de Lerena Talens (*1815; †1888), que contaba quince años en 1830 y posteriormente fue comerciante de pianos vinculado a Pedro Gómez (Monfort, 1831: 124).

[517] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

[518] Véase Monfort (1834: 21).

[519] Véase Monfort (1827-1832).

[520] Se anuncia en septiembre de 1830 ofreciéndose como organista y maestro de primeras letras.

[521] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

[522] Destaca entre todos los anuncios la publicidad de un extraño piano construido por David José Guastavino, del que se especifica que no podía desafinarse porque no poseía cuerdas [!] (*Diario de Valencia*, 02.07.1827).

venta por el ebanista Manuel Mármol en la calle de Quart (*Diario de Valencia*, 15.09.1830); como va dicho, padrino de las hijas del constructor de pianos Simón Moreno. El mismo artesano había sido pionero también en ofrecer un piano vertical en 1828.

Los primeros pianos verticales vendidos en València[523] fueron anunciados un año antes (1827) en la residencia del escribano Joaquín Llopis del núm. 21 de la calle del Portal de la Valldigna (Monfort, 1827: 55; 1828: 57; 1829: 57; *Diario de Valencia*, 15.03.1827) y desde la tienda de loza inglesa de los hermanos Paulino de la calle de San Fernando, que unía la céntrica calle de San Vicente y el Mercado. Los anuncios publicados por estos últimos el 30.06.1827 y el 07.08.1827 ofertaban un piano de mesa de seis octavas que imitaba la orquesta militar por medio de cinco registros, otro piano vertical y un extraño piano-escritorio transpositor de Pleyel con el marco de hierro colado, de inusitada innovación tecnológica para la València de 1830. Inserto a continuación su descripción completa:

> Uno de mesa u horizontal de 6 octavas con los 5 registros para imitar la orquesta militar, de un precio muy cómodo y otro de figura de cómoda o escritorio de 6 octavas y media armado en hierro fundido o colado, de la invención de Mr. Pleyel y compañía de París. Este piano tiene entre otras la singular capacidad de no desafinarse, la del que el sonido es más sonoro por formarlo sobre el hierro colado y no sobre madera, e imita más que los otros el sonido de campana que es la voz propia de las cuerdas de metal. Tiene además un registro con el que se sube y baja, seis semitonos todo el piano, y asimismo los registros de orquesta militar y el bombo, y de extraña y hermosa figura (*Diario de Valencia*, 30.06.1827).

Respecto al primer piano anunciado, no queda del todo claro que su constructor fuera Pleyel. Sus características, de mesa, seis octavas más cinco registros, de «orquesta militar» hacen referencia a una tipología de instrumentos que, desde la década de 1820, incorporaban efectos percusivos reunidos en un registro de bombo, platillos y campanillas, similares si no idénticos al del pedal jenízaro. Así pues, existen documentados instrumentos de importación vienesa o francesa con este registro, incluso fabricados en la península como el piano «con registro de bombo, o sea, de banda militar» hecho por el constructor barcelonés Josef Martí en 1819 (Brugarolas Bonet, 2015: 170). De hecho, existe constancia de pianos con características similares —mismo número de registros y procedencia— a la venta en Barcelona, aunque un poco más tarde:

> El maestro carpintero Diego, que vive en la esquina de la bajada de san Miguel, número 7, dará razón de dónde se halla un piano nuevo de mesa francés, de hermosa vista y excelentes voces, con cinco registros, seis octavas y banda militar (*Diario de Barcelona*, 01.07.1839, cit. en Brugarolas Bonet, 2015: 285).

[523] Con un desfase de más de una década respecto a Madrid, por ejemplo.

De hecho, en Madrid también se construyeron este tipo de pianos en dicho período:

> El Sr. Kuschel, fabricante de pianos calle de la Estrella, núm. 20, acaba de construir unos con el mecanismo de escape, conocido ya en Madrid, pero perfeccionado hasta el mayor grado. Esta perfección proporciona una ventaja muy considerable sobre los ordinarios de dos cuerdas, con respecto á qué su sonido es mucho más fuerte, y, se aproxima bastante al del piano de cola. Hay también en su mecánica un recurso que no se halla en los demás pianos fabricados hasta hoy en Madrid: son con una grande tabla de armonía, de dos cuerdas, seis octavas y cuatro registros, uno de ellos de bombo y campanillas para las piezas militares. E1 autor invita á loa señores profesores de piano, y á los aficionados á esta clase de música, á juzgar de la excelencia de las que se anuncian en este aviso. Se venderán á un precio muy moderado, y garantidos por el tiempo que exigieren los compradores (*Diario de avisos de Madrid*, 09.11.1826).

Un anuncio publicado en 1827 por Francisco Fernández informaba, asimismo, de un piano vienés de cola que poseía cinco pedales «para imitar la armónica, el fagot, el bombo con platillos, el forte y la sordina (*Diario de avisos de Madrid*, 01.02.1827); y en otro registro hemerográfico madrileño se especificaban las características de un piano vertical de la siguiente manera:

> NUEVO PIANO: Hace unos días que tuvimos ocasión gustosa de ver un piano vertical de seis octavas y media de estension, tres cuerdas por punto, cinco registros colocados al pie; él primero de su derecha imitando el fagot, el segundo el dél forte, el tercero dejado en dos cuerdas, el cuarto en una imitando al harpa, y el quinto el bombo, platillos y campanillas, produciendo la imitación d a la música militar: añadiéndose otro registro que, por medio del golpe de una llave, se trasporta medio punto alto y medio bajo. La solidez y buena construcción han proporcionado los ventajosos resultados de este instrumento […]. El autor con efecto de esta obra es D. Julian la Cabra, que tuvo el honor de presentársela á SS. MM. el dia 11 de setiembre último (*El Correo* [Madrid], 15.10.1830).

En cuanto al piano ofertado en València en 1827 «obra de Pleyel en París» con «figura de cómoda o escritorio» cabe decir que sigue la estética *Biedermeier* imperante por la cual se integraban pianos en burós, cómodas y otros tipos de mobiliario. De hecho, dicha práctica se dio, incluso, a la inversa, pues se construyeron cómodas y muebles en forma y tamaño de piano vertical:

> Se halla de venta una cómoda nueva de última moda, de hechura de un forte-piano vertical, propia para una sala ó gabinete, con dos caxones grandes para ropa, dos mas chicos en el cuerpo de abaxo, en el de arriba quatro caxoncitos y tres estantes para libros, y ademas un secreto con seis caxoncitos (*Diario de Madrid*, 07.11.1812).

El piano Pleyel del anuncio valenciano poseía mayores dimensiones que el pequeño piano-escritorio construido en 1805 por José Martí en Barcelona[524] —dado que tenía seis octavas y media— y, aparte de los mencionados registros de orquesta militar y bombo, incluía significativos avances tecnológicos para la época: contaba con bastidor de hierro colado que

[524] Conservado en E-Bmi, núm. 427.

mantenía mejor la afinación y aumentaba el volumen sonoro[525] e incorporaba un mecanismo transpositor —que debía accionarse mediante una palanca manual— con el que se podía subir o bajar hasta seis semitonos (tres tonos) la tesitura del piano. Sin embargo, por la descripción del anuncio no se sabe si su mecanismo estaba dispuesto en horizontal o vertical, pues existían instrumentos verticales y también grandes pianos de mesa con dichas características, por ejemplo, uno de la firma Hosseschrueders (1827-1830) que poseía cajones de escritorio en el mueble, cuerdas dobles de acero, mecanismo transpositor y cinco registros: fuerte, piano, bombo, fagot y uno sin determinado de eco o arpa (véase Bordas, 2005: 338-339).

Otro de los pianos que más se asemejarían, tanto por morfología como por registros al anunciado en 1827 en València es el piano-tocador anunciado por el organero barcelonés Josef Pujol en 1824:

> En la calle den Patritxol, nº 9, se halla de venta un piano vertical de nueva invención, de seis octavas, con cinco registros, para remedar la orquesta; sirve de tocador o escribanía con otras curiosidades útiles que se hallan en el: su máquina es la más sencilla y sólida de cuantas se han inventado hasta el día: su extensión, la de los pianos mayores de cola, y su precio es muy equitativo (*Diario de Barcelona*, 04.12.1824, cit. en Brugarolas Bonet, 2015: 252).

[525] Según el anuncio, la calidad de sonido de estos pianos imitaba mejor el sonido de campana, como «voz propia de las cuerdas de metal».

3.5. Síntesis y reflexión sobre la documentación aportada (1790-1830).

Durante los dos primeros periodos estudiados, que abarcan los años comprendidos entre 1790 y 1820 (sexenios 1-3 y 4-5), el mercado valenciano de compraventa de instrumentos de tecla y salterios refleja la evolución general producida y el cambio en usos y gustos musicales que trajo consigo la transición económico-social del antiguo al nuevo régimen. El cambio fundamental radica en que, durante dichos años, el comercio local confirma la transición del uso de instrumentos propios del siglo XVIII en favor del fortepiano; la compraventa de salterios y de claves prácticamente desaparece durante la Guerra de la Independencia y, como confirman los apartados 5 y 6 dedicados al comercio de literatura musical y uso social del piano, durante esta primera revolución liberal vivida en todo el país se potenció el uso del fortepiano y la guitarra, instrumentos propios de las clases medias-altas y populares, respectivamente.

Concretando, se pasó de anunciar unos 15 claves —instrumento de tecla preferido por la aristocracia ilustrada— en el primer sexenio (1790-1796), a vender uno en cada uno de los dos sexenios restantes (dos claves entre 1796-1808); los salterios —instrumento de clases medias-altas urbanas— se hundieron antes: de un volumen de compraventa estimado de 36 instrumentos en el primer periodo, a solo 7 en las primeras desamortizaciones (1796-1802).

Sin embargo, si comparamos las gráficas que señalan la evolución del comercio del salterio y del fortepiano en el período estudiado (1790-1820) se observa que la compraventa de fortepianos no sustituyó inmediatamente el anterior mercado; la baja actividad en el comercio y producción de los dos instrumentos fue causada por los estallidos bélicos —guerras contra Inglaterra y de la Independencia—, la crisis general del Antiguo Régimen y las desamortizaciones experimentadas en toda España durante los sexenios 2, 3 y 4 (1796-1814). Es el restablecimiento de la paz en 1814 lo que marca el primer punto de inflexión en el mercado del fortepiano local, como constata el gráfico que muestra la evolución de ventas de salterios y fortepianos experimentada entre 1790 y 1820 (gráfico 4 bis). Curiosamente se reproduce un patrón de transferencia que ya se ha visto en otros procesos sociológicos, como el intercambio generacional entre las dinastías comerciales de la burguesía valenciana que analizaron Pons y Serna (1992: 55). En este tipo de modelos existe un periodo en el que el alto volumen previo de ocupación de un nicho no es inmediatamente cubierto por el que acabará haciéndolo, sino que se produce una situación de «vacío» en el que, en el caso sociológico, el protagonista es un grupo social no identificado y efímero. En este caso, el descenso generalizado del número de anuncios de

compraventa —acompañado también por el hundimiento del mercado de claves— indica que hacia los primeros años de la Guerra de la Independencia el piano todavía no sustituyó al salterio como instrumento doméstico en los hogares de la pequeña y mediana burguesía valenciana, sino que bien pudo ser la guitarra el instrumento de transición en el que se apoyó la población urbana ante el declive del salterio. El aumento significativo, durante el cuarto sexenio (1808-1814), de anuncios de maestros de guitarra, talleres de entorchados, barnizadores y, sobre todo, de música transcrita para el asequible y popular instrumento parece confirmarlo.

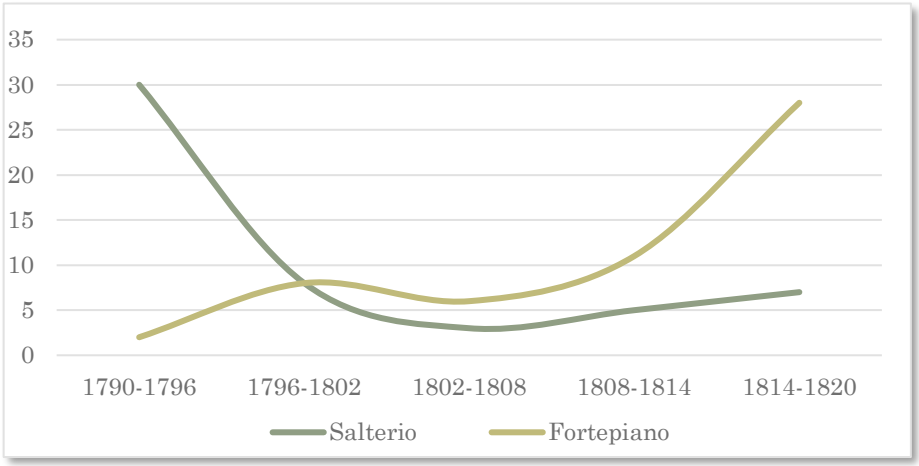


Gráfico 4 bis. Anuncios compraventa de salterios y fortepianos en València (1790-1820).

Es cierto que también escasearon los anuncios de compraventa durante el periodo estudiado, quizá porque la guitarra no necesitaba ofertarse tan específicamente como el fortepiano (su uso y producción ya estaba extendido y consolidado y la gente sabía dónde ir a comprar una). Su vigencia se prolongó hasta que, una vez normalizada la situación política, se reactivó la importación y la construcción de fortepianos, consiguiendo articular una infraestructura logística que abasteciera competitivamente el mercado; con ello el piano se convertiría definitivamente en el instrumento preferido por la burguesía (gráfico 14). Esta situación se prolongó hasta que la situación política se normalizó y la importación y construcción de los primeros fortepianos consiguió tener una primera infraestructura logística para comenzar a abastecer competitivamente el mercado, con lo que el piano se convirtió abrumadoramente en el instrumento preferido de la burguesía.

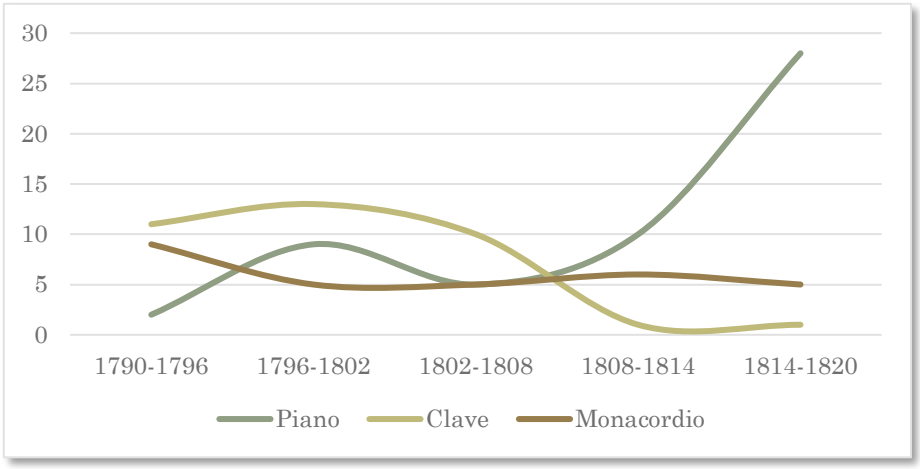


Gráfico 14. Evolución comparativa de anuncios de compraventa de instrumentos de tecla en València (1790-1820).

Si analizamos globalmente todo el cuarto periodo, observaremos que, en el ámbito comercial de instrumentos de tecla y salterios, el cambio de paradigma histórico y social valenciano está acompañado por la implantación comercial y el primer auge del piano en el espacio urbano (gráfico 15).

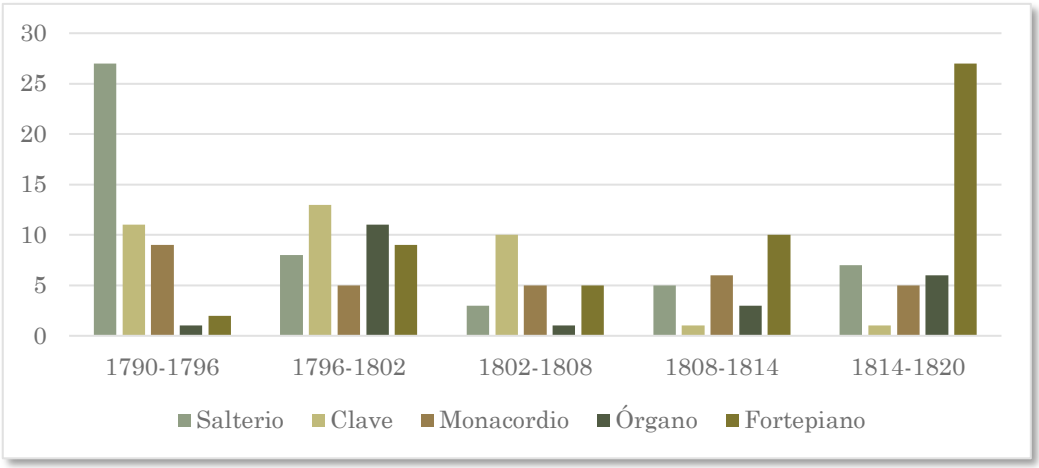


Gráfico 15. Anuncios de compraventa de instrumentos de teclado y salterios en València. Serie histórica 1790-1820.

El último periodo (1820-1830) comienza acusando cierta ralentización en la evolución del mercado del fortepiano, sin embargo, una vez que este ocupa el volumen de ventas que tenía el salterio en 1790, su proyección se asienta e incrementa, sobre todo entre 1824 y 1830. Los cambios socio políticos provocados por el Trienio Liberal (1820-1823) y la subsecuente Década Ominosa (1823-1833) no favorecen el análisis mercantil por sexenios efectuado hasta 1820, sin embargo dicho sistema aún evidencia la importante evolución y desarrollo del arraigo social del piano después de 1820, sobre todo hasta 1830, año que numerosos investigadores de la historia del piano en España proponen como hito histórico-metodológico (véase Bordas Ibáñez,

2005; Alemany Ferrer, 2007; Cuervo Calvo, 2012b; Brugarolas Bonet, 2015). Así pues, tanto el análisis como la representación gráfica del mercado del piano en los dos sexenios de la última etapa (1820-1826, 1826-1832), confirman su exponencial crecimiento en la sociedad valenciana a partir de 1824, justo después del Trienio Liberal.

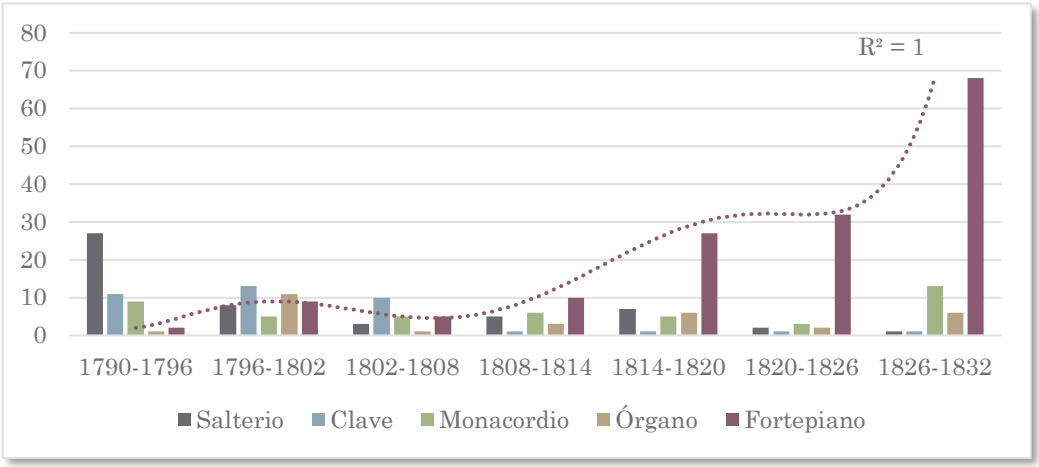
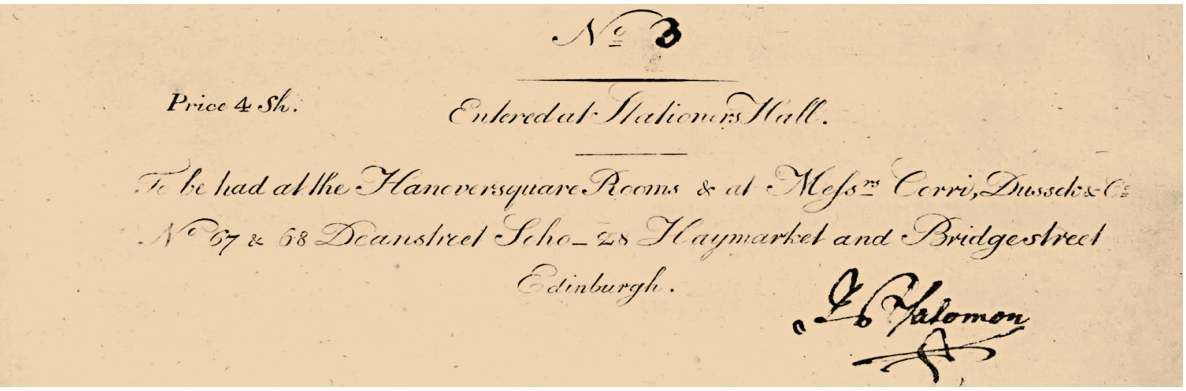


Gráfico 16. Prolongación de la serie de anuncios de compraventa por sexenios hasta 1832. Línea de tendencia relativa al fortepiano.

Si el Sexenio Absolutista (1814-1820) había contribuido a estabilizar la difusión comercial de pianos en València, a partir de 1820 es cuando el piano se consolida como instrumento burgués predominante, produciéndose un auge espectacular en cuanto a cifras de construcción, comercio y propagación de su uso. Las importaciones de grandes pianos de cola vieneses, que se producen tras la Guerra de la Independencia, dejan paso en 1820 a una cierta atomización comercial de la que son protagonistas diversos comerciantes con agentes en el extranjero, que comienzan a traer pianos franceses e ingleses de cola y verticales con las mejoras tecnológicas de la época, como las primeras estructuras de hierro colado. Finalmente, el año 1830 marca un punto de inflexión, tanto local como estatal en cuanto a la difusión, construcción y comercio del piano. A la proliferación de anuncios de compraventa y la aparición de espacios concretos de venta, almacenamiento y reparación/afinación de pianos, le seguirá la apertura de talleres especializados en su construcción, denominados «fábricas» a partir de entonces, aunque todavía no cuentan con la función moderna e «industrial» que sugiere el término actualmente. A partir de este momento, los nuevos constructores especializados dejarán de ser ebanistas que ocasionalmente construyen pianos para ser «pianistas» que, primero se asociarán con talleres de ebanistería regentados por otros operarios y, más tarde, con fundidores de bronce y hierro, para fundar pequeñas fábricas especializadas, como se analiza en la segunda parte de esta tesis.



526

4. Comercio y difusión de la literatura pianística (1790-1830)

4.1. Introducción: evidencias de uso del fortepiano en la obra de compositores eclesiásticos en el área valenciana.

4.2. La copia de partituras para fortepiano en València en el cambio al siglo XIX.

4.3. *Cuaderno de Música para Pianoforte* de Francisco Ximeno (València, 1805): un estudio de caso.

4.3.1. Descripción

4.3.2. Estudio editorial

4.3.3. Francisco Ximeno y su actividad como copista particular en el contexto musical de la València de principios de siglo.

4.4. Comercio de partituras para fortepiano en València (1790-1830).

4.4.1. Hasta la Guerra de la Independencia (1790-1808).

4.4.2 Durante la Guerra de la Independencia (1808-1814).

a. La música patriótica con acompañamiento de fortepiano (1808-1814); b. La canción lírica con acompañamiento de fortepiano (1808-1814).

4.4.3 Comercio de partituras para fortepiano en las etapas fernandinas (1814-1830c).

a. Sexenio Absolutista (1814-1820): primeras publicaciones periódicas y recepción de la música de Rossini en València; b. Trienio Liberal: José Melchor Gomis y la Colección de Canciones Patrióticas; c. Restauración absolutista de Fernando VII [Década Ominosa] (1823-1833): segunda recepción de la música de Rossini en València.

4.5. Recepción de la metodología pianística en València (1790-1830c).

526 Firma de J. P. Salomon en la portada de la *Haydn's celebrated overture composed for & performed at Mr. Salomon's concert Hanover-Square: adapted for the Piano-Forte with the accompaniment for a Violin & Violoncello*. N. 3 [Hob. s.I: 97 (I: 94)] [Londres: Corri, Dussek & Co.], compilada en el *Cuaderno de música para fortepiano* de Ximeno en València (1805).

4.1. Introducción: evidencias de uso del fortepiano en la obra de compositores eclesiásticos en el área valenciana (1790c-1830).

El cambio en el uso de los instrumentos de tecla también tuvo su repercusión en la obra de organistas y maestros de capilla, los cuales comenzaron a utilizar el fortepiano en algunas de sus composiciones en detrimento del clave y del órgano, como demuestran algunos ejemplos en obras conservadas en diferentes archivos eclesiásticos de la Comunidad Valenciana[527].

Aunque la producción de obra para tecla del organista y presbítero beneficiado Tomás Ciurana (*Peñíscola, 1761; †Xàtiva, 1829) fue eminentemente organística y clavecinística, una sonata en Do mayor[528] —catalogada con el número 22— posee la indicación «Andante amoroso Para Piano», lo que indica un uso puntual de este instrumento (véase Ros y Jastrzebska-Quinn, 2001: 168). Con ello se ha propuesto como la primera obra compuesta para el nuevo instrumento en el territorio del Reino de Valencia (Personat Remolar, 2012: 75; Isusi-Fagoaga, 2017: 41); sin embargo, los nuevos datos aportados en esta tesis sobre el arraigo y mercado del piano, así como la incierta datación de la propia sonata y el uso del término piano, y no el de los primeros utilizados en el resto de fuentes (pianoforte, fuertepiano, etc.) parecen indicar que esta se compuso ya bien entrado el siglo XIX, aunque se mantendría como la primera obra para piano autóctona conservada[529].

Asimismo, también en Vila-real se conserva una sonata para tecla de cierto Josef Ferrer —atribuida al célebre José Ferrer Beltrán (*1744; †1826) o a José Ferrer [Carbó] (*Gandía; *fl.* 1783-1791)— con indicaciones dinámicas (*piano* y *forte*, con efectos de contraste súbito ***fp***) cuyos aspectos estilísticos están considerados como evidencias de escritura para piano (Personat Remolar, 2012: 134-139, 600-642; Isusi-Fagoaga, 2017: 43). Cabe decir que la tesitura extrema de la obra es de cuatro octavas y media (C-f3), por lo que técnicamente también podría estar

[527] Con información recopilada y sintetizada principalmente por Isusi-Fagoaga en su revisión crítica sobre música para tecla valenciana en archivos eclesiásticos (2017).

[528] Isusi-Fagoaga dice Si♭ mayor (2017: 41).

[529] El cuaderno manuscrito donde se conserva dicha obra se localiza en la Iglesia Arciprestal de San Jaime de Vila-real (Castellón) y probablemente fue propiedad del músico castellonense Mariano Sales (*[Burriana], 1759; †Vila-real, 15.03.1826), quien comenzó en 1784 a cubrir el magisterio de la capilla de música y el órgano tras su supuesto paso como organista en la parroquia de San Miguel, en València (véase Personat Remolar, 2012: 74). Ciurana nunca recaló en Vila-real, sino que estuvo durante gran parte de su carrera en la Colegial de Xàtiva, donde ejerció como primer organista desde diciembre de 1788 hasta su defunción en 1829. Sin embargo, antes había sido organista de una parroquia en València: Santo Tomás Apóstol o San Miguel (de 1783 a 1785; *cfr.* Ruíz de Lihory, 1903: 215 con E-XAT, caja 25, *Cabildo de 28 de abril de 1785*) y de la Arciprestal de Morella (1787c). La coincidencia en València de los dos organistas en el año de 1783 hace posible que Sales llevase la copia de las sonatas de Ciurana a Vila-real.

dedicada al monacordio, que suele oscilar entre cuatro y cinco octavas en esta época (*cfr.* con Personat Remolar, 202: 134). En Vila-real existe constancia de la presencia de un fortepiano ya en 1806 para suplir al clave o al monacordio en los oficios de tinieblas del Triduo Pascual, en los que estaba prohibido el uso del órgano[530]:

> Miercoles Santo, a las 3. Horas se toca á Maytines, estando ya dispuesto el Piano fuerte al Altar Mayor. Se cantan con acompañamiento desde las 3 lamentaciones á vozes y al fin de las Laudes del mismo modo Benedictus, y Miserere, cuya música se halla propia para este caso (Ros y Jastrzebska-Quinn, 2001: 46).

Ya en la ciudad de València, el maestro de capilla Francisco Andreví (*Sanahuja, Lleida, 1786; †Barcelona, 1853) utilizó el fortepiano en algunas de sus composiciones realizadas y donadas a la Seo durante su estancia en la Metropolitana (1819[531]-1830). En particular, se advierte su uso también en los oficios de tinieblas —en detrimento del clave—, como prueba la existencia de una *Lamentación Primera del Miércoles Santo a 8 voces* a la que acompañaban la *2ª y 3ra. del mismo día, a dúo, con acompañamiento de violoncelo, contrabajo y fuerte piano*; pero también un *Miserere, a 6 voces, con acompañamiento de contrabajo, violoncello y fuerte piano*[532].

Andreví también se valió del fortepiano en una cantata o himno profano, *Vuela rauda Cristina*[533], en Re mayor, que compuso con motivo de la visita a València —entre el 29 de noviembre y el 2 de diciembre de 1829— de los reyes de las Dos Sicilias acompañados de su hija María Cristina, camino a celebrar sus esponsales con Fernando VII. La obra está compuesta para coro (tiples y tenores primeros y segundos más bajos) y orquesta (violín primero y segundo, viola, flauta, clarinete primero y segundo, corno en Re, clarín en Re, fagot, trombón y acompañamiento de bajo y «Piano-Forte»). Se dividía en Marcha-Recitado-Cavatina-Marcha, siendo la última una repetición de la primera, y resulta revelador que el piano no se utilice en el *tutti* marcial de la introducción sino que se prefiera su uso como acompañamiento dialogante y de escritura sencilla de la voz de tiple a solo, probablemente por el poco volumen sonoro del instrumento, destacando la Cavatina final, donde adquiere mayor protagonismo melódico reforzando las líneas de violín y flauta primeros (véase Martínez Molés, 2017: 250 y ss.).

---

[530] Sobre este particular véase Castagna (2000: 8).

[531] Recién obtenida la plaza en la catedral, Andreví estrenaba sus obras el 19 de agosto de 1819 en la parroquia de Santo Tomás junto a composiciones del primer organista, Francisco Javier Cabo y de Josef Pons, anterior maestro de capilla (*Diario de Valencia*, 19.08.1819).

[532] E-VAc, leg. 357, *Actas Capitulares*, «Nota de las obras compuestas por el maestro don Francisco Andreví, con las que ha aumentado el Archivo de Música de esta Santa Yglesia Metropolitana», 22.04.1830: [relación inserta entre los fols. 25v-26], cit. en Martínez Molés, 2017: 134-135.

[533] E-CER, Caja 10/ núm. 7.

4.2. La copia de partituras para fortepiano en València en el cambio al siglo XIX.

Otro rasgo definitorio del arraigo del piano en un espacio urbano —y también de su auge social— lo constituyen los procesos anejos de difusión en lo concerniente a su literatura. En este contexto se inscribe la figura del copista de música para fortepiano, el cual constituye, durante los años de implantación del uso del instrumento, el principal medio de transmisión de la primera literatura pianística en la ciudad de València.

La figura del copista, como es bien sabido, es inherente a la transmisión de la música notada dada la dificultad de impresión de la tipografía musical específica[534]; por ello, en el cambio al siglo XIX, los transcriptores de música profana que no trabajaban exclusivamente para casas nobles comenzaron a publicitar su labor en anuncios de diarios locales y/o se adscribieron a librerías y depósitos comerciales de música de la ciudad. Las noticias conservadas actualmente en dichos medios, por tanto, muestran características específicas muy interesantes sobre la actividad desarrollada por los copistas musicales locales desde finales del siglo XVIII en la ciudad[535].

En València, los anuncios de dichos profesionales revelan que trabajaban de forma privada, ya que publicitaban su actividad a través del novedoso servicio de «noticias particulares» del *Diario de Valencia* (desde 1790). Con la llegada del siglo XIX, comenzaron a comercializar transcripciones de partes instrumentales o arias de las óperas que se habían cantado en los teatros de la corte o en la *Botiga de la Balda*, el viejo almacén que volvía a ser utilizado como teatro interino de la ciudad, tras las obras de acondicionamiento y la consecuente restitución de la actividad de la compañía cómica mediante Orden del Consejo de Castilla de 25.08.1789.

Unido a ello, el aumento de la demanda de servicios y visibilidad de estos profesionales fue consecuencia del auge en la distribución de diversas canciones líricas españolas y otras de exaltación patriótica que proliferaron en España durante la guerra de la Independencia[536]. Estas canciones, con acompañamiento de fortepiano y/o guitarra, fueron comercializadas por las principales librerías de València, que tuvieron que contratar copistas a sueldo para satisfacer la demanda —estos profesionales, además, realizaban arreglos a petición del demandante—. En

[534] Véase la obra de Lolo Herranz y Gosálvez [eds.] (2012).

[535] Sobre este particular véase, asimismo, la aportación de Laura Cuervo (2012b: 110 y ss.).

[536] Un documento imprescindible para el estudio de este tipo de literatura lo constituye el catálogo de la Biblioteca Nacional de España *Guerra y revolución. Música española 1788-1833* (2016).

1810, tras el segundo sitio de València, la distribución de este tipo de literatura alcanzó su máximo estadístico, dado el número y contenido de anuncios publicados, siendo en ese preciso momento cuando se tiene noticia de la actividad desarrollada por Francisco Ximeno y Josef Acuña, dos destacados copistas autóctonos.

El primer anuncio de un profesional local anónimo apareció el 25.08.1791 en el *Diario de Valencia* (ilustración 88), y en el texto mismo se destacaba, específicamente, que el pauteado del papel lo realizaba el propio copista. También encontramos en Madrid en la misma época anuncios que confirman que la venta de papel pautado y la copia de partituras estaban íntimamente ligadas: «…se vende papel pautado para música, y se copia en la misma a la perfección» (*Diario de Madrid*, 12.11.1790).

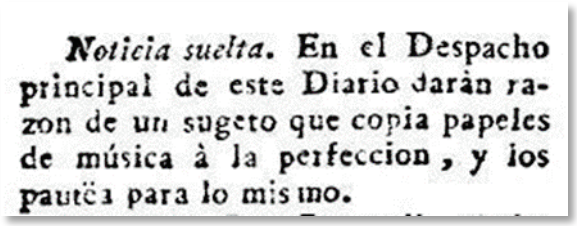

Noticia suelta. En el Despacho principal de este Diario darán razon de un sugeto que copia papeles de música à la perfeccion, y los pautëa para lo mismo.

Ilustración 88. Primera utilización del servicio de anuncios del *Diario de Valencia* para ofrecerse como copista, 25.08.1791.

En relación con esta cuestión, Jean-Jacques Rousseau ya había puntualizado en 1768 su preferencia por que fuera el propio amanuense quien dibujara los pentagramas musicales en las hojas de papel con las siguientes palabras: «el trabajo de los pautadores está mal realizado; si el copista quiere crearse buena reputación, debe pautarse él mismo el papel» (Rousseau, 2007 [1768]: 152). El propio Rousseau fue autor de más de quince mil copias, dado que se vio obligado a ejercer dicho oficio entre 1751 y 1777 por estar aquejado de una grave enfermedad:

> Renuncié para siempre a cualquier proyecto de fortuna y de ascenso […] En la independencia en que quería vivir, había que subsistir, sin embargo. Imaginé para ello un medio muy sencillo: copiar música a tanto la página. Si alguna ocupación más sólida hubiera cubierto ese objetivo, lo habría hecho; pero como esa habilidad era de mi gusto y la única que, sin sujeción personal, podía darme el pan todos los días, a ella me atuve […] (Rousseau, 2008 [1782]: 448-449).

Apoyándose en su propia experiencia, Rousseau dedicó una larga y completa entrada a esta profesión en su *Dictionnaire de Musique* —de la que se hace eco Felipe Pedrell en su *Diccionario técnico de la música* (1894)—. Entre los aspectos de dicho oficio que refiere como más importantes en las postrimerías del siglo XVIII era la necesidad de que la copia se efectuara «con más limpieza y corrección que la escritura corriente» para evitar problemas o faltas irreparables cuando la partitura se leía en medio de la ejecución, aseverando que la comprensión de una

música difícil dependía «en gran medida de la manera en que esté copiada», por ello era deber del copista presentar el texto musical de una forma proporcionada y clara. Por ello, cuando estableció los requisitos para que cualquier músico pudiese llegar a ser buen copista, destacó como uno de los más importantes «emplear los materiales más convenientes para conseguir una notación muy legible y pulcra», es decir, utilizar un buen papel blanco, tinta negra no brillante ni gomosa y un pautado fino, uniforme y menos marcado que las figuras de nota, para que plicas, silencios y otros signos no se confundieran. Esta, posiblemente, fuera la razón por la que el anuncio valenciano —y también otros publicados en la corte española— concretasen que sus copias se realizaban en papeles pautados por el propio copista, donde los signos musicales se marcaban más pronunciadamente empleando tinta distinta a la utilizada para dibujar los pentagramas musicales, con la finalidad de facilitar su lectura.



Ilustración 89. Diferencias de color en la tinta del pautado (más clara) y la de las figuras de nota (tinta negra) que aparece en el manuscrito valenciano de E-Mn, 3813/5 *Canción de los defensores de la patria* [transcripción de Francisco Ximeno en València, 1810].

A inicios del siglo XIX se utilizaban dos tipos de papel pautado para escribir música: el papel a la italiana, de orientación horizontal «cuya longitud está en el sentido de las líneas» y a la francesa, o vertical[537] (Rousseau, 2007 [1768]: 152). En España se utilizaba comúnmente un papel a la italiana que contaba con un número de pentagramas que oscilaba entre nueve y doce líneas de texto musical por página —en la mayoría de los casos eran diez—. El papel vertical o a la francesa conservado en València solía tener veinticuatro (24) pentagramas por hoja[538].

Rousseau también precisa que un copista tiene el deber último de corregir todas las notas falsas que puedan encontrarse en el original copiado al escribir la partitura; no se refiere con ello a posibles errores de composición cometidos por el autor, sino a las faltas de copia, transcripción y otras desviaciones que pudieran aparecer que no conjuguen con la armonía:

[537] La mayoría de las publicaciones y ediciones musicales de estos países mantienen dicha morfología, vertical para Francia y horizontal para Italia. Sin embargo, Rousseau advierte que la nomenclatura se utilizaba a la inversa en la ciudad de París, debiendo pedir papel a la francesa para conseguir un papel pautado en formato apaisado en las librerías de dicha capital (Rousseau, 2007 [1768]: 152).

[538] E-VArse, caja 34, leg 2, sig. 2, *Memorial de D. Vicente Garviso sobre la impresión de los signos de música*, 13.04.1801.

> Finalmente, el deber de un copista al escribir una partitura es corregir todas las notas falsas que pueden encontrarse en el original»; con ello, Rousseau no hace referencia a los errores de composición del autor, sino a las faltas de copia y transcripción o alguna desviación en la escritura que no conjuga con la armonía: «se deduce de lo anterior que no es suficiente que el copista sea buen armonista y domine la composición; debe, además, estar ejercitado en los diversos estilos, reconocer a un autor por su manera y saber distinguir aquello que ha hecho de lo que no […] sin duda se necesita saber y gusto para restablecer un texto en toda su pureza (Rousseau, 2007 [1768]: 151-154).

De todo ello se desprende que el oficio de copista era en la época un complemento añadido al ejercicio de algún tipo de actividad profesional derivada de la práctica musical. Así pues, en Madrid se anunciaba como copista un «profesor[539] de música» que vendía, asimismo, ciertas piezas de «cantado para la guitarra» (*Diario de Madrid*, 23.10.1792); un «maestro francés» (*Diario de Madrid*, 10.09.1797); y un profesor de violín que buscaba «acreditarse dando lecciones de dicho instrumento, como igualmente con la copia, por ser de toda satisfacción […]» (*Diario de Madrid*, 25.08.1802).

A partir del siglo XIX, con la participación de las librerías de la ciudad en la venta de música impresa para fortepiano, guitarra y canto, principalmente, la figura del copista comenzó a ocupar una posición de relevancia. Sus servicios se incrementaron ante la demanda de partituras de reducciones a fortepiano de partes operísticas y canciones que la todavía escasa impresión musical nacional no podía satisfacer. Para abaratar costes, resultaba más económico efectuar reducciones manuscritas de las óperas que estrenaban las compañías de los teatros de las principales capitales de provincia españolas, adaptando y transportando las partituras a voluntad según las necesidades que se iban planteando, que importar música impresa por talleres foráneos.

A esta figura del copista más o menos profesionalizada, se añadió la práctica habitual de la mayoría de los estudiantes y profesionales de la música, que copiaban sus propias partituras de otras que les eran prestadas para evitar gastos. A su vez, al trabajo de copia artesanal ofrecido en los primeros servicios de las librerías se le impuso una cierta labor de revisión y control por músicos cualificados, dotando al producto final de calidad y garantía, como se observa en este y otros anuncios de la tienda de papel rayado y música de la Carrera de San Jerónimo en Madrid publicados en 1806: «…se advierte que todas las copias estarán revisadas por un compositor de música, las que tendrán su firma…» (*Diario de Madrid*, 27.08.1806).

[539] El término «profesor», en este ámbito y esta época no hace referencia a la docencia (a la que sí hace referencia el término «maestro») sino más bien al ejercicio y profesión del músico.

Por otra parte, los repetidos proyectos presentados a la Imprenta Real durante las últimas décadas del siglo XVIII con propósito de fundar una calcografía musical en España habían fracasado debido a la poca rentabilidad y escaso volumen de ventas que el comercio de partituras tenía[540]. Prueba de la inexistencia de la edición musical autóctona en comparación con la que se realizaba en Europa, es el análisis del memorial que Vicente Garviso[541] presentó a la *Real Sociedad de Amigos del País de Valencia* (RSEAPV) en 1801, en el cual mostraba los frutos de su «Imprenta nueva de música», situada en el cuarto bajo de la calle de Jacometrezo, plazuela del Conde de Moriana, en Madrid (Gallego, 1979: 111). Garviso afirmaba en el documento haber descubierto un sistema desconocido en España y Europa para la impresión de música y demandaba la provisión de fondos y amparo económico de dicha sociedad para el desarrollo de dicha técnica[542]. Tanto el citado documento, como las diligencias efectuadas por la económica valenciana para validarlo concretan interesantes particularidades relacionadas con la transmisión comercial de música para piano en la ciudad:

> Dⁿ. Vicente Garviso, oficial Honorario con el respeto debido expone. Que considera ser obsequio muy debido a la ilustración y respetos de V. Ilᵗᵐᵃ. presentar los ensayos primeros de la nueva impresión de música, desconocida hasta ahora, dentro y fuera de España. El mérito de este nuevo descubrimiento, su importancia, las gravísimas dificultades en su execución, y los inmensos costos causados ya, y que se causarán hasta llegar al último grado de perfección, nadie mejor que V. Yltᵐᵃ. podrá graduarlo, dotado de las luces, y conocimientos necesarios para discernir las dificultades de empresas de esta clase. Y como nada persuade ni descubre más que la inspección de las obras mismas, acompaña un exemplar de todas las piezas impresas de música para que examinadas con escrupulosidad forme, y se sirva manifestar al Publico el concepto que mereciere este descubrimiento: Por tanto: A. V. Yttᵐᵃ. Supᶜᵃ. se sirva acoger baxo su protección dicho descubrimiento, y si fuere digno de su aprobación, que es todo el deseo del exponente, distinguirlo en los términos de honor equivalentes al zelo, y servicio que ha procurado hacer a su Patria: en que recibirá singular merced. Madrid y Abril 13 de 1801[543].

[540] Hay que decir que esta no era una técnica desconocida, ya que se utilizaba en algunos tratados con ilustraciones calcográficas y xilográficas. Sin embargo, no se había podido extrapolar el procedimiento de forma rentable a la comercialización de partituras sueltas (Gallego, 1979: 109).

[541] Vicente Garviso [*1750c] fue un hombre de negocios nacido en Zubieta (Navarra) que protagonizó varias aventuras comerciales entre América y España finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. En 1796 viajó a España para vender azúcar y añil y adquirir mercancías europeas que revender en América, pero su nave fue capturada por la flota inglesa y Garviso se quedó dedicado a otros negocios en la península hasta 1802, año en el que volvió a Nueva España (Suárez Argüello, 2003: 103-109). En este período (1796-1802) estableció la imprenta nueva de música y mandó memoriales a distintas sociedades económicas para conseguir financiación.

[542] Garviso se asoció con el técnico José Macazaga, el cual realizó los punzones y matrices (*Diario de Madrid*, 12.04.1801).

[543] E-VArse, caja 34, legajo 2, sig. 2, *Memorial de D. Vicente Garviso sobre la impresión de los signos de música. Informe sobre este asunto de D. Francisco Peyrolón y De. Inocencio de Llano*, 1801, http://hdl.handle.net/10251/19828 [consulta 15.04.2021].

El memorial está fechado un día después de la aparición del primer anuncio de la nueva imprenta en el *Diario de Madrid* (12.04.1801)[544], se explicitaba, quizá de forma poco específica, que poseía la aprobación del rey y el apoyo del príncipe de Parma para imprimir, y se adjuntaban las cinco primeras obras-ensayo. Lo que está claro es que, cotejando las aportaciones efectuadas por Laura Cuervo en su tesis (Cuervo, 2012b: 45-46) con los nuevos datos que he conseguido obtener, Garviso había mandado el mismo texto a un buen número de sociedades económicas del país —entre ellas, a la Económica valenciana—, consiguiendo que un socio de la sociedad de Valladolid le recomendase a la matritense. La RSEMAP instruyó un expediente parecido al ya efectuado por la de València y también existe otro realizado por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (RSBAP), lo que constata que la estratagema urdida por Garviso era remitir a múltiples receptores su proyecto para lograr encontrar financiación[545].

Como prueba de este sistema de impresión adjuntó tres de las cinco primeras obras impresas anunciadas en el *Diario de Madrid*[546]: *numº. 1º. Polaca para cantar con acompañamiento de dos violines y bajo: primer ensayo de la Imprenta de Música establecida por D. Vicente Garviso, dedicada a SS. MM.*; *numº. 2º. Canción para forte piano: primer ensayo de la Imprenta de la Musica, establecida por D. Vicente Garviso, dedicada a SS. MM.*; y *numº 3. 6 Seguidillas Voleras para cantar con acompañamiento de guitarra* compuestas por José León (*1784; †1830?)[547], músico de la Real Capilla (Alonso González, 1998: 42).

Lamentablemente, Garviso estaba informando en falso a la sociedad valenciana, ya que esta tecnología, basada en la impresión tipográfica de mosaico (Gosálvez Lara, 1995: 66) mediante la utilización de punzones con los distintos signos musicales, no solo estaba ya largamente desarrollada en el extranjero, sino también en España; por ello Francisco Peyrolón y José

[544] A pesar de ello, existe constancia de la venta de partituras desde la misma dirección desde finales de 1800: «En la calle de Jacometrezo, número 17, quarto principal, mas abaxo de la de la Verónica, casa de la Virgen de Atocha, se ven* den muchas y diferentes obras de música, todas con equidad» (*Diario de Madrid*, 10.12.1800).

[545] Garaicoechea Sagasti (1994: 140) establece el fracaso de la imprenta de Garviso como justificación de la negativa del impresor Baltasar Manteli a aventurarse en el mundo de la impresión musical, ya que debía conocer el memorial que el primero había remitido a «la Bascongada».

[546] La 4ª obra era 3 dúos para violín y guitarra, por Ferandiere y la 5ª un cuarteto con dos violines, viola y violonchelo, de Josef Tesidar (*Diario de Madrid*, 12.04.1801).

[547] José León fue un notable violinista y compositor proveniente de una familia de músicos con actividad en los teatros de la capital en torno a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Tuvo dos hermanos también músicos, Juan y Joaquín. En torno a 1825 emigró a Londres y París por motivos políticos, ya que era liberal. En Londres publicó *Six Favourite Minuets for Two Violins and a Violoncello, Harpsichord or Pianoforte* (s.f.). Sus obras más famosas pertenecen al género castizo de canciones populares, seguidillas, boleras y dos piezas conservadas en las *Spanish Songs* recopiladas en la *Lady Harriet Clive Collection* (Rhodes, 2009: 57-60).

Inocencio del Llano, designados por la RSEAPV para examinar la propuesta, exponen en su informe:

> […] el arte no es nuevo y que aunque Dⁿ. Vicente Garviso trabajase con esta idea sin que hubiese llegado á su noticia semejante descubrimiento como lo confiesa en un periódico de Madrid ya no lleva consigo el mérito de su invención. En Francia se han impreso muchos libros de canciones y métodos para el estudio de varios instrumentos en que se nota la música con punzones que á la vista y en el efecto aparecen con iguales circunstancias; pero lo que es más notable todavía es hallar esta misma clase de Imprenta música estampada en la célebre obra de lecciones de Clave y principˢ. de harmonía por Dⁿ. Benito Bails que se tiró en el taller de Dⁿ. Ibarra en Madrid el año de 1775. El menos inteligente puede reconocer en la comparación de las obras una semejanza completa y que hace ver que no es nueva en España la impresión de música á demás de que con menor perfección vemos antiguos libros de como por el mismo estilo[548].

Por otra parte, la contestación de la RSEAPV deja entrever otros datos de interés para el estudio de la copia manuscrita de música para fortepiano en València durante dicho período. Pese a los repetidos intentos de fundar establecimientos autóctonos dedicados a la impresión musical, el método de copia manual resultaba mucho más provechoso, por lo que no parecía existir rentabilidad, a priori, de estos negocios. Garviso había borrado el precio de los tres ejemplares remitidos a la sociedad, así que, por su cuenta, los examinadores se hicieron con otros comprobando que el precio de las *Seguidillas Voleras* [sic.], obra n. 3, que constaba de cuatro hojas apaisadas a ocho renglones más una portada, era de 8 reales de vellón. Este coste resultaba excesivo dado que, según dichos examinadores, la hoja copiada de 24 pautas —debe entenderse que en formato vertical o francés— costaba a real de vellón en la capital del Turia y las láminas grabadas de portada a dos o tres reales, con lo que el importe total de la obra copiada no excedería de los 5 rs. vn., mientras que la misma obra impresa costaba 8[549].

> […] de consiguiente sale una mitad más cara que la música copiada. Suele suceder a veces que los emprendedores de nuevos establecimientos en el primer ensayo pretenden sacar ya los gastos que han desembolsado, y el alto valor de sus obras dexa frustradas sus ideas, se cansan pronto, y siguiéndose a ello la desconfianza, abandonan las empresas y mueren en su cuna. En toda nueva empresa es necesario resolverse y saber perder en los principios, pues si hay seguridad de que resulta conveniencia al público, luego que la saboree producirá los beneficios con las Demandas y repetido despacho de las obras. Ya estuviera en España establecido el método y taller de gravar la Música en planchas de plomo como lo executan en Francia, en Alemania, en Inglaterra y en Olanda, si un Alemán que pretendió introducirla

[548] E-VArse, caja 34, legajo 2, sig. 2, 1801.

[549] El ejemplar de la obra núm. 1, *Polaca para cantar con acompañamiento de dos violines y bajo*, conservada en E-Mn [M/2463(1)] tiene el precio impreso en la portada y costaba 15 rs. vn., constando de 10 hojas con su portada de partitura general, 3 y 3 hojas de partitura de las partes de violín 1º y 2º, con sus respectivas portadas y una hoja con la letra impresa. Su segundo ensayo, obra núm. 2. *Canción para Forte Piano* [M/2463(2)], costaba 8 rs. vn. para 9 hojas de partitura, una con la letra y la portada.

> en Madrid unos quinze años hace hubiese proporcionado obras más baratas que el estrangero[550].

En descargo de Vicente Garviso cabe decir que, en comparación con Madrid, el precio de la página copiada en València resultaba algo más económico. El año 1806, se copiaba música en la tienda de papel rayado y música situada en la Carrera de S. Jerónimo de la capital española a diez reales de vellón el pliego de cuatro hojas «de música para guitarra y piano» y a ocho el pliego de cuatro «para cantar a la guitarra y piano», así como el «vocal e instrumental» (*Diario de Madrid*, 27.08.1806.); es decir, un precio de en torno a 2-2,5 rs. vn por hoja, lo que significa que allí costaba el doble que en la València de 1801.

La RSEAPV no tomó en cuenta las demandas del empresario, finalmente, denegándole cualquier tipo de patrocinio material. Probablemente obtuvo idéntica negativa en el resto de sociedades, ya que no vuelve a tenerse noticias de dicha empresa desde el último anuncio que he podido documentar, aparecido 11.09.1801 en la *Gazeta de Madrid*.



Ilustración 90. Portada del segundo ensayo de la Imprenta Nueva de Vicente Garviso (1801). E-Mn M/2463(2).

Por otro lado, existen una serie de datos intermitentes que, hasta la fecha, hacían sospechar la existencia de cierta tradición de copia sistemática o incluso edición manuscrita elaborada en ciertas obras anunciadas en el *Diario de Valencia* (véase Sancho García, 2016: 246-247).

Relacionado con esto he podido acceder a una partitura a la venta en anticuario privado que demuestra la existencia de edición manuscrita en València en los años finales del siglo XVIII. Se

[550] E-VArse, caja 34, legajo 2, sig. 2, 1801.

trata de dos cuadernos «a la italiana» con portada ornada con tinta azul (apaisados, ilustración 91), con las partes de violín *primo* y *secondo* de tres cuartetos de Ignaz Pleyel para dos violines, viola y violonchelo. Se corresponden con el primer, quinto y tercero de la colección de seis cuartetos compuesta entre 1783 y 1784 (Ben 301-306), en concreto son los números Ben 301, 305, 303 en Do mayor, Sol mayor y La mayor, respectivamente.



Ilustración 91. Portada de uno de los dos cuadernos editados por la librería de Joseph Carlos Navarro. Col. particular[551].

Ambos cuadernos poseen una etiqueta pegada identificativa con los datos de la librería productora: «Papel rayado instrumental y de Letra, se hallará en la Librería de Joseph Cárlos Navarro, junto al Colegio del B. Patriarca» (ilustración 92). Esta localización es propia de los años finales del siglo XVIII, por cuanto he podido localizar una novena editada en 1797 en la que se advierte dicha dirección como lugar de venta: *Historia y Novena de la Virgen Santisima de la Paciencia | que se venera en el Convento de Carmelitas Descalzas de San Joseph de esta Ciudad de Valencia*[552]. En los primeros años del siglo XIX (el primer anuncio del que disponemos es de 1806), Joseph Carlos Navarro se había trasladado a la calle Hierros de la Lonja, probablemente

[551] Nika Vintage, tienda de antigüedades en Maire de Castroponce (Zamora) dirigida por Verónica Pérez. https://www.nikavintage.com [consulta 22.01.2022].

[552] E-Mmh, sig. CH/85 [CCPB: 000985571-8.

al heredar la tienda de su padre: Francesc Navarro[553]. Desde allí se anunciaron gran parte de las fuentes conservadas[554], continuando a su muerte algunos años más de la mano de su viuda (véase *La Abeja del Turia*, 24.10.1820: 4).

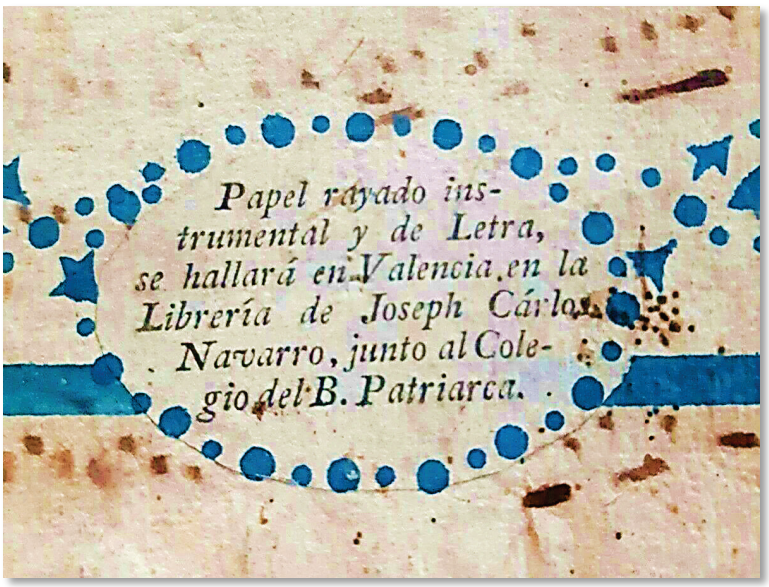


Ilustración 92. Detalle con los datos de la librería de Joseph Carlos Navarro.

Hemos de avanzar hasta el cambio al siglo XIX para tener constancia documental de la instauración de un servicio sistemático de copia y arreglos de partituras en determinadas librerías de la ciudad. Este sistema se readaptaría y ampliaría durante la Guerra de la Independencia ante el exponencial incremento del comercio de música patriótica propiciado por el inicio de la guerra (Guaita Gabaldón, 2020c).

Como va dicho, el primer establecimiento local que incorporó el servicio de copistería musical fue la librería de Joseph Carlos Navarro, primero junto al colegio «del Patriarca» —del *Corpus Christi*— y más tarde en la situada «a los hierros de la Lonja» —actual calle de Pere Compte—, pues ofrecía una serie de partituras a la venta en enero de 1808, algunas provenientes de la Imprenta nueva de Vicente Garviso en Madrid, y daba información sobre el nuevo servicio de transcripciones a través del siguiente anuncio;

> «Una arieta en español alusiva al magnífico Empleo de Grande Almirante de S. A. Smo. Príncipe de la Paz, dedicada a S. A. con acompañamiento de piano forte; su precio 40 reales

[553] Hay constancia de una librería regentada por Francès/Francisco Navarro situada frente a la Lonja —*als ferros de la Lonja* [en los hierros de la Lonja]— en torno a 1775-1788, la cual comercializaba ediciones de la imprenta de Joseph Estevan Cervera. E-Mn, 3/58805; 2/51846.

[554] Por ejemplo, el sainete *El Café* (1816) editado por José Ferrer de Orga y vendido desde la librería de Joseph Carlos Navarro en la calle de la Lonja. E-VAbv, sig. NP849.91/2043(5).

> de vellón. La misma música del nº 1 con letra italiana, también dedicada a S. A. a 40 rv[555]. Una arieta en italiano con acompañamiento de piano forte, dedicada a S. A. a 40 reales de vellón. Un trío Inocente primoroso y armónico a dos violines y violoncello de la nueva forlana, dedicada por el autor a las Ilustres Damas y Nobleza de Valencia, primera copia del borrador, a 40 reales de vellón. Una Salve a solo con acompañamiento de piano forte, clave u órgano, primera copia, a 40 rv. Un concierto de violino a solo, de mucho gusto, variedad y armonía a grande orquesta, primera copia, a 120 reales de vellón. Se advierte al muy respetable público que se están sacando de los borradores, y se pondrán en el Diario inmediatamente que estén copiadas algunas piezas (*Diario de Valencia,* 06.01.1808).

El hecho de que se hable de primeras copias, de extracción de borradores y de la puesta a la venta de partituras en cuanto estuviesen copiadas, demuestra que esta librería contrató, al menos, a un copista a sueldo para transcribir y arreglar la variedad de obras que el mismo establecimiento vendía impresas a mayor precio. Paradójicamente, llama la atención el precio de las partituras copiadas, muy superior al de los primeros opúsculos impresos que ofrecía Garviso, que fueron rechazados en València en 1801 por resultar demasiado caros.

Por su parte, la librería de Manuel López[556] también comenzó en 1808 a publicitar copias de piezas musicales para guitarra, de canciones patrióticas con acompañamiento de fortepiano y de otras canciones de índole diversa y cavatinas con acompañamiento para guitarra a la vez que ofertaba papel «rayado para música». A esta le siguieron un almacén situado en el número 24 de la calle de Gracia, cuyo regente actuaba como distribuidor en València de partituras procedentes de alguna firma foránea que no se ha podido determinar, y la recientemente abierta librería de Mariano Cabrerizo. Las casas de Mallén, Faulí y Minguet se incorporaron posteriormente, en 1810, año de máximo volumen de anuncios, consecuencia directa del triunfo obtenido tras el segundo asedio de València. Las obras se distribuían por encargo y eran adecuadas a las necesidades del cliente por los copistas, que también realizaban arreglos de las piezas más célebres para piano y guitarra. En 1811 cundió nuevamente el desánimo, y en 1812, con la ocupación francesa de la ciudad, cesó por completo el comercio y distribución de este tipo de piezas. La retirada francesa y proclamación de Fernando VII en 1813 no se tradujeron en un repunte del comercio de esta música, curiosamente, y los anuncios que se publican en 1814 ofertan canciones con letra con contenido liberal que auguran nuevos conflictos sociales por venir y tratan de contrarrestar la deriva absolutista del monarca.

---

[555] La obra fue compuesta por Joaquín Asiaín[555] (*1758; †1828) y había sido publicada por Garviso (*Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional,* 1989 [E-Mn, sig. MC/5307/27].

[556] Estaba situada en la plaza del Colegio del *Corpus Christi* y poseía un modesto volumen de ejemplares (en torno a 270), principalmente de temática religiosa. Probablemente su principal fuente de ingresos fueran los trabajos puntuales de encuadernación e impresión por encargo (Lamarca Langa, 1997: 189-192).

En este contexto histórico he podido documentar ciertos aspectos de la biografía y el ejercicio profesional de dos músicos cuya actividad como copistas de música para fortepiano en la València de principios del siglo XIX se desconocía hasta ahora: Francisco Ximeno, que trabajaba privadamente, y José [Josef] Francisco Acuña, que lo hacía al servicio de una de las librerías más relevantes de su tiempo. La actividad profesional de ambos convergió en el año de 1810 en la ciudad de València, y he podido recabarla, en el caso del primero, gracias a los datos existentes sobre su trabajo como arreglista, copista y profesor de fortepiano; en el del segundo, por su labor como cantante, concertista de piano, compositor y copista a sueldo de la librería de Pedro Juan Mallén (I, 4.4.2: 278 y ss., 291 y ss.; I, 5.2.3: 340 y ss.).

4.3. *Cuaderno de Música para Pianoforte* de Francisco Ximeno (València, 1805): un estudio de caso[557].

Tras constatar su existencia en 2019, pude documentar exhaustivamente el primer cuaderno de partituras compiladas específicamente para el estudio del fortepiano en la ciudad de València: un *Quaderno de Mucica p.ª. Pianoforte*[558] (firmado en València en 1805), perteneciente a Francisco Ximeno (*Petrés, 08.02.1763; †València, 26.06.1829), presbítero beneficiado de la Catedral[559], copista privado y profesor de piano y canto (Guaita Gabaldón, 2019). El cuaderno, actualmente depositado en el fondo antiguo de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, E-VAbv, signatura XVIII/2815 (1)-(8), proviene del fondo Agustín Alamán[560] y constituye una de las primeras recopilaciones confeccionadas para el estudio específico del pianoforte en València[561]. Contiene ocho publicaciones de Steibelt, Pleyel y Haydn con sonatas, sonatas a trío, un concierto para violín arreglado para piano y oberturas de sinfonías.

Su datación resulta excepcional para la ciudad de València, aunque no constituye una pieza aislada si lo ponemos en relación con otros álbumes de la geografía española, ya que durante todo el final del siglo XVIII y el s. XIX el intérprete de tecla recurrió a los cuadernos facticios para compilar obras de estudio —manuscritas o impresas—[562]. La Biblioteca Nacional de

[557] Este punto está constituido en síntesis de una parte de la investigación efectuada sobre el citado cuaderno que constituyó el tema principal de mi Trabajo Fin de Máster en 2019 (especialidad música antigua, UPV).

[558] [*Cuaderno de Música para Pianoforte*]: mantengo la ortografía original del texto manuscrito que titula la contraportada. El término «Mucica» [Música] contiene uno de los errores ortográficos que repite Ximeno en sus escritos. La razón radica en el intercambio lingüístico: Ximeno muy probablemente hablaba en valenciano, de ahí que al pasar al castellano escrito cometiera errores ortográficos, como muchas otras personalidades de València, sobre todo intercambiando las letras s y c en palabras como «mucica», «disipula», «precidente», «recidente» y «ensima», característica muy común en la época.

[559] Según informa el *Libro donde consta el día mes y año en que murieron los Y^tmos Arzobispos, Dignidades, Canónigos, Beneficiados y demás Oficiales de la presente Yglesia* [E-VAc, leg. 690: 62v.], Ximeno fue «Beneficiado en el de la invocación de la Expectación de N^a S^ra, n° 180».

[560] Agustí Alamán Rodrigo (*Algemesí, 1912; †València, 1994): insigne compositor, director, pianista y docente valenciano. Fundador y director de la Coral Polifónica Valentina. Secretario del Conservatorio de Música y Declamación de València y presidente de la Sección de Música de la Junta del Círculo de Bellas Artes de València. Toda su vida profesional estuvo vinculada a la música. El fondo Agustín Alamán ingresó en 2004 en la citada biblioteca.

[561] Prueba de ello son las anotaciones manuscritas en algunas de las piezas de pautas de digitación, lo que hace pensar que posiblemente fuera un cuaderno de estudio utilizado en València en la época que se firma. El hecho de que Ximeno tuviera al menos una discípula para la que realizaba arreglos para piano podría confirmar esta tesis.

[562] En el mismo legado de Agustín Alamán existe otro cuaderno misceláneo posterior (sig. A. Alamán/65, 1845c) que contiene diversas obras a cuatro manos con sellos de las casas valencianas establecidas en la segunda mitad del siglo XIX «Antich y Tena», «S. Prosper» [Salvador Prósper] y «Zozaya»: *Seconda sonata per-pianoforte a quattro mani* de Mozart, *Ouvertures pour piano à 4 mains: le barbier de Séville*, de Rossini; Mazurka a cuatro manos, sin autor registrado; *Danza alle fiaccole n. 1* de Meyerbeer; *Les bords du Rhin*, de Hünten/Rummel.

España (E-Mn) alberga varios ejemplos de estos cuadernos[563] que compilan partituras impresas para piano, entre los que destacan los del fondo Guelbenzu, biblioteca y archivo personal del pianista, profesor y compositor Juan María Guelbenzu (*1819; †1886)[564]. El álbum más antiguo de la colección (1786c) contiene cinco piezas para fortepiano de Clementi (1783-89; 1786), Krumpholtz (1786), Haydn (1786) y Pleyel (ca. 1786) y es muy similar a la recopilación de Ximeno en València, con obras similares publicadas una década después[565]. Por otro lado, el álbum E-Mn, sig. M/6834(1) y (2), no agregado a ninguna colección al provenir de una donación sin registrar se compone de doce *Sonatas* op. 33 (1798) de Ignace Pleyel (*1757; †1831) y tres *Sonatas* op. 35 (1803c.) de Daniel Steibelt (*1765; †1823).

También el archivo de música del Infante Francisco de Paula[566] y el fondo Borbone de la Biblioteca Palatina de Parma, estudiado por Lluís Bertran, Ana Lombardía y Judith Ortega (2015) contienen esta tipología de cuadernos, además de otras obras para el fortepiano copiadas en la corte y grabadas individualmente (Lozano y Soto de Lanuza, 2012); la Biblioteca de Cataluña (E-Bbc) conserva, asimismo, varios ejemplares de ediciones para fortepiano similares a las de Ximeno compuestas por los mismos autores: M. Clementi, J. Haydn, I. Pleyel y D. Steibelt, entre otros[567].

Por otro lado, Laura Cuervo (2013) documenta, asimismo, diversos cuadernos misceláneos con música manuscrita procedentes de finales del XVIII y principios del XIX, entre ellos siete cuadernos copiados para el uso de las monjas al órgano en el Monasterio de San Pedro de las Dueñas (Sahagún, provincia de León)[568] y el *Cuaderno de minuetes y contradanzas* para el uso de Francisco Xavier Gisbert, maestro de capilla del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid

[563] Los primeros dedicados expresamente al fortepiano que pude documentar en 2019 (aunque no se conserva la parte específica) son los tres ejemplares MP/2438/11 y MP/2399(1) y (2). Contienen encuadernadas entre sí las partes de cuerda de los *Six concerto pour le clavecin ou le forte piano avec accompagnement de deux violons et basse, oeuvre III* (1774) de Johann Samuel Schröter (*1752; †1788) —que E-Mn data en 1774 aunque los datos editoriales que ofrece F-Pn («*Notice de personne: Boyer, Charles-Georges*» 2008) parecen indicar que fueron publicados en 1783-1785— y las partes de los *Six quatuor concertans pour le clavecin ou le piano forte avec accompagnement d'un violon et d'un alto obligé, oeuvre VIIe* (1778) de Giuseppe Cambini (*1746; †1825).

[564] Guelbenzu, Juan María (*Pamplona, 1819; † Madrid, 1886), fue un pianista, compositor y profesor de renombre. Su padre, con el que se inició en los estudios, era organista en Pamplona y teórico musical. Estudió en París y se instaló en Madrid tras ser nombrado profesor de piano de la reina Mª Cristina en 1841. Sustituyó a Pedro Pérez de Albéniz como primer organista de la Real Capilla y enseñó piano a los reyes Francisco de Asís y Alfonso XII. La compra de la colección se realizó a Fernando Rico en tres entregas: 1990, 1992 y 2003.

[565] E-Mn, signaturas M.GUELBENZU/1317(1) a (5).

[566] Inventario manuscrito en E-Mn, M1008.

[567] E-Bbc, signaturas M-Fol-C 14/… (1-26)].

[568] También tratados por Kenyon de Pascual y Morales (1997: 128, 145).

(ca. 1800). En otro ámbito geográfico y algo posteriores son dos cuadernos zaragozanos manuscritos con música de tecla documentados por Yáñez Navarro (2007: 291-334), el primero copiado por el organista Benigno Cariñena (*Calahorra, 1829; †Zaragoza, 1886), con obras compuestas por los instrumentistas locales Ramón Ferreñac (*1763; †1832), Francisco Garcés (†1836), Valentín Metón (*1810; †1860), José Lidón (*1748; †1827) y otros destacados compositores internacionales (J. Haydn, J.-L. Adam, V. Bellini, G. Rossini, G. Paccini, F. P. Ricci y G. Donizetti); y el segundo álbum, que reúne *Varias piezas de tocado para el Piano forte* con arreglos de ópera y piezas varias para el instrumento[569]. Por último, Laura Pallàs analiza en su tesis doctoral (2017) un vasto cuaderno manuscrito (sig. E VI 293, copiado en 1813) con más de 200 piezas para tecla de compositores europeos y peninsulares.

En València se ha documentado la existencia de un importante legado musical de la época en el inventario notarial de la biblioteca privada de Luis Vicente Simián (†1788); sin embargo, esta no contiene ninguna pieza específica para fortepiano[570]. Constan sesenta y cinco cuadernos de partituras impresas que agrupan más de 241 obras, compuestas por veintisiete compositores diferentes, más algunos anónimos[571]. Destacan las *Lecciones de clabe* [sic.] *y principios de armonía* (1775), traducción realizada por el arquitecto-matemático Benito Bails (*1730; †1797) del tratado de Antoine Bemetzrieder (1771). El inventario también consignaba un clavicémbalo de nogal junto con otros instrumentos de cuerda. Por otro lado, el archivo de la Catedral de Segorbe [E-SEG: sig. 47/7] también conserva un manuscrito con diversas piezas de la misma época para fortepiano y órgano[572] y, como va dicho, Rosa Isusi-Fagoaga clasificó en el ámbito eclesiástico la existencia de fuentes con música instrumental para tecla compuestas por organistas durante los siglos XVIII-XIX. Sin embargo, solo existe un álbum facticio con impresos de piano que se conserva en la iglesia de San Jaime en Vila-real, con ejemplares de sonatas de Haydn, Pleyel y Adalbert Gyrowetz (*1763; †1850) (Isusi-Fagoaga, 2017: 34-58).

[569] Se trata de diecinueve piezas de distinto origen: sig. D 318 / 3279).

[570] Existe registro del inventario de otra biblioteca, pero data de 1834, demasiado tardía para el periodo estudiado en esta parte (Lamarca Langa, 1984: 204; Picó Pascual, 2000: 265-287).

[571] Abarca principalmente obras de cámara para cuerda en diversas formas: sinfonías, cuartetos, tríos, dúos.

[572] Con música manuscrita bajo los siguientes títulos: Varia [ciones] | de Dusseck, obra vocal a cuatro voces, Verso de 8º tono | Para dos teclados | en la mano […], Tema con variaciones | para Forte-piano y Rondó | Alegreto (Yáñez Navarro 2007: 292).

4.3.1 Descripción del cuaderno

Ubicado en el fondo antiguo de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu [E-VAbv] bajo la signatura XVIII/1825, se trata de una colección encuadernada de ciento dos hojas que reúne partituras impresas para piano solo, con el título *Deux sonates et la Coquette Pour Forte Piano Par D.*[aniel] *Steibelt, OEuvre VI*, que corresponde a la primera de las ocho publicaciones que lo componen, escrito en el lomo. En su contraportada, sin embargo, figura el título manuscrito (ilustración 93) junto a los datos del propietario, Francisco Ximeno, que firma el ejemplar en València en 1805, y, en la parte final, se lee el apellido «Guijarro», posible añadido posterior, ya que figura con distinta caligrafía y tamaño[573]:

> Quaderno de Mucica pª. Pianoforte | que consta de ciento y una foxas[574] eſcritas | õ impresas de solfas y de prospectos
>
> Soy de mi dueño el Sor. | Dn. Franco. Ximeno; | Presbítero y Benefi- | ciado de la Sta. Ygle | sia Metropolitana de | Valencia año de | 1805 [firma]
>
> Guijarro

[573] La firma es de cierta persona apellidada Guijarro, lo que podría indicar un destinatario posterior del mismo, probablemente un miembro de la extensa familia de los Guijarro como se analiza en el epílogo de la segunda parte de la tesis.

[574] El término «foxas» era utilizado por Ximeno en esta época, dado que vuelve a utilizarlo en un anuncio en el *Diario de Valencia*, 24.08.1810.

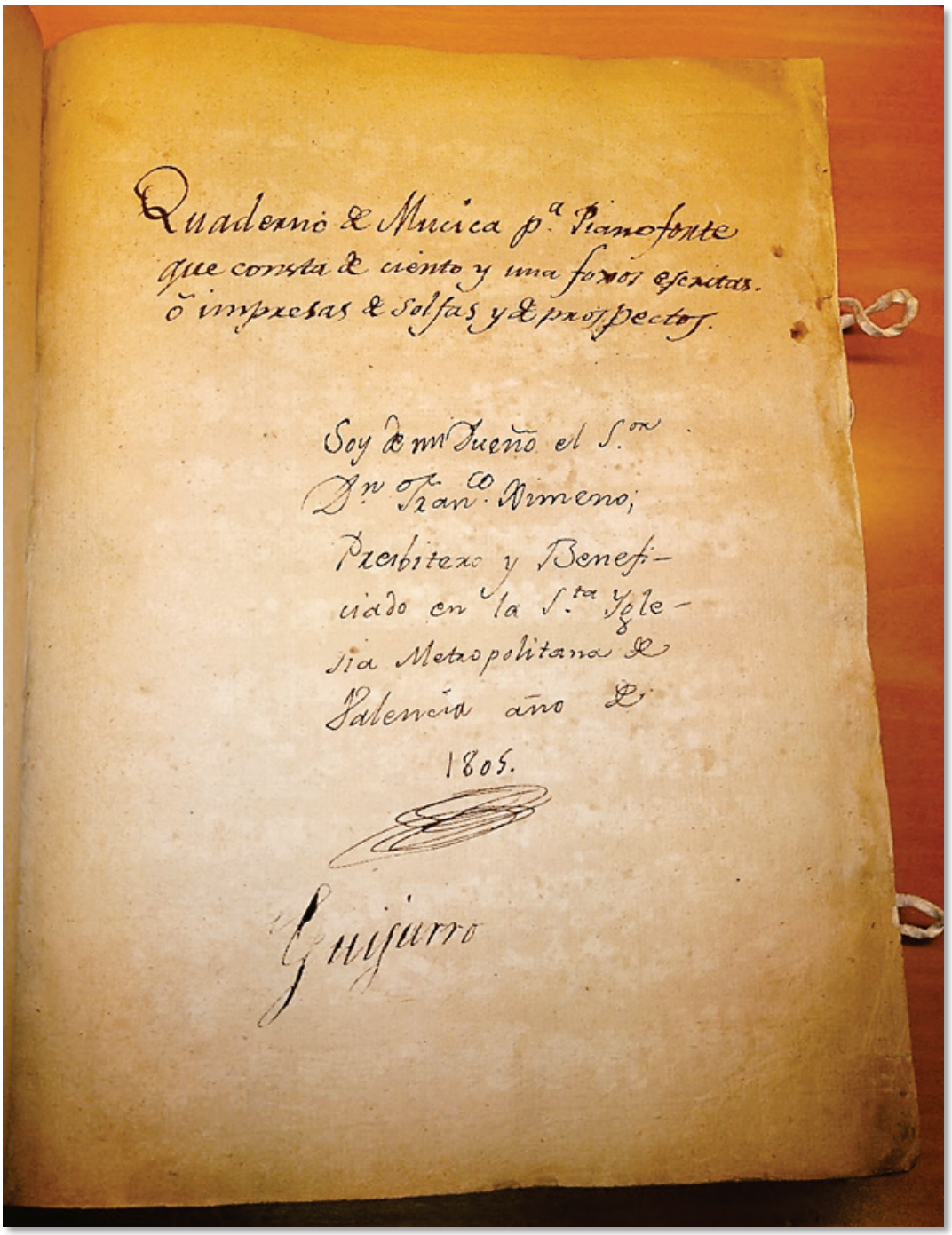


Ilustración 93. Detalle de la contraportada con el título manuscrito y los datos del primer dueño: Francisco Ximeno, seguidos de la firma «Guijarro».

A continuación expongo en un cuadro una síntesis con los principales datos del contenido del cuaderno:

SIGNATURA	AUTOR	OBRA, TÍTULO COMPLETO Y CONTENIDO	DATOS Y CARACTERÍSTICAS EDITORIALES		LOCALIZACIÓN EJEMPLARES
XVIII/2815**(1)**	**DANIEL STEIBELT**	***Deux Sonates et la Coquette*. Op. 6** (1792-1794) *Deux* | SONATES | *Et la Coquette* | *Pour Forte Piano* | *Par* | *D.* STEIBELT | *OEuvre VI* | *Prix 9# 1* **Sonata I** (Re Mayor): Allº Brillante C; Pastoral Gratioso 2|4; Siciliano Allº 6|8. **IIda. Sonata** (Do Mayor): Allº non tropo con expressione (sic.) C; Cantique Alltto 2|4. **«La Coquette»** (La Mayor): Allº Scherzando C; Rondó Alltto 6|8.	Editor: Distribuidor Dimensiones Marcas de agua Anotaciones	Editor original: París, J.G. Sieber (*père*) (ca. 1794 —s.s. 1793-1804—). Lisboa, Casa de Waltmann (etiqueta pegada). 37p. 33cm. Los caracteres del precio («9# 1» en manuscrito). «De LaGarde Le / R F / Marais» (París). Digitado manuscrito, corrección de notas/trazos indef.	-No registrada en RISM: E-VAbv, **D**-KNd, **F**-Pn [p.p.] -Mal registrada en otros editores (Henning/Gayl=Sieber): RISM A|I: [S 4917a: (~~Henning~~) **F**-Dc. RISM A|I: [S 4917b: (~~Gayl~~) **D-**F.
XVIII/2815**(2)**		***Piano Concerto in D major*** [Ben. 103A] (1788). A | *favourite Concerto* | FOR THE | Piano-Forte or Harpsichord | *With Accompaniments for two* | Violins and a Violoncello | *Composed by* |*Ignace Pleyel* | *Entd at Stationers-hall* | *Price 4…8oo* | *Printed & sold by Longman & Broderip, No. 26 Cheapside & No. 13 Hay Market, where may be had all the above Authors Works* | LONDON. Allº Spiritoso (Re Mayor) | Adagio (Re Menor) | Rondó Allegro (Re Mayor).	Editor Distribuidor Dimensiones Marcas de agua Anotaciones	Londres: Longman & Broderip (1795). Lisboa: Casa de Waltmann, etiqueta pegada. 16 p.; 33cm Ilegible Digitado manuscrito con distintas grafías.	RISM A|I: [P-2788 E-VAbv; **US**-IO
XVIII/2815**(3)**	**IGNACE JOSEPH PLEYEL**	***Trois trios pour le clavecin ou piano-forte avec violon [et] violoncelle: oeuvre 41, Liv I.*** [Ben. (456 443-445] (1793). TROIS TRIOS | *Pour le* | CLAVECIN OU PIANO-FORTE | avec VIOLON | & | VIOLONCELLE | *Composés* | *Par* | J: PLEYEL | *Oeuvre 41.* | Liv: I. | à AMSTERDAM *Chéz* J. SCHMITT. | *dans le Warmoes-Straat* | *Prix f3-10-.* **Trío I**: Allegro 3|4 (Re Mayor); Adagio espressivo-Air ecossois 3|4 (Re Menor); Rondo Allegro-Air ecossois C (Re Mayor). **Trío II**: Allegro C (Fa M); Adagio Eccossois 3|4 (Sib Mayor); Rondo ecossois-Allegro 3|4 (Fa Mayor). **Trío III**: Allegro Vivace C (Do M); Rondo ecossois C (Do Mayor).	Editor Distribuidor Dimensiones Marcas de agua Anotaciones	Amsterdam: J. Schmitt, (1793-1796). Nº de plancha: Sp. [Springer edición]-J. Schmitt. — 32p.; 33cm. J. HONIG & ZOONEN (Ámsterdam). —	RISM A|I: [P 3724 E-VAbv; **D**-B; **FIN**-A; **NL**-DHnoske
XVIII/2815**(4)**		***Trois trios pour le clavecin ou piano-forte avec violon [et] violoncelle: oeuvre 41, Liv II.*** [Ben. (-) 446-448] (1793/94). TROIS TRIOS | *Pour le* | CLAVECIN OU PIANO-FORTE | avec VIOLON | & | VIOLONCELLE | *Composés* | *Par* | J: PLEYEL | *Oeuvre 41.* | Liv: I. | à AMSTERDAM *Chéz* J. SCHMITT. | *dans le Warmoes-Straat* | *Prix f3-10-.* **SONATA IV Op. 42**: Allegro C (Sol Mayor); Chanſon Ecoſſoiſe-Rondo-Moderato C (Sol Mayor). **SONATA V**: Allegro C (Si♭ Mayor); Allegro-Rondo Air Escoſsois 6|8 (Si♭ Mayor). **SONATA VI**: Moderato 6|8 (La Mayor); Allegretto Scherzando-Rondo Air Escoſsois ₵ (La Menor); Allº Molto 6|8 (La Mayor).	Editor Distribuidor Dimensiones Marcas de agua Anotaciones	Amsterdam: J. Schmitt, (1794-1798). Nº plancha: 60 [Henning reimpresión]. — 32p.; 33cm. J. HONIG & ZOONEN (Ámsterdam) Sonata V: adición manuscrita de notas. Sonata VI: digitado manuscrito.	RISM A|I: [P 3738-a E-VAbv; **Pl**-Wn

SIGNATURA	AUTOR	OBRA, TÍTULO COMPLETO Y CONTENIDO	DATOS Y CARACTERÍSTICAS EDITORIALES		LOCALIZACIÓN EJEMPLARES
XVIII/2815(5) + XVIII/2815(6) [2 números de 6 en la misma colección]	FRANZ JOSEPH HAYDN	**Haydn's celebrated overture composed for & performed at Mr. Salomon's concert Hanover-Square: adapted for the Piano-Forte with the accompaniment for a Violin & Violoncello. N. 2 [Hob. s.I: 97 (I: 93)]** (est. 17.02.1792). HAYDN'S | *celebrated* | **Overture** | *Composed for & performed at Mr. Salomon's Concert* | *Hanover -Square* | adapted for the | PIANO-FORTE, *with an Accompaniment* | *for a* | *VIOLIN & VIOLONCELLO* | (*ad Libitum*) *N.* 2 | *Price 4 Sh.* | *Entered at Stationers Hall* | *To be had at Hanoversquare Rooms & at Mefs*rs [Messrs] *Corri, Dussek & Co:* | *N°67 & 68 Deanstreet, Soho_28 Haymarket and Bridgestreet* | *Edinburgh.* **SINFONÍA II**: Adagio-Allegro Aísai [Assai] 3|4 (Re Mayor); Largo Cantabile 𝔠 (Sol Mayor) Minuetto. Allegro-Trío (Re Mayor); FINALE. Preſto ma non tropo 3|4 (Re Mayor).	Editor	[Londres] Edimburgo: Corri, Dussek & Co.+ J.P. Salomon (1796) [nos 1-6].	RISM A|I: [H 4518 E-VAbv; **D**-Lr ; **GB** -Cu , -Lbl , -Ob ; **H**-Bn ; **US** -NYp , -R , -Wc
			Distribuidor	—	
			Dimensiones	nº 2: 1 parte, 13p.; 33cm.	
			Marcas de agua	Marca de agua datada de 1793 (**GB-**Lbl). Ilegible en el cuaderno.	
			Anotaciones	Firma autógrafa de J. P. Salomon en la portada. Digitado manuscrito con diferentes grafías.	
		Haydn's celebrated overture composed for **& performed at Mr. Salomon's concert Hanover-Square: adapted for the Piano-Forte with the accompaniment for a Violin & Violoncello. N. 3 [Hob. s.I: 97 (I: 94)]** (est. 23.03.1792). HAYDN'S | *celebrated* | **Overture** | *Composed for & performed at Mr. Salomon's Concert* | *Hanover -Square* | adapted for the | PIANO-FORTE, *with an Accompaniment* | *for a* | *VIOLIN & VIOLONCELLO* | (*ad Libitum*) *N.* 3 | *Price 4 Sh.* | *Entered at Stationers Hall* | *To be had at Hanoversquare Rooms & at Mefs*rs [Messrs] *Corri, Dussek & Co:* | *N°67 & 68 Deanstreet, Soho_28 Haymarket and Bridgestreet* | *Edinburgh.* **SINFONÍA III**: Adagio-Vivace assai 3|4 (Sol Mayor); Andante 2|4 (Do Mayor); Menuetto Allº Molto-Trio 3|4 (Sol Mayor); Finale Allº Molto 2|4 (Sol Mayor).	Editor	[Londres] Edimburgo: Corri, Dussek & Co.+ J.P. Salomon (1796) [nos 1-6].	
			Distribuidor	—	
			Dimensiones	nº 3: 1 parte, 18 p.; 33cm.	
			Marcas de agua	Marca de agua datada de 1796 (**GB**-Cu). Ilegible en el cuaderno.	
			Anotaciones	Firma autógrafa de J. P. Salomon en la portada.	
XVIII/2815(8)		**Trois Sonates pour le Piano-Forte avec accompagnement de Violon & Violoncello, op. 70 [Hob. XV: 18-20]** (ca. 1794). Sin portada. «DR HAYDN OP. 70» en la primera página. Reconstrucción del título completo en base a otras ediciones análogas: [TROIS SONATES | pour le | PIANO-FORTE | avec accompagnement | de | VIOLON & VIOLONCELLO. Composées et Dediées | à | SON ALTESSE MADAME | LA PRINCESSE DOUARIERE ESTERHAZY | NÉE HOHENFELDT. | par | JOSEPH HAYDN Dr. Mus. | Op. 70. Entered at Stationers-Hall | Price 8s | LONDON. Printed by Longman & Broderip Nº 26 Cheapside & 13 Haymarket. | Where may be had all the above Authors Works]. **SONATA I** (La Mayor): I. Allegro Moderato 𝔠 (La Mayor); II. Andante 6|8 (La Menor); III. Allegro 3|4 (La Mayor).	Editor	Londres: Longman & Broderip (1794).	RISM A|I: [H3714 E-VAbv; **A**-Wn-h; **CDN**-Tu; **CZ**-Bm; **D**-Mbs, -Rp ; **GB**-BA |-Ckc |-Cu|-Lbl|-SA ; **P**-Ln , **RUS**-Mrg
			Distribuidor	—	
			Dimensiones	36p.; 33cm.	
			Marcas de agua	Ilegible: «PC» o «DC»	
			Anotaciones	Hob. XV/18: digitado manuscrito. Hob. XV/19: anotación guía melódica del violín. Hob. XV/20: anotación de guías melódicas del vl./cllo.	
XVIII/2815(7)		**Sonata for the pianoforte or harpsichord: op. 66 [Hob. XVI: 49, L. 59]** (1789/90). *Sonata* | *for the* | PianoForte or Harpsichord | compoſed by | *J. HAYDN MUS: DOC:* | *Op. 66* | *Price 2s* | *Entered at Stationers Hall* | *London Printed and Sold at J. Bland's Music Warehouse Nº 45, Holborn* | *Where may be had* | [info. de otras ediciones a la venta] | *& all New Works, English and Foreign.* «J. Haydn's 4th. | Sonata | Publiſhed fince his ar-|-rival in England». || [N.pl.]: Haydn Op. 66. **SONATA**: Allegro (Mi♭ Mayor); Adagio Cantabile (Si♭ Mayor); Tempo di Minuetto-Finale (Mi♭ Mayor).	Editor	Londres: J. Bland Music Warehouse, (ca. 1792).	RISM A|I: [H 3948 E-VAbv; **A**-Wn-h ; **DK**-Kk ; **GB**-Lbl; **J**-Tk
			Distribuidor	—	
			Dimensiones	32p.; 33cm. Grab calc.	
			Marcas de agua	Ilegible	
			Anotaciones	Corrección manuscrita de una nota.	

4.3.2. Estudio editorial

Las ocho publicaciones que componen el cuaderno pertenecen al corpus de tres de los compositores más célebres e influyentes del período del cambio al siglo XIX. La primera pieza corresponde a un temprano opus publicado en París antes de la Revolución Francesa de Daniel Steibelt (*Berlín, 1765; †S. Petersburgo, 1823) , pianista y compositor que estaba entonces abriéndose camino como virtuoso en París. Las tres obras siguientes, composiciones de Ignace Pleyel (*Ruppersthal, 1757; †París, 1831), proceden de su etapa compositiva más prolífica (1787-1795). Abolido por la Revolución su puesto como maestro de capilla en Estrasburgo[575], y habiendo tenido problemas con las fuerzas revolucionarias, viajó a Londres (diciembre de 1791-mayo de 1792), tocando en conciertos públicos al mismo tiempo que Haydn, su antiguo profesor en Viena[576]. Pleyel acabó instalándose en París en 1795, donde abrió una tienda editorial de música. En torno a 1800 se había convertido en uno de los compositores más célebres de Europa, incluyendo la península ibérica (Benton, 2001).

Las últimas cuatro obras compiladas en el cuaderno fueron compuestas por Franz Joseph Haydn (*Rohrau, 1732; †Viena, 1809) entre 1789 y 1794, período marcado por sus viajes a Londres y por importantes cambios en su vida personal. Aceptando la invitación de Johann Peter Salomon en 1791 y 1794 para dirigir —desde el fortepiano— sus sinfonías a cargo de una gran orquesta en sus conciertos públicos (*Salomon's Benefit Concerts*), consiguió un gran éxito frente a la competencia de los organizadores de los *Professional Concert*, a quienes Haydn había contrariado en la década anterior. Estos últimos, todavía resentidos, trataron de desprestigiar su imagen promocionando, además, a su exalumno Pleyel, lo que motivó el sensacionalismo de la prensa, que vendió la maniobra como una auténtica guerra entre maestro y discípulo. Sus composiciones de aquel momento (*Sinfonías Hob. I: 94* «Sorpresa»; y *Hob. I: 105* «Concertante») reflejan una intención, refrendada en sus cartas, de dar lo mejor de sí mismo e innovar ante el público londinense, tratando de no quedar eclipsado por Pleyel.

[575] Pleyel se convirtió en maestro de capilla suplente de la catedral de Estrasburgo en 1783c y director en 1789.

[576] Haydn en los *Salomon's Benefit Concerts* de J. P. Salomon (*1745; †1815) y Pleyel en los *Professional Concerts* de Wilhem Cramer (*1746; † 1799), William Dance (*1755; †1840) y otros. La publicidad rival no afectó a la amistad entre los dos compositores (Benton, 2001) aunque Haydn puso todo su empeño en que el discípulo no consiguiese eclipsarlo (Feder y Webster, 2001).

a. Signatura XVIII/2815(1). Steibelt, D., 1794c. Deux Sonates et La Coquette Pour Forte Piano | Par D. Steibelt OEuvre 6. *París: J.G. Sieber.*

Las tres piezas de Daniel Steibelt (*Berlín, 1765; †S. Petersburgo, 1823) que engloban el primer grupo de publicaciones del cuaderno —sonatas para forte-piano solo en re mayor, Do menor y La mayor que componen su opus 6—, fueron compuestas en 1790c, fecha en la que el compositor austríaco fijó su residencia en el París revolucionario. Previamente, Steibelt había desertado del ejército prusiano, en el que estaba enrolado por mandato paterno, y había viajado durante seis años (1784-1790) por Europa, realizando conciertos de piano en Munich, Sajonia, Hannover, Mannheim y París. Probablemente, Steibelt visitara la capital francesa entre 1787-1790 tratando de hacerse un nombre, para lo cual compitió contra Johann David Hermann[577], entonces maestro de la corte, en un concurso donde los contrincantes tuvieron que componer un movimiento de sonata, en Si♭ mayor, bajo el título o lema «*La Coquette*» dedicada a la reina María Antonietta (Müller, 1933: 23). El título de la sonata estaba inspirado en el tópico temático de la galantería, célebre en las comedias que se representaban; sus particularidades rítmicas provenían de canciones populares y contradanzas-cotillones del mismo nombre (Tomalin, 2016)[578].

Aunque no se conoce la fecha concreta del certamen, debió celebrarse antes de 06.06.1788[579], dado que ese día Hermann publicó el anuncio de la primera edición de su contribución al

[577] Hermann, Johann David (*¿1764?; †1846/1852) fue profesor de instrumentos de teclado y compositor. Se instaló en Paris en 1785, y debutó entonces en uno de los *Concerts Espirituels* ganándose la fama de virtuoso por su toque brillante y fácil. Al ser requerido por María Antonietta como profesor particular, se convirtió en el maestro de moda de la corte. Alrededor de 1787 se produjo la competición con Steibelt, componiendo los dos autores sus respectivas partes de *La Coquette.* Durante la revolución hizo fortuna comprando las propiedades del duque de Choiseul aprovechándose de la desamortización de los bienes nacionales. A partir de entonces se retiró, dejó de tocar en público y de enseñar, muriendo a edad avanzada (Honegger, 1979: 497; Fétis, 1866, vol. 4: 305-306).

[578] Según he podido comprobar, el término «*Coquette*», sinónimo de galante y/o descocada, hacía referencia durante la segunda mitad del siglo XVIII francés a una concepción frívola y peyorativa de la mujer. La literatura desarrolló una serie de tópicos en torno a personajes femeninos con deseos desmedidos, especialmente en el ámbito sexual y del lujo. Las primeras obras con este apelativo se difundieron ya en la segunda mitad del siglo XVII (*La Mère Coquette*, de Phillipe Quinault en 1665) y se prolongan durante todo el XVIII (Tomalin, 2016). En la década de 1790, la temática estaba en boga y se estrenaron comedias ligeras con este título en París: entre otras, *La Coquette furanée*, en 1 acto, que se representó en el teatro de Mlle. Montanfier en el *Palais Royal* durante el año 1790 (*Gazette Nationale*, 14.06.1790 y otros); *La Coquette corrigée*, representada en el *Théatre de la Nation* el mismo año (*Gazette Nationale*, 17.06.1790); y *Des Coquettes Dupées,* en un acto, estrenada en el *Théatre François Comique et Lyrique* (*Gazette Nationale,* 27.09.1790).

Asimismo, el 22.03.1810, el editor Robert Birchall (*1750; †1819) registraba en el *Stationers' hall* una sonata para piano [GB-Lbl, h.314.(2.)] con acompañamiento *ad libitum* de flauta del compositor francés T. [Théodore] Latour (*1766; †1837) titulada también *La Coquette* (Kassler, 2016: 720).

[579] En 1788 publicó en Munich sus cuatro primeras series de sonatas (op. 1-4).[579]

concurso (realizada por el propio autor en la *Gazette de France*[580]. Hermann había compuesto el primer tiempo en estilo antiguo, correcto y clavecinista. Por su parte, Steibelt compuso el rondó en un estilo más simple, pero que revelaba un lenguaje evidentemente pianístico por su variedad en el fraseo y la «minuciosidad en sus signos de expresión». Aunque la técnica al teclado de Hermann fue considerada como más correcta, Steibelt pertenecía a una nueva corriente estilística, hecho que le aupó rápidamente a la categoría de virtuoso (Mee, 1908, IV: 683-688). Aparte de la ya citada primera edición de 1788, Hermann publicó posteriormente su parte en París al menos en dos ocasiones, una con el editor Jean Henri Naderman[581] (1790c)[582] como *La Coquette, morceau detaché*; y otra con con Pierre Le Duc[583] bajo el título *La Coquette Suite Op. VI, morceau detaché* (1800c)[584]. También, según he podido constatar, se publicaron las dos partes originales presentadas al certamen de *La Coquette* al menos otras dos veces en Londres, con los editores Longman & Broderip (1795c) y George Walker (1807c). Por otra parte, cabe significar que Steibelt no debió de sentirse muy orgulloso de su composición original, ya que no la publicó en solitario.

---

[580] En el anuncio, la partitura (*La Coquette, morceau detaché pour le forté-piano*) acompañaba a la del concierto nº 3 op. 5 en Mi mayor del autor y ofrecía como dirección editorial la casa de Hermann, rue d'Anjou F.S.H. [Faubourg Saint Honoré] nº 133. RISM A|I: H 5151; F-Pn, VM7-5491.

[581] Jean Henri Naderman [Joannes Henricus] (*Lichteneau, Westfalia, 20.07.1734 (b.); †París, 04.02.1799). fue un editor y constructor de instrumentos. Se le concedió en París una licencia de fabricante en noviembre de 1766, y en 1774 se convirtió en maestro de su gremio. Siendo uno de los arpistas de mayor importancia en el siglo XVIII francés, trabajó desde sus instalaciones en la Rue d'Argenteuil fabricando arpas a pedal, de acción simple. En 1778 fue nombrado fabricante oficial de arpas de la reina María Antonieta. Después de 1783, Naderman concentró sus actividades en el ámbito editorial, pero continuó fabricando arpas de acción simple, aunque en un estilo menos ornamentado. A fines de 1796 se hizo cargo del negocio y las planchas del editor Boyer —por ello, antiguas publicaciones de Boyer fueron reeditadas y firmadas por la imprenta de Naderman— ocupando también su tienda en «*rue de la Loi passage de l'Ancien cafe de Foi*». Durante poco más de un año Naderman mantuvo las dos tiendas, pero, finalmente, convirtió su tienda original de la Rue d'Argenteuil en su domicilio particular. Después de su muerte el 04.02.1799, su esposa Barbe-Rose asumió el control del negocio continuando la relación comercial que el antiguo propietario de la empresa, Boyer, había establecido con la imprenta de su suegra, Mme. Le Menu —sus nombres a menudo se hallan juntos en impresiones difundidas entre 1796 y 1802—. A partir de abril de 1801, su apellido aparece indistintamente precedido por los apelativos *Madame, Madame Veuve, Veuve*, Ve y a veces «*Naderman, éditeur musique et facteur de harpes*» La mayoría de sus publicaciones son de factura elegante (con algunas portadas ornamentales notablemente atractivas para la década de 1790); y todas fueron impresas a partir de planchas grabadas. En 1835, la editorial dejó de funcionar y fue absorbida por G. J. Sieber (Griffiths y Macnutt, 2001; Devriès y Lesure, 1979: 122-124).

[582] RISM A|I: H 5153, 5154; F-Pn, VMA-2448 (3).

[583] Pierre Le Duc [Leduc] (*1755; †1826) y Antoine-Pierre-Auguste Le Duc (*1779; †1823), padre e hijo, fueron editores de música en París durante el cambio al siglo XIX. Pierre comenzó su actividad en 1775, publicando gran variedad de música y, en enero de 1804, tras fracasar como constructor de pianos, cedió el negocio a su hijo Auguste, aunque continuó publicando series periódicas de partituras junto a su otro hijo, Pierre-Jean-Jaques (*1792; †1855) (Harden y Macnutt, 2001). Destacan sus publicaciones por suscripción *Journal de Claveffin* y *Journal d'Harpe*, las cuales, según he podido comprobar, rivalizaban en 1790 con el *Abonement d'Harpe* de Naderman.

[584] Fétis (1866, vol. 4: 306) sitúa esta edición en el número once de su registro de obras, inmediatamente después de su *Concierto para piano núm. 5 op. 11.* RISM A|I: H 5152, F-Pn, CS-1547 (6).

Después de un arduo trabajo de catalogación, registro y análisis de las fuentes, he podido comprobar que el autor, posiblemente descontento de su obra inicial, la reescribió completamente creando una sonata en dos tiempos en la tonalidad de La mayor (la anterior pieza estaba escrita en Si♭ mayor) titulada como *Coquette*, que nada tiene que ver con la composición original que presentó a la competición. La nueva sonata fue publicada por un Naderman todavía al servicio de la Reina en 1792, junto a dos sonatas más —juntas y también por separado— primero como *Deux sonates et une Coquette*, [referencia en catálogo fechado en 1792] y, posteriormente, como *Deux Sonates et la Coquette*, produciendo así una confusión tal vez intencionada teñida de cierto afán mercantil entre la nueva sonata (*Une Coquette*) y la pieza de su célebre encuentro con Hermann (*La Coquette*)[585]. La editorial Longman & Broderip en Londres publicó una edición de la nueva versión de *La Coquette* entre una colección de varias piezas para piano (1793). Jean André, en Ofenbach del Meno, efectuó una segunda edición de la nueva sonata como opus 9 con el título *La Coquette, sonate pour pianoforte pour Steibelt, Oeuvre 9* —número de plancha 633 (1793c); y número 2290 (1806c)[586]. Este op. 9 fue registrado por J.H. Mee en *A Dictionary of Music and Musicians,* editado por sir George Grove (1883, vol. III: 705), primera edición [*Grove1*] del *Dictionary of Music and Musicians* y también en el *Universal-Handbuch der Musikliteratur* de František Pazdírek (1904-10, vol. 29: 995 y ss.) [*PazdírekH*]—.

La confusión de nomenclatura se incrementa al comprobar que Steibelt utilizó el opus 6 para numerar tres composiciones suyas publicadas después de las *Deux sonates et La Coquette*, concretamente, el *Second Caprice* para piano; una *Grand Sonata* en La mayor para piano y violín[587] y el rondó de su *Concerto* n. 3 para piano —catalogado en la segunda edición del *Grove's Dictionary…* [*Grove2*] (Mee, 1908, vol. 4: 687)—. También tres de sus sonatas para piano constan como «*oeuvre* 6» en RISM A|I: S 4914, cuando en realidad se corresponden con las op. 4 —un ejemplar procedente de la colección privada CH-Bchristen tiene manuscrita la anotación «op. 4» en la portada—. Asimismo, Naderman anunció en *Gazette de France* el 13.12.1791 la publicación de *Trois préludes ou caprices pour le forte piano, avec trois petites pièces pour les*

[585] El citado Fétis (1867, vol. 8: 122) también registra a Naderman como primer editor de las *Sonatas para piano solo op. 6 y 7* de Steibelt. Por su parte, Mee (1908, vol. IV: 687) da la fecha de 1792 para los mismos números de opus. La aparición de la obra como la última listada en un catálogo de 1792 [en F-Pn VMG-25683 (1)] junto al 5º *pot-pourri* de Steibelt (anunciado en *Gazette de France* el 13.12.1791) me permite confirmar una primera edición de la obra en 1792 por Naderman. A esto se le une la existencia un ejemplar de la obra cuyo pie de página nombra todavía a Naderman como fabricante ordinario de arpas al servicio de la Reina, cuando, como es sabido, María Antonietta fue desautorizada a finales de 1792 y ejecutada en 1793.

[586] Esta última edición en venta por anticuario (Holzman, 2019 [2006]).

[587] RISM A|I: S 4915, ed. Johann André, Offenbach.

commençans. Oeuvre VI compuestos por Steibelt, que posteriormente renumeró a *oeuvre V* (*Feuille de correspondance du libraire* 1792: 96).

También, aprovechando la complicada situación que se vivía en París durante la época tratada —la ciudad se encontraba en pleno proceso revolucionario—, Steibelt trató de beneficiarse editorialmente cometiendo irregularidades al reeditar antiguas composiciones suyas, renumeradas y retituladas, como obras nuevas[588]. También vendió al editor Boyer[589] sus sonatas para piano opus 1 y 2, publicadas en Munich años antes, como nuevas, añadiéndoles una simple parte de cello *ad libitum* que no era sino la duplicación del bajo del pianoforte. En 1796 se descubrió el engaño y otras irregularidades cometidas, por lo cual Steibelt, a pesar de ceder los derechos de sus conciertos números 1 y 2 a Boyer —que entonces estaba traspasando su empresa— como compensación por el agravio, se vio obligado a alejarse de París y marchar a Londres, donde debutó en los *Salomon's Benefit Concert*s en mayo de 1797 (Mee, 1908, IV: 683).

Gracias a la investigación realizada, pude constatar que la partitura de *Deux Sonates et La Coquette* se editó y distribuyó en París por J. G. Sieber en varias tiradas, al mismo tiempo que se difundía la publicada por Naderman —se desconoce si obtuvo permiso para ello— [590]. De hecho, el ejemplar que compila el cuaderno de Ximeno en València pertenece al corpus editorial de Sieber, no al de Naderman, como pude justificar en su momento (Guaita Gabaldón, 2019).

[588] Eran frecuentes las reimpresiones no autorizadas de las publicaciones —las cuales, a pesar de no estar castigadas como delito, otorgaban mala fama al responsable entre los gremios—. Algunas fueron públicas y notorias como, por ejemplo, la efectuada por Schott de ediciones de Boyer, o de Hummel a su exsocio Schmitt, reimprimiendo las obras del editor alemán. Sin embargo, a partir de la promulgación de una ley al respecto el 19.07.1793, todos los editores en Francia estaban obligados a registrar en la Biblioteca las publicaciones, pasando con ello a ser propietarios de la edición (van Dijk-de Reus, 2009: 22 y ss.).

[589] Charles-Georges Boyer (*1743; †1806/07) mantuvo un negocio editorial propio durante 10 años (1786-1796), tras tomar las riendas de la editorial de su suegra, Mme Le Menu, en 1783, y comprar la de Jean-Baptiste Venier en 1784 (Devriès, 2001). En 1796 traspasó el negocio a Naderman.

[590] Jean-Georges Sieber (*1738; †1822) fue trompetista, trombonista, arpista y editor que se mudó a París en 1758. Al comenzar a trabajar su hijo Georges-Julien (*1775; †1847) con él en 1795, el empresario comenzó a firmar las partituras como *Sieber Père et Fils*; pero al dejar Georges-Julien el negocio en 1799, el nombre de la empresa pasó a ser «*Sieber Père*». Publicó en su mayor parte obras de música considerada como «seria» compuesta por J.C. Bach, Dittersdorf, Eichner, Gossec, Haydn, Schobert, Stamitz, Boccherini, Cambini, Pugnani, Tessarini, Viotti, Pleyel, Vanhal y Wranitzky, entre otros. También publicó varias primeras ediciones de obras de Mozart y más de cincuenta sinfonías de Haydn, además de música de cámara y óperas de J.C. Bach, Cimarosa y Kreutzer; y gran cantidad de música para piano de Clementi, Dussek y Steibelt. En 1824, Sieber Jr. se hizo cargo de los negocios de su padre y continuó publicando buena cantidad de música extranjera hasta 1834, año en el que se retiró. Sieber también vendía instrumentos, era dueño de una biblioteca de prestamos y administraba un negocio de encuadernado de música situado en la misma tienda que su editorial. Anik Devriès (1969) realizó un extenso artículo sobre su labor.

Datos editoriales

El ejemplar de la obra hallado en València —E-VAbv sig. XVIII/2815(1)— está catalogado ofreciendo los datos de la pegatina del distribuidor que posee la portada, sin mención alguna al editor y difiere en cuanto a apariencia, tipografía, cubierta y grafía musical con los ejemplares cotejados de la primera edición de Jean Henri Naderman y sus posteriores reimpresiones. Además, posee rasgos distintivos —lo mismo que otros ejemplares encontrados a través de esta investigación— que revelan que se trata de una edición económica típica —ni siquiera hace constar datos editoriales evidentes—, del editor Jean-Georges Sieber «*père*»[591]. De hecho, esta edición es prácticamente idéntica a un ejemplar firmado por el editor Sieber localizado en el archivo diocesano de Colonia[592] y también muy similar al ejemplar catalogado erróneamente hasta ahora como perteneciente al editor Naderman de la Biblioteca Nacional de Francia[593], así como al también firmado de la Biblioteca de la Universidad J.C. Senckenberg en Frankfurt del Meno[594], estos últimos probablemente pertenecientes a una edición anterior a la manejada, ya que poseen una dedicatoria prerrevolucionaria —«*a Madame la Comteſse de Pinieux*»— análoga a la que incluye la primera edición de Naderman.

La pieza de València no posee número de plancha y, en la parte inferior de la portada (ilustración 94) —que no está firmada—, aparece pegada una etiqueta en portugués —transcrita a continuación— con datos de la casa Waltmann de Lisboa[595], cuya función sería, posiblemente,

[591] Steibelt había publicado ya con Sieber sus *Sonatas para piano y violín op. 4* (Fétis, 1867, vol. 8: 122).

[592] D-KNd, Ce 0237.

[593] F-Pn, VM-5634. Esta confusión viene motivada por la catalogación que realizó en su momento la Biblioteca Nacional de Francia [F-Pn]. La biblioteca posee dos ejemplares de ediciones diferentes que fueron registrados como pertenecientes al mismo editor, J.H. Naderman. La biblioteca digital *Gallica* de la misma F-Pn ofrece digitalizado uno de los dos ejemplares de la obra (VM-5634) como el editado por Naderman, cuando la edición autenticada de Naderman corresponde al otro ejemplar (AC P-2529). La digitalizada, con signatura VM-5634, en realidad, la editó Sieber y posee una etiqueta pegada del distribuidor en Burdeos (*Filliatre*), por ello, si se toma como referencia la catalogación de París, se tiende a confundir las ediciones de Sieber con las de Naderman.

[594] D-F, Mus. pr. Q 17/15.

[595] Joâo Baptista Waltmann fue un editor e impresor de música alemán establecido en Lisboa a partir de 1791. Fundó un almacén de música en 1792, que se anunciaba en la *Gazeta de Lisboa* (*GL*) el 06.10.1792. En 1794 amplió su negocio mudándose a la calle S. Paulo, 18, 2º. Publicó dos colecciones musicales periódicas en 1802: *Jornal de Modinhas novas dedicadas a Senhora*s (a imitación de las publicadas por Marchal y Milcent, con frontispicio copiado del método de piano de Pleyel/Dussek [E-Mn, MC/3895/43 a MC/3895/53]) y *Novo Jornal de Arias Italiana*s. Fue el primer comerciante de metrónomos en Lisboa, mediante anuncio en *Gazeta de Lisboa*, 06.12.1824. Además, fue trompista de la *Orquestra da Real Câmara*. Su viuda continuó su actividad editorial bajo la marca «*Viúva Waltmann e Filhos*» (Vieira, 1900: 409-410).

cubrir los datos editoriales de la edición original —en caso de que los hubiera— y/o los del comercio que se encargó de su venta en París[596].

> Em Casa de Waltmann, Musico da Camara de S.M. Fidelissima: O mesmo vende Musica Franceza, Italiana e Alemâ para toda a qualidade de Instrumentos, como tambem diversos Instrumentos de Musica, e geralmente tudo o que diz respeito á Musica: Mora em Lisboa, na rua direita de S. Paulo, de fronte da Fabrica dos vidros, nas casas do Excellentissimo Marquez de Marialva, no segundo andar[597].

En relación con este hecho, cabe señalar que he hallado un ejemplar en una librería anticuaria en Madrid[598] de las *Seis sonatas op. 11* de Steibelt con etiqueta del mismo intermediario, lo que sugiere que Waltmann tenía cierta relevancia a fines del siglo XVIII y principios del XIX como distribuidor de partituras en la península. En la Biblioteca Nacional de Portugal[599] se conserva el op. 14 de D. Steibelt, editado por Sieber después de 1793, también con la etiqueta identificativa del distribuidor Waltmann: un ejemplar a todas luces paralelo a la primera partitura, XVIII/2815(1), del cuaderno de Ximeno.

[596] Las casas distribuidoras locales solían pegar etiquetas con sus datos encima de las que habían sido grabadas por la casa editora original en la portada e, incluso, intentaban realizar falsificaciones, lo cual pretendía evitarse insertando la firma manuscrita del editor en las ediciones originales. Sirva como ejemplo la partitura conservada en E-Mn de *Six sonates pour le piano forte, dont quatre avec violon obligé, et deux avec flûte obligée, divisées en deux parties, oeuvre XI* (1795), que posee una etiqueta pegatina de la Casa *Janet et Cotelle* tapando el pie de imprenta de Boyer, París. E-Mn, sig. MP/2442/2.

[597] «En Casa de Waltmann, Músico de Cámara de S. M. Fidelísima: el mismo vende Música Francesa, Italiana y Alemana para todo tipo de Instrumentos, como también diversos Instrumentos de Música, y generalmente todo lo que se refiere a Música: sita en Lisboa, justo en la calle de S. Paulo, enfrente de la Fábrica de botellas, en las casas del Marqués de Marialva, segundo piso» (traducción propia).

[598] Concretamente en la Librería J. Cintas, (Jorge Cintas Aizpurúa) de Madrid. La edición Boyer de este ejemplar está ya firmada por el editor y marchante de música Naderman, por lo que indica que su venta y salida de París tuvo que producirse después de 1796, año en el que Naderman compró los fondos editoriales de Boyer.

[599] P-Ln, sigs. F.C.R. 819 //2 A y F.C.R. 831 //5 A.



Ilustración 94. Portada del ejemplar de *Deux Sonates et la Coquette par D. Steibelt* (1794c) contenido en el cuaderno E-VAbv.

Analizando el repositorio de obras de la Biblioteca Nacional de Portugal he podido comprobar que la firma portuguesa distribuía partituras con origen en París (Sieber y Boyer, pero también de Bailleux, Joubert y Naderman), en Viena (Hoffmeister y Hummel), Offenbach-Frankfurt del Meno (Jean André) y Londres (*Longman & Broderip*). También editó numerosas obras de W. A.

Mozart e I. Pleyel[600]. Para determinar el editor de la partitura realicé una comparativa del ejemplar estudiado con las ediciones de la misma obra que se conservan en WorldCat y RISM: S 4917, 4917a y 4917b], encontrando tres ejemplares no indexados, uno en la *British Library*[601], otro en la biblioteca del *Conservatoire Royal de Liège*[602] y el último en la biblioteca pública de Girona[603]. Asimismo, comuniqué a dichos archivos los errores editoriales detectados y comparé los caracteres tipográficos de la portada y la de los signos musicales del interior con los de decenas de ediciones de diferentes obras publicadas por Steibelt y otros editores, para así poder aproximarme lo más posible a determinar la editorial original que se encargó de publicar el ejemplar manejado.

Para concluir, y a resultas de la investigación específica realizada, pude confirmar que el ejemplar XVIII/2815(1) de las *Deux Sonates et la Coquette* de D. Steibelt no perteneció al corpus editorial Naderman, como se hacía constar erróneamente en su paralelo de la Biblioteca Nacional de Francia. Su publicación estuvo a cargo del editor parisino J.G. Sieber *père* y, para demostrarlo, analicé otros ejemplares recabados de dicha obra editados también por Sieber *père*, comparándolos con las ediciones Naderman. Las portadas de las ediciones Sieber parecen seguir las mismas de las ediciones que realizó Naderman a partir de 1792. El interior tipográfico de la escritura musical es siempre el mismo en cada línea de edición[604], respectivamente, salvo la aparición en algunos ejemplares de números de plancha no datables, ya que Sieber no siguió una numeración cronológica y correlativa hasta el núm. 1000. Las portadas más antiguas de Naderman poseen una dedicatoria a *Madame la Comtefse de Pinieux*[605] (ejemplares del MOMH[606] y de Bérgamo[607]. Esta dedicatoria se reproduce también en dos ediciones Sieber correspondientes a uno de los dos ejemplares de París[608], con etiqueta pegada de «Augustin

[600] Información resultante del cotejado del fondo de partituras de P-Ln que poseen etiqueta de Waltmann pegada.

[601] GB-Lbl, M.1217.a.(1.).

[602] B-Lc, 351 / Recueil factice / 3R11.

[603] E-Gp, sig. PMP/39/9.

[604] Todas las ediciones Sieber comparten el mismo interior tipográfico, el cual es completamente diferente del de las sonatas de Naderman.

[605] Otras obras de la época están dedicadas a la misma condesa: Six sonates pour le clavecin avec accompagnement d'un violon ad libitum... Oeuvre Ie y las Quatre sonates en quatuor pour le clavecin avec accompagnement de deux violons et basse ad libitum… Oeuvre XIIIe de Jean Frédéric Edelmann (*Estrasburgo, 1749; †París, 1794), el cual editaba y publicaba sus propias obras (*Journal de Paris*, 12.02.1784).

[606] Museum Of Music History: Royal Society of Musicians of Great Britain (MOMH, 2019).

[607] I-BGi: sig. PREIS.K.8901b.

[608] F-Pn, VM7-5634.

Filliatre *fréres*»[609] y el ejemplar catalogado erróneamente como ed. Henning de Frankfurt del Meno[610]. Esta última edición citada posee una pegatina del editor holandés Henning pegada a su vez sobre una pegatina o sello del también editor y comerciante Jean Gayl de Ámsterdam, añadiendo más confusión al asunto, pese a que la firma de Sieber se encuentra bien visible en el lateral.

Esta coincidencia de dedicatorias en una y otra edición permite plantear que Sieber realizó copias contemporáneas de las ediciones de Naderman. El característico relleno de «lágrimas» que surge en el texto del nombre del autor en las portadas de Sieber aparece en obras de 1790-1791. Asimismo, he podido comprobar cómo la característica tipografía en el título «*SONATES*» de las ediciones Sieber se encuentra en ejemplares datados por F-Pn entre 1785 y 1792, con un paréntesis en el que la característica forma de la A es sustituida por una más redondeada (1788-1790). Estos ejemplares suelen tener catálogos cuyas últimas obras enlistadas fueron compuestas en torno a 1787[611]. La edición no digitalizada de *Deux Grandes Sonates pour clavecín ou Forté-Piano par D. Steibelt* [sin núm. op.][612] (1795c)[613] está fechada por F-Pn basándose en *Grove1* (Mee 1883, vol. III: 705) y posee los rasgos tipográficos de portada-partitura del ejemplar de València. Sin embargo, sí son visibles sus datos editoriales: *Chez Sieber Musicien rue honoré la Porte Cochere entre la rue des Vieilles Etuves et celle d'Orleans. Nº 85* (1794c)[614].

Naderman retiró la dedicatoria a la *Comtefse de Pinieux* en torno a 1793-1794, una vez que el proceso revolucionario entró en la fase del Terror (septiembre de 1793). Reemplazó dicho homenaje por la genérica *Aux Amateurs* y editó una nueva tirada con nuevas portadas[615]. Sieber hizo lo mismo, retirando la dedicatoria de la condesa, pero sin sustituirla con otro texto, dejando

[609] Filliatre, Pierre Augustin [Filliastre, fillastre]: según Devriès-Lesure y Lesure (1979: 436), fueron comerciantes, distribuidores y editores ocasionales de música. A partir de 1815 y hasta 1836 bajo razón social «*Aug. Filliatre et neveu*» (desde antes —1808— al aparecer en el seno de este estudio esta razón social en los catálogos de autoridades musicales bajo el período del imperio napoleónico la obra de Alexandre Choron *Principes de composition des ecoles d'Italie* (1808 [F-Pn, VM8-156 (1)]). De 1838 a 1853 aparece como «Filliastre Frères». Sus inicios, que no constan en la referencia anterior, pueden datarse tempranamente en 1791 [*Plan géométral de la ville et faubourg* [sic] *de Bordeaux, divisé en ses dix paroisses, 1791. Se vend a Londres et chez Mrs Filliatre Frere M^ds de Estampes a la Bourse de Bourdeaux* [F-Pn, VM8-156 (1)] y en 1800 como «Chez Filliatre, au Chapeau Rouge, Bourdeaux» en *Deux Sonates..., arrangées an duos pour harpe et piano par Gatayes* de Krumpholtz [F-Pn, VM7-6119].

[610] D-F, Mus. pr. Q 17/15.

[611] El catálogo existente en las ediciones de las *Trois Sonates op. 47* de Haydn (1786) y las *Trois Sonates* de Viotti (1786) tiene enlistada como última obra para piano el 7º concierto de Kozeluch (1787).

[612] Quizás el op. 9 o el 14.

[613] F-Pn, VM7 5637.

[614] Entre los años 1793-94 y 1796-1803, la calle modifica el término *Saint-Honoré* por *Honoré*.

[615] E-Gp, sig. PMP/39/9; S-Skma, sin sig.; GB-Lbl, Music Collections Hirsch M.1217.a.(1.) y F-Pn, AC P-2529, ejemplares fechados en torno a 1794.

un vacío tipográfico en la portada. A este período pertenece sin duda el ejemplar del cuaderno de Francisco Ximeno E-VAbv, XVIII/2815(1), que permanece sin firmar y tampoco muestra las iniciales características de las obras del período A.P.D.R. (*Avec Privilège Du Roi*).

Por último, se realizó una reedición Sieber (post. 1799) de la obra con correcciones tipográficas en la portada que se encuentra en el Archivo Diocesano de Colonia[616]. Se trata de un ejemplar casi gemelo al de València, con tipografía en la portada muy similar y en el interior de la partitura plenamente coincidente. El ejemplar aparece firmado por el editor «Sieber *père*» en la parte inferior derecha y posee grabada, tanto en portada como en partitura, la numeración de plancha 888, algo que no tiene el ejemplar de València. También tiene añadidos en la portada un punto romboidal después de la D del nombre del autor, una tilde y un guión más la tilde en la palabra «Forté-Piano», con lo que parece que se trata de una reimpresión corregida posterior al ejemplar de València[617]. La edición de las *Simphonies périodiques a plusieurs instrumens composées par W.A. Mozart* (1803c)[618] presenta el nº de plancha 733, firma «Sieber père» (implica post. 1799) y la dirección grabada: *A Paris chez Sieber père artiste et éditeur de musique rue St Honoré Hôtel d'Aligre no 199*[619]. En la parte que ocupa la etiqueta de Waltmann en el ejemplar de València aquí se ve «A PARIS» y debajo una etiqueta pegada —cubriendo parte de la firma original— con el texto «*Chez SIEBER Editeur et Md de Musique Rue des Filles St. Thomas Nº. 21 entre la Rue de Richelieu et celle Vivienne à la flute enchantée (Cidevant Rue de Richelieu*)». Esta dirección hace referencia a la casa editorial de Georges-Julien Sieber, hijo de Sieber *père*, el cual estableció negocio propio a partir de 1799[620]. En concreto, la dirección indicada en la etiqueta pegada fue utilizada entre julio de 1809 y 1834 (Devriès, 1969: 46). El hecho de que esta esté pegada sobre la firma de Sieber *père* indica que se trata de un ejemplar antiguo no vendido por el padre que pasó

[616] [D-KNd, sig. Ce 0237.

[617] Ortodoxamente la numeración existente para el corpus editorial Sieber situaría el ejemplar en torno a 1789-1790. Esto es algo a priori complejo, porque ni siquiera está demostrado que la composición se produjera tan temprano. Debo, pues, atenerme a lo expresado por Devriès (1969: 36 y ss) al constatar la extrema dificultad para datar las planchas Sieber —las numeradas— antes del número 1000, ya que el editor experimentó con distintas numeraciones sin seguir un orden lógico al menos hasta después de 1789-90 (núm. 1000 aprox.). Es muy probable que se trate de una reedición y que el número de plancha, junto con la firma Sieber *père*, sean añadidos posteriores a las planchas originales, sin numerar. Esto entra en consonancia con Devriès cuando advierte que «también es a partir de esta fecha [1789] cuando agregó a las reediciones de algunas de las publicaciones anteriores a 1789 (no numeradas durante su primera tirada) de las numeraciones inferiores a 1000, al modificar también la dirección de la página de título» (Devriès, 1979: 47)

[618] F-Pn, sig. D-17594 (38).

[619] En esta dirección, a pesar de que el número de plancha indicaría 1788c, se instaló Sieber en abril de 1803 mediante acta notarial, aunque esta incongruencia entre direcciones y números de plancha podría explicarse como fruto de reimpresiones.

[620] Y pasando a denominarse «yerno de Le Duc», otro editor musical.

a formar parte del stock del hijo. Por una parte, la firma «Sieber *père*» debajo de la etiqueta pegada acota el rango de fechas a post. 1799, año en el que el hijo de Sieber abrió tienda propia y su padre comenzó a firmar así para diferenciarse. Por otro lado, la semejanza con la edición de las sinfonías de Mozart, y la cercanía con su núm. de plancha (733), estando estas datadas en torno a 1803 por la razón social que aparece en la portada, contribuyen a confirmar dicha fecha, por lo que se trataría de una reimpresión corregida.

Por tanto, concluyo manifestando que estas ediciones Sieber fueron probablemente paralelas a las originales de Naderman. Tras una primera edición análoga a la primera, dedicada a la condesa de Pinieux[621], los acontecimientos del proceso revolucionario obligaron a retirar la dedicatoria[622] y realizar una nueva tirada a la que pertenece la signatura E-VAbv, XVIII/2815(1), el ejemplar del cuaderno de Ximeno, presentando una tipografía muy similar al ejemplar de la edición Sieber del op. 9 de Steibelt (1794c). Posteriormente a 1799 se realizó una nueva reedición con algunos elementos (puntos, guión, tilde) de la tipografía de cubierta añadidos más el núm. de plancha, datos editoriales y la firma de Sieber *père*[623]. En relación con esto, el hecho de que los primeros ejemplares no estén firmados, no conste número de plancha, ni posean información editorial puede ser perfectamente explicable como resultado en cierto grado de una edición no autorizada, al no poseer los derechos de la obra editada por Naderman —hay que recordar que todas las ediciones «oficiales» de cada editor, incluido Sieber, estaban firmados como prueba de autenticidad para evitar las reproducciones no autorizadas—, destinada a ser exportada a casas de distribución musical fuera de París[624]. Así pues, desde la casa distribuidora de Joâo Baptista Waltmann en Lisboa llegase, probablemente, a una de las librerías de València junto con las restantes obras en una fecha en torno al cambio de siglo.

b. Signatura XVIII/2815(2): Pleyel, Ignace, 1795. A favourite concerto for the piano-forte or harpsichord with accompaniments for two violins and a violonchelo. [B. 103A, 1788]. Londres: Longman & Broderip.

La segunda partitura del cuaderno consiste en un arreglo para piano del *Concierto para violín y orquesta en Re mayor* (Ben 103A[625]) de Ignace J. Pleyel, que cuenta con acompañamiento de dos violines y violonchelo. Aunque no es original, pertenece al grueso de transcripciones

[621] F-Pn, VM7-5634, 1792c y D-F, Mus. pr. Q 17/15.

[622] Naderman reemplazó la dedicatoria por «*Aux amateurs*» en sus ejemplares.

[623] D-KNd: Ce 0237, post. 1799.

[624] Burdeos (Filliatre) en el caso de F-Pn, VM 5634 y Lisboa (Waltmann) en el de E-VAbv, XVIII/2815(1).

[625] Número en el catálogo temático de Pleyel que realizó Rita Benton (1977) y que recoge la *International Ignace Joseph Pleyel Society* (2009).

pianísticas de obras concertantes para otros instrumentos procedente de la época que confirma el sobresaliente papel social y musical que tendría el piano desde finales del siglo XVIII hasta principios del siglo XX. El concierto original para violín fue compuesto por Pleyel en 1788 y publicado por primera vez por el editor parisino Charles Boyer[626]. El propio compositor realizó, también, un segundo arreglo de esta misma obra para clarinete y orquesta, lo que confirma la gran aceptación que tuvo esta pieza en su época.

Datos editoriales

De esta edición inglesa de Longman & Broderip[627] de la composición de Ignace Pleyel, efectuada en 1795, según el catálogo de obras del autor vienés realizado por la musicóloga Rita Benton (*1918; †1980) en 1977, solo se conserva la parte de piano. La información editorial de la portada está tapada por una etiqueta rasgada de la casa distribuidora J. B. Waltmann en Lisboa, similar a la descrita en la partitura anterior. No obstante, algunos datos visibles, como la ciudad donde se editó (Londres) y su registro en la capital inglesa, que se confirma con la indicación «*Ent[d]: at Stationers-hall*» [*Entered at Stationer's hall*][628], me han permitido poder localizar un ejemplar idéntico en la Biblioteca Rita Benton de la Universidad de Iowa[629], y así he podido consignar sus datos editoriales originales completos, que coinciden con los que permanecen bajo la pegatina del distribuidor Waltmann en el ejemplar de E-VAbv: «*Printed & sold by Longman & Broderip, No. 26 Cheapside & No. 13 Hay Market, where may be had all the above Authors Works*»[630] (ilustración 95).

[626] Uno de sus conciertos para instrumento solista, la segunda versión del 3º, compuesto en 1788 según el catálogo de Benton.

[627] James Longman fundó en 1767 en Londres un comercio de partituras e instrumentos. En 1769 Lukey se unió a la empresa y, en 1775, Francis Broderip se convirtió en accionista. En 1798 la compañía se declaró insolvente y los antiguos propietarios se separaron: John Longman (quien había sucedido a James Longman) y M. Clementi, por una parte, dirigieron un negocio en Cheapside 26 hasta 1801 (Longman, Clementi & Co.), el cual continuó Longman en solitario hasta 1816. Finalmente, su sucesor, Giles Longman, junto con James Herron lo regentaron hasta 1822 (Longman y Herron). El accionista Broderip y Ch. Wilkinson comenzaron su propio negocio en Haymarket No. 13 hasta 1807 (Broderip & Wilkinson), año en que Broderip murió. Wilkinson continuó hasta 1810 como Wilkinson & Co (Jones, Williams y Mould, 2001).

[628] Esta expresión hace referencia al registro en Londres de la publicación a efectos de propiedad intelectual, de la misma manera que en Francia se plasmaba el registro y la propiedad editorial en la Biblioteca Nacional/Imperial.

[629] US-IO, sig. Benton 1029.

[630] «Impreso y a la venta por Longman & Broderip. Nº 26, Cheapside y Nº 13 Hay Market, donde se pueden encontrar todas las obras de los autores».

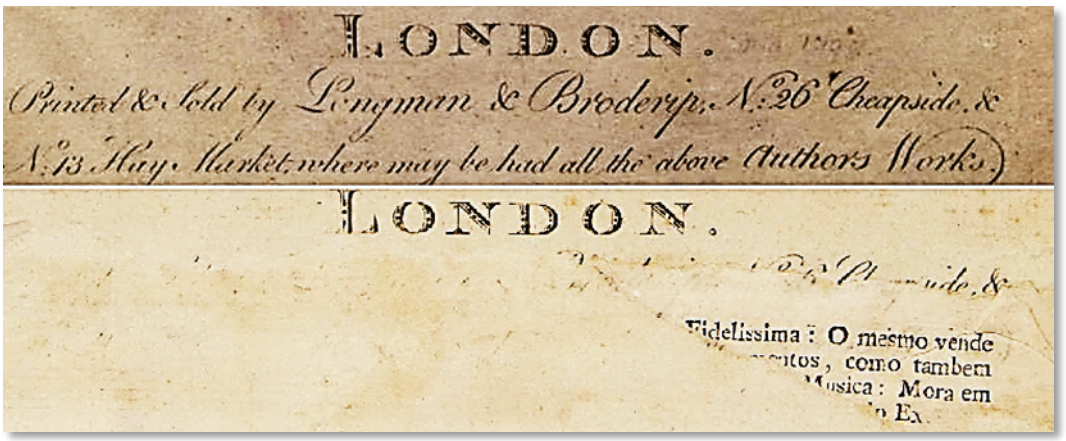


Ilustración 95. Comparativa de datos editoriales procedentes del ejemplar US-IO (arriba) con los que se aprecian tras la etiqueta de Waltmann en el ejemplar E-VAbv (debajo) en PLEYEL, Ignace. *A favourite concerto for the piano-forte or harpsichord with accompaniments for two violins and a violoncello* (1795 [B. 103A]).

c. Signaturas XVIII/2815(3) y XVIII/2815(4): Pleyel, Ignace, 1793-96, 1794. *Trois trios pour le clavecin ou piano-forte avec violon [et] violoncelle : oeuvre 41, Liv I y II* [Ben. 443-445, 1793 ; Ben.446-448]. Ámsterdam: Schmitt-Springer [1793-1796] / Henning [1794].

Bajo estas dos signaturas se encuentran dos libros con tres sonatas a trío cada uno compuestas también por Ignace J. Pleyel que presentan una particularidad: utilizan como material temático en sus segundos y/o terceros tiempos melodías folklóricas autóctonas recopiladas por el editor escocés George Thomson (*1757; †1851)[631]. Thomson había contratado a Pleyel antes de septiembre de 1792 para que las armonizara y al célebre poeta escocés Robert Burns (*1759; †1796) para que les añadiera nuevas letras. Finalmente, veinticinco de ellas aparecieron publicadas por Preston & Son[632] en 1793 bajo el título *A Select Collection of Original Scotish Airs, for the Voice* (Kidson, 1900: 198). Pleyel, aprovechando esta circunstancia, utilizó material temático de estos aires del folklore escocés y publicó al mismo tiempo que Thomson estas series de sonatas a trío.

El primer libro contiene las sonatas a trío Ben. (4561) 443-445 (*Oeuvre* 41, *Liv*. I) mientras que el segundo las sonatas a trío Ben. (-) 446-448 (*Oeuvre* 41, *Liv*. II)[633]. La primera edición de las tres

[631] George Thomson recopiló numeroso material folklórico escocés y publicó cinco volúmenes para voz con dichos aires a los que añadió letras de los poetas y escritores más célebres de su época (Burns, Scott, Campbell). Asimismo, contó con la ayuda de los más destacados compositores —Pleyel, Haydn, Beethoven y Hummel— para la armonización de las canciones (McCue, 2003: 99-119; Kidson, 1900: 198-199).

[632] John Preston (†1798) fue un editor de música, vendedor de instrumentos y constructor de las famosas guitarras inglesas. Se tiene constancia de su actividad como fabricante, vendedor de partituras y papel pautado, al menos, desde 1774. Su hijo Thomas (†1834) entró en el negocio en 1789 (Kidson, 1900: 106).

[633] El segundo «I» fue añadido manuscrito al original, formando un «II».

primeras sonatas estuvo a cargo de John Preston & Son y G. Thomson, siendo registrada por Thompson el 27.05.1793 en el *Stationers' Hall* de Londres como *Three grand sonatas for the piano-forte or harpsichord in which are introduced for the subjects of the adagios & last movements select Scottish airs with accompagnyments for a violin and violonchelo. 1st set* (Kassler, 2004: 242)[634]. Thomson y Preston efectuaron también la primera edición del segundo grupo de sonatas, a la que titularon «*Second Set*», que fue registrada por Thomson el 18.01.1794, asimismo, en el *Stationer's Hall* de Londres como *Three grand sonatas for the piano-forte or harpsichord in which are introduced for the subjects of the adagios & last movements select Scottish airs with accompagnyments for a violin and violonchelo. Second Set* (Kassler, 2004: 262)[635].

Datos editoriales

Las fuentes editoriales de la edición del cuaderno, tomadas a partir de la edición original de Johann André[636] (1793)[637], fueron reimpresas y comercializadas por los editores Joseph

[634] RISM A | I: P 3722.

[635] RISM A | I: P 3738.

[636] Johann (Jean) André (*1741; †1799) fue editor, compositor y pianista. A pesar de la movilidad motivada por la carrera de André como intérprete y compositor, la editorial se vio obligada a permanecer desde su fundación en 1774c en la pequeña ciudad de Offenbach, un suburbio de Frankfurt, debido al privilegio exclusivo que poseía Hummel en Berlín. Sin embargo, André estableció buenas relaciones con Pleyel en París y con Joseph Haydn en Austria, lo que resultó en una importante expansión de la editorial. Para cuando la empresa pasó a manos de su hijo Johann Anton André (*1775; †1842) (1799), ya tenía más de 1000 títulos en el catálogo. Gustav André (el hijo de Johann Anton André) emigró a los Estados Unidos y estableció una empresa en 1850, funcionando como agente estadounidense de la firma alemana. (Fenton, 1995; Musikhaus André, 2019).

[637] RISM A | I: P 3713.

Schmitt[638], Vincent Springer[639] y Heinrich Henning[640], en Ámsterdam, respectivamente, entre 1793 y 1798 (Joseph Schmitt murió en 1791, quedando el negocio en manos de Springer, de ahí el nº de plancha «Sp.» en Liv. I). Las distintas reediciones de Schmitt y sus intercambios con Henning han sido tratados por Geerlinde van Dijk-de Reus en su tesis de máster (2009).

LIV I: RISM A|I: P 3724. En el ejemplar E-VAbv, el orden original de las sonatas a trío (Ben. 443 en Do mayor; 444 en Fa mayor y el 445 en Re mayor) se encuentra invertido de la siguiente forma: Ben. 445 en Re mayor, 444 en Fa mayor, y 443 en Do mayor. Las tres piezas se denominan en la partitura como tríos, no como sonatas, algo que no ocurre en el resto de las ediciones. Rita Benton (1977) dató esta edición Schmitt entre 1793-1798, van Dijk-de Reus (2009) realizó una comparativa entre otros ejemplares y ediciones, la cual, unida al texto existente en la portada «J. Schmitt dans le Warmoes-straat» más la tipografía de plancha «Sp.», hizo que concluyera con la afirmación de que se trata de una edición de Springer (el sucesor de Schmitt) efectuada entre 1793 y 1796. Existe una edición similar de Hummel, que consta como opus 37, con número de plancha 837 en Berlín/Ámsterdam, RISM A|I: P 3720; anunciada en el *Amsterdamsche Courant*, 29.05.1794 (van Dijk-de Reus, 2009: 96). Otras ediciones similares que ya pueden hallarse digitalizadas en línea son la de I. Amon en Heilbronn, disponible en US-IO (1794c)[641], y B. Schott

[638] Joseph Schmitt (*Gernsheim am Rhein, 18.03.1734; †Ámsterdam, 28.05.1791) fue un compositor, director, pedagogo y editor germano-holandés. También es conocido como «el Haydn alemán». Alumno de Carl Friedrich Abel, durante alrededor de 20 años trabajó como sacerdote musical en la Abadía cisterciense de Eberbach (Kloster Eberbach) en Rheingau, donde compuso una amplia gama de música, de sacra a secular y de cámara a sinfónica. En 1773c Schmitt se mudó a Ámsterdam, donde ya tenía composiciones publicadas por la principal editorial de música europea, Johann Julius Hummel, con la que colaboró. Schmitt se estableció en la ciudad y se convirtió en director musical de la sociedad *Felix Meritis*, donde trabajó durante las siguientes dos décadas, inaugurando como director la primera sala de conciertos holandesa en 1788. En 1778 abrió su propia casa de música en la Warmoesstraat, una de las calles comerciales más importantes, introduciendo por primera vez obras importantes de compositores como Mozart en el norte de Europa. A partir de 1780 tuvo problemas con Hummel, el cual comenzó a reimprimir sus propias obras publicadas, cobrándolas más caras y con errores, esto llevó a Schmitt a solicitar un privilegio a modo de patente, que se le otorgó en 1782. La rivalidad con el editor Hummel se trasladó a su sucesor, Vincent Springer (Dunning, 1962; van Dijk-de Reus, 2009).

[639] Vincent Springer (*Jungbuzlau [Mladá Boleslav, Bohemia] 1760; †post. 1806) estudió clarinete tenor —instrumento de creación reciente llamado también entonces «corno di basseto»—, con Anton David, con quien dio giras por Holanda, Alemania y Rusia. Se casó en Ámsterdam el 04.11.1791 con Frankin Elissabeth Schmitt, posiblemente prima del editor Schmitt, aunque no hay constancia de que se ambos se conocieran. Fue, *de facto*, el sucesor de Schmitt hasta 1798, aunque no fue considerado así legalmente, ya que no publicó nunca bajo el privilegio legal de Schmitt en los estados de Holanda y Frisia Occidental (van Dijk-de Reus, 2009: 45-46).

[640] Johann Heinrich Henning (*Sonderhausen, 1753; †Amsterdan, 1802) fue un editor de música, compositor, miembro de la logia masónica La Charité de Amsterdam, y asistente de música en la Gran Logia de la Haya en 1797c (Vandevijvere, 2015).

[641] RISM A|I: P 3712; Ben 4527.

en Mainz, con número de plancha 176 (1794c)[642] disponible en D-Mbs y US-R[643], ambas tituladas como sonatas, no como tríos[644].

Asimismo, en su comparativa editorial, van Dijk-de Reus localizó material que sugiere un intercambio entre las casas editoriales de Schmitt y Henning. En concreto, una copia de la citada edición musical de Springer en D-B[645], pero con portada de Henning, que fue registrada por Wolfang Matthäus en su catálogo de obras de la editorial Johann André (1973) con el número 261 —número de plancha 60—. Henning reeditó en 1794 el segundo grupo de sonatas a trío Ben 446-448[646] con una pegatina que indica «Oeuvre 41» que cubre la indicación de opus original de «Oeuvre 42, lo que significaría que es una reimpresión efectuada por Henning de una edición anterior de Springer (como ocurre con el ejemplar P 3738-a), o una mezcla temprana de ambas ediciones. También conviene señalar que el registro de catálogo WM 261 (Mathäus, 1973) establece dicha publicación como reimpresión de Johann André, dándole el número de opus 41 —núm. de plancha 656— [647] (Van Dijk-de Reus, 2009: 97).

Liv II: RISM A | I: P 3738a. La portada del ejemplar de E-VAbv es idéntica a la del número anterior, con datos editoriales de Schmitt, aunque el segundo «I» en la expresión «Liv II» está manuscrito a tinta; sin embargo, la tipografía del interior indica una edición diferente. Además, las piezas constan como sonatas, no como tríos, al contrario que sucede en el bloque precedente: *Sonata IV, op. 42 en Sol mayor*; *Sonata V en Si♭ mayor*[648]; *Sonata VI en La mayor*. La marca de plancha «Sp.» de Liv. I es sustituida por «nº 60» en Liv. II, lo cual indica que no pertenece a la propiedad de Schmitt-Springer. La cabecera de la partitura con la indicación «Pleyel Oeuvre 42» y el número 60 de plancha coinciden con la edición de Henning (1794-1829)[649] documentada por van Dijk-de Reus, la portada corresponde a la antigua impresión de Schmitt (por tanto, en términos editoriales podríamos considerarlo un *parallel issue*)[650]. Recordemos que Henning, a

[642] RISM A | I: P 3725.

[643] *Sibley Music Library. University of Rochester*.

[644] Para *cfr.* todo el registro de ediciones *vid.*, rism A | I: P 3712-3729.

[645] *Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung*.

[646] RISM A | I: P 3734.

[647] *Bayerische Staatsbibliothek*, Munich. RISM A | I: P 3713, D-Mbs.

[648] Falta una hoja con las páginas 17 y 18 de la sonata V.

[649] Amsterdam, RISM A | I: P 3734.

[650] Ejemplares de otros editores a las que se les añade una portada propia, resultando la portada de un editor y el contenido (y número de plancha) de otro. El propio Schmitt parece haber vendido ediciones de otras editoriales como stock o quizás a comisión sin nuevas páginas de título. También parece probable que tuviera la intención de vender ediciones extranjeras con nuevas páginas de título como propias. En la lógica de la época esto era justificable ya que las copias se habían obtenido legítimamente (van Dijk-de Reus, 2009: 49).

su vez, había copiado la edición de Johann André como op. 42 y número de plancha 682 [Offenbach, con anuncio en *Wiener Zeitung*, 24.03.1794, actualmente disponible en D-Mbs, el cual citaba las piezas como sonatas *I, II, y III op. 42*. También el editor Johann Julius Hummel realizó una edición similar como op. 38 y número 912 de plancha (Berlín/Amsterdam, *Amsterdamce Courant*, 29.05.1794) (van Dijk-de Reus, 2009: 114).

d. Signatura XVIII/2815(5) y XVIII/2815(6): Haydn, Franz J., 1796. Haydn's celebrated overture composed for & performed at Mr. Salomon's concert Hanover-Square: adapted for the Piano-Forte with the accompaniment for a Violin & Violonchelo. N. 2. y N. 3. [Hob. s.I:97 (I: 93 y 94)]. Londres: Corri, Dussek & Co.

Bajo estas signaturas se conservan dos de los números que publicó en 1796 la firma Corri, Dussek & Co[651] —juntamente con J. P. Salomon— con arreglos para piano a trío de seis «sinfonías Londres» de Haydn. La edición completa comprendía dos series de seis oberturas cada una, estando la primera serie integrada por seis transcripciones para piano, violín y cello *ad libitum* (dichas partes, al no ser obligadas, no suelen conservarse en las partituras de la época) de las sinfonías Hob. I.: 97, 93, 94, 98, 95, 96 de F. J. Haydn.

La *Sinfonía Hob. I: 93* en Re mayor, que está integrada por cuatro movimientos, fue compuesta por Haydn en 1791 para cuerdas, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas y timbales; sucedió a la número 95 (Do menor) y 96 (Re mayor) del catálogo Hoboken y fue estrenada el 17.02.1792 en los *Salomon's Benefit Concerts*. La *Sinfonía Hob. I: 94* en Sol mayor, compuesta en 1791 para el mismo orgánico, es conocida como «La Sorpresa» o «La del toque de timbal» debido al acorde fortísimo súbito del movimiento —en palabras del propio Haydn,

[651] Domenico Corri (*Roma 04.10.1746; †Hampstead, Londres 22.05.1825) fue compositor, editor de música y profesor. Estudió con Porpora en Nápoles entre 1763 y 1867 y se casó con una de sus pupilas de canto, la miniaturista y soprano Signorina Bacchelli. Llegó a Edinburgo en agosto de 1771 con un contrato como director de orquesta de tres años de duración, pero se quedó 18 años. En este tiempo estableció empresas comerciales y se convirtió en gerente de los jardines de placer Vauxhall de Edimburgo (imitación de sus homónimos de Londres) y del Teatro Real de la capital escocesa. Abrió una editorial de música con su hermano Natale, en nombre de su hijo mayor John (Giovanni) y se asoció con James Sutherland alrededor de 1780, fundando la firma Corri & Sutherland, que perduró hasta la muerte de este en 1790. Corri se mudó entonces a Londres estableciéndose como editor de música en el Soho. La familia Corri ya era conocida en el entorno musical londinense desde 1774, cuando se estrenó la ópera de *Alessandro nell'Indie* de Domenico Corri en el King's Theatre (03.12.1774). y también gracias a su esposa, que intervino en diversos conciertos —incluyendo los Bach-Abel Concerts, que marcaron la apertura de los Hanover Square Rooms en 1775—. A su regreso a Londres, obtuvo cierto éxito en los *Salomon's Benefit Concerts* de 1792, pero parece que tras ellos se retiró. El domicilio de los Corri se convirtió a partir de entonces en lugar de celebración de veladas musicales privadas. Su hija, Sophia Giustina Corri, se casó en 1792 con el pianista y compositor Jan Ladislav Dussek, y este, en enero de 1794, se asoció con la editorial de su suegro, que operaba, asimismo, como agente de ventas del taller de pianos Broadwood en Escocia bajo el nombre de Corri, Dussek & Co. Más tarde, Lorenzo da Ponte también se asociaría con ellos, pero la empresa tuvo problemas financieros alrededor de 1800 y Dussek huyó al continente para evitar a sus acreedores. Domenico Corri continuó solo hasta que su hijo Montague tomo las riendas del negocio en 1804 (Jones y Cowgill, 2001).

elemento de innovación ante el público incluido para superar la competencia planteada por su alumno Pleyel en los *Professional Concerts* (Feder y Webster, 2001)—, y fue estrenada el 23.11.1792, con reseña en *The Oracle* del día siguiente, el 24.11.1792.

Datos editoriales

Se trata de la parte para piano, únicamente, de los números dos y tres, que corresponden a las *Sinfonías Hob. I: 93 y 94*, de la tirada más antigua que editó de estas Corri, Dussek & Co. con J. P. Salomon en 1796 («*Overture*[s]», Hob. s.I:97)[652]. La edición completa, con números del 1 al 6, contenía transcripciones para trío (piano, violín y cello *ad libitum*) de las sinfonías londinenses Hob. I.: 97, 93, 94, 98, 95, 96 de Haydn (Hoboken, 1957, I: 197), editadas en ese orden[653].

He podido confirmar el registro que realizó el 25.06.1796 el propio Salomon en el *Stationer's Hall* de Londres de los cuatro primeros números (1-4) de esta edición, y, posteriormente, de los números cinco y seis el 01.07.1796 (Kassler 2016: 356-357). Las partituras, que están firmadas por el propio Salomon (ilustración 96), aparecieron anunciadas a la venta el 10.06.1796 de la siguiente manera: la nº 4 (Hob I: 98), editada individualmente, en el periódico *Public Advertising*; y la serie completa (nos. 1-6) en *Morning Chronicle* (Hoboken, 1957, I: 197).

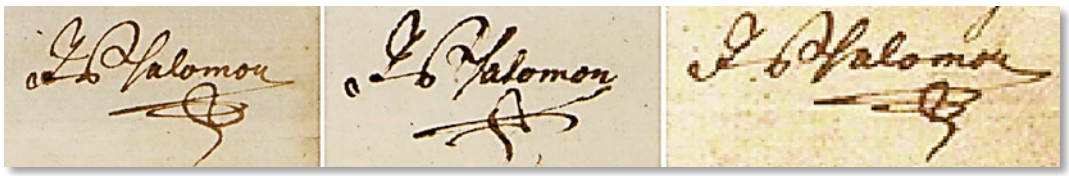


Ilustración 96. Firmas del editor J. P. Salomon que figuran en las portadas de los dos ejemplares de E-VAbv (5-6) analizados (izquierda). La tercera (derecha) corresponde a un ejemplar vendido en línea por el anticuario Joseph Bauman (2019).

Fueron tituladas primero como «Overture[s]»[654], y, después de su primera publicación, «Symphonies»[655], cuestión que he podido comprobar, gracias al papel del ejemplar de GB-Lbl[656] que posee una marca de agua que indica el año 1796. Este cambio de título, sin embargo, no se produce en la música notada del interior de las partituras, dado que se titulan siempre como sinfonías.

[652] RISM A | I: H 4518.

[653] Hoboken (1957, I: 197) restringe la serie publicada a los números 2-6, mientras que el registro del RISM documenta los núms. 1-6; GB-Ob conserva un ejemplar del nº 1.

[654] GB-Cu, MRS.1.434 con marca de agua en el papel de 1793; GB-Ob, (W) Mus. Instr. I, 109 (2) con marca de agua de 1795.

[655] RISM A | I: H 4519.

[656] Music Collections Hirsch M.1471.(5.).

El mismo J.P. Salomon publicó otros arreglos en series de tres de las mismas sinfonías para dos violines, flauta travesera, trombón y violonchelo con acompañamiento de piano (Landon, 1955: 771): *No. (1.) (-12.) of Haydn's grand symphonies. Composed for Mr. Salomon's concerts, and arranged for five instruments, vizt two violins, a german flute, a tenor, and a violonchelo: with an accompaniment for the piano forte ad libitum by J. P. Salomon*[657].

Estas primeras series publicadas por Corri, Dussek & Co. tuvieron su prosecución con las *Haydn's celebrated symphonies composed for and performed at Mr. Salomon's and the Opera Concerts. Adapted for the piano-forte, with an accompaniment for a violin & violonchelo ad libitum... nos. 7. 8. 9. 10. 11. 12*[658] editadas ahora en solitario por «Mr. Salomon, the propietor» y registradas por él mismo el 02.10.1797 en el *Stationers' Hall* de Londres (Fuld, 2000: 565). En su contenido constan transcripciones de las sinfonías Hob. I: 104 (Re mayor), 103 (Mi♭ mayor), 102 (Si♭ mayor), 99 (Mi♭ mayor), 101 (Re mayor) y 100 (Sol mayor).

e. Signatura XVIII/2815(8): «*Dr Haydn OP. 70*» [Haydn, Franz J., 1794. *Trois Sonates pour le Piano-Forte avec accompagnement de Violon & Violonchelo, op. 70*] [Hob. XV: 18-20, comp. 1794]. [Londres, Longman & Broderip].

Este grupo de piezas del cuaderno de Francisco Ximeno carece de portada y datos que permitan identificar *a priori*, tanto la edición, como las obras contenidas. He comparado la música con los íncipits que ofrece el catálogo de Haydn, comprobando que no son sonatas para piano solo, sino que pertenecen al grupo de tres sonatas a trío (pf. vl. cllo.) Hob. XV: 18-22 (en La mayor, Sol menor y Si♭ mayor; compuestas en 1794c). La primera edición de la obra fue a cargo del editor germano-holandés Johann Julius Hummel en 1794, que las publicó como opus 36.

Datos editoriales

La diferencia en los números de opus de ediciones anteriores a 1800 de esta obra de Haydn (Hob. XV: 18-22) ha permitido conocer, por comparativa, los datos editoriales de la partitura manejada. Entrando en detalle, la primera edición de la obra, realizada por Johann Julius Hummel (1794 [1ª]), la identifica con número 36 de opus[659]; Johann André (1795) con el número

[657] Hob, s.Coll.Sy15a; RISM A|I: H 4081.

[658] Hob, s.Coll.Sy.15b; RISM A|I: H 4521, H 4520 y H 4522.

[659] RISM A|I: H 3716, D-WRgs, GB-Lbl, RUS-Mrg, S-Skma, US-R.

78[660]; Artaria (1795) como nº 71[661]; Pleyel (s.f.) como 86[662]; Imbault (a. 1800) como 83[663]; Naderman (post. 1796-97[664]) como 84[665] y Sieber *père* (s.f.) como 78/86[666].

Solamente tres editores las designan como opus 70: William Forster (1794c, reimpresas por Preston después de 1801, según se deduce de la dirección comercial incluida)[667]; Edmund Lee (s.f., no registrada por Hoboken); y, por último, Longman & Broderip[668], siendo esta última la que se corresponde, por tipografía, con la partitura del cuaderno (Guaita, 2019: 49).

Por tanto, mi conclusión es que la edición manejada —plenamente coincidente con la última indicada—, es *Trois sonates pour le piano-forte avec accompagnement de violon & violonchelo. Composées et Dediées à Son Altesse Madame La Princesse Douariere Esterhazy née Hohenfeldt. Op. 70.* Londres: Longman & Broderip, 1794; registrada en el *Stationer's Hall* el 17.11.1794 (Kassler, 2004: 544) y anunciada en *The Sun* el 25.11.1794 (Hoboken, 1957, I: 704).

f. Signatura XVIII/2815(7): Haydn, Franz J., 1792c. *Sonata for the pianoforte or harpsichord: op. 66.* [Hob. XVI: 49, L: 59; 1789/90]. Londres: Bland.

El autógrafo original titula la obra como *Sonata per il Forte-piano composta per la Stimatissima Signora Anna de Jerlischek*[669] —detrás de la palabra «composta» se pegó y sobrescribió más tarde «da me Giuseppe Haydn 1 Juny 790» (Hoboken, 1957, vol. I: 773-774)— y se consideraba como primera edición la efectuada por Artaria (Haydn, 1791) para piano solo o con violín, anunciada en el *Wiener Zeitung* el 31.08.1791.

Haydn manifestó por correspondencia su descontento por esta primera publicación a Marianne von Genzinger, dedicataria de esta sonata, ya en 02.03.1792, dado que, en principio estaba destinada exclusivamente a su uso privado. El autor, al verla publicada, le escribió: «Me alarmé

---

[660] RISM A|I: H 3719, A-Sca, A-Wn-h, D-OF, D-WRh, D-WRtl, GB-Lbl, I-Tn, RUS-Mrg.

[661] RISM A|I: [H 3717, D-Mbs.

[662] RISM A|I: H 3720, I-Pac, S-Skma.

[663] RISM A|I: H 3722, Us-Wc.

[664] Fechada gracias a la dirección comercial que indica.

[665] RISM A|I: H 3724, A-Wn-h.

[666] RISM A|I: H 3721, CH-Gc, GB-Lbl.

[667] En la portada: «*Printed and sold by Preston at this Wholesale Warhouses 97 Strand*», formulación utilizada en por su hijo en las publicaciones de 1801-1822 (Kidson, 1900: 106).

[668] RISM A|I: H 3714.

[669] Aunque, tradicionalmente, aparecía dedicada a Marianne von Genzinger, amiga de la anterior. Marie Anne de Jerlischek (Nanette) era ama de llaves en Esterháza y estaba casada con Johann Tost, a quien Haydn dedicó doce cuartetos de cuerda. Al parecer, Nanette escribió a Haydn encargándole una sonata para regalársela a su amiga Marianne von Genzinger a la vez que este, a tenor de sus cartas, le estaba escribiendo a esta última, comunicándole su intención de componer, *motu proprio*, una sonata dedicada.

no poco cuando tuve que leer noticias desagradables sobre la sonata. Por Dios, preferiría haber perdido 25 ducados a tener noticia del robo». Haydn culpó a su copista, aunque sus dudosas relaciones comerciales con los editores y el intento de rentabilizar posteriormente dicho «robo» dejan en el aire sus protestas iniciales (Heartz, 2009: 415-416).

Datos editoriales

La edición de esta sonata de Haydn es la elaborada por John Bland[670] en 1792c, —inmediatamente posterior a la primera que realizó Artaria en 1791—, presente en el catálogo del editor William Forster (*1739; †1808) (Hoboken, 1957, I: 774; 1978, III: 348). Como número de plancha utiliza la expresión «Haydn Op. 66» y antes del comienzo «*J. Haydn's 4th. Sonata Published since his arrival in England*». En portada, bajo la información editorial, se recogen algunas de las obras a la venta en su establecimiento:

> Haydn's 3 Sonata Harpd. Flute & Violonchelo Op. 34 or 59. Price 7s/6d or Single each 2s/6d
> Haydn's sonata op. 41…Haydn's 1st & 2d.Dº. Pub. since his arrival in Eng. ea. 1s/6d.
> Kozeluch's Sonata Op. 34 Harpd. & Fl. & Vº… 7/6.
> Dº…….....35……6.
> Krift's Sonata Op. 9 Harpd. Vl & Vº……..7/6
> "Le tout Ensemble" Sonatas for the Harpsichord by the First Masters with Accts… 2s/6d.
> Harpsichord Colln. containing 10 Pages Publish'd Monthly…each 1/6.
> Harpsichord Duetts 2 Performs. each 1/6.
> Cramer's Sonatas dedicated to Clementi 7/6.
> Forsters Dº. Harpd. & Flute Op. 7. 7/6.

En la contraportada (*page 2*) se incluye un catálogo de partituras para clave editadas por Bland bajo el epígrafe que se transcribe a continuación:

> Page 2.) Catalogue of HARPSICHORD Music | LONDON Printed & Sold by J. BLAND, at his Music Warehouse Nº 45 HOLBORN | May be had of all Music & Booksellers in Great Brittain: & the Principal Music Dealers on the Continent | For Instrumental & Vocal Music see Catalogues pages 1&3 & the Subjects of all the Works contained in those Catal. | may be had

[670] John Bland (*Londres, 1750c; †Londres, 1840c) fue distribuidor de música e instrumentos y editor. Se estableció en Londres en 1776, y permaneció activo hasta su temprana jubilación en 1795. En 1789 se trasladó a Viena para invitar a Haydn a visitar Inglaterra y para obtener derechos editoriales de obras suyas y de otros compositores, incluyendo Hoffmeister y Kozeluch. Haydn hizo enviar tres tríos de piano a Bland (Hob XV: 15-17), que este publicó posteriormente, y, cuando llegó a Londres en enero de 1791, pasó su primera noche como invitado de Bland en su casa de Holborn. En 1795, Lewis, Houston y Hyde se hicieron cargo del negocio, incluidas las doce mil planchas grabadas por Bland y, en 1797-98, pasó a manos de Francis Linley quien, a su vez, las traspasó a William Hodsoll en 1798, que mantuvo en el negocio hasta 1831. Después de renunciar a su propio negocio en 1795, Bland aún pudo haber tenido alguna relación con la firma Birchall hasta alrededor de 1801 (Kidson, 2001).

in 3 Parts. Price Sixpence each […] | | The Harpsichord part of all the Works marked may be had without the Accompaniments or singly with the Accompanym[ent][671].

4.3.3. Francisco Ximeno y su actividad como copista particular en el contexto musical de la València de principios de siglo.

Como va dicho, en 1805, el presbítero beneficiado de la catedral de València, Francisco Ximeno Alandí (*Petrés [València] 08.02.1763[672]; †València, 26.06.1829[673]) rubricaba como dueño un cuaderno facticio de música para pianoforte que contenía 8 publicaciones impresas de obras específicas para dicho instrumento editadas en París, Londres y Ámsterdam.

Tras la correspondiente investigación biográfica he podido vincular al dueño del cuaderno misceláneo una incipiente actividad en la ciudad como copista y arreglista de partituras de canto con acompañamiento de fortepiano. Asimismo, he recuperado un manuscrito proveniente de la Biblioteca Nacional de España firmado por él mismo que revela su actividad como docente de fortepiano de señoritas de clase alta, ya que el mismo está dedicado a su discípula Pascuala de Pedro y Llorens, baronesa de Otos y hermana del marqués de San José y Benemejís de Sistallo.

Francisco Ximeno fue el último de los seis hijos del tejedor de lino Jayme Ximeno y de Vicenta Alandí, vecinos de Petrés, sus abuelos paternos eran naturales de Nogueruelas, obispado de Teruel, mientras que los maternos vivieron en Petrés[674]. No se conserva expediente eclesiástico alguno, ni aparece en los registros para su promoción a las cuatro órdenes menores, el subdiaconado, diaconado y, finalmente, el acceso al presbiterado. No obstante, siendo el benjamín de la familia, resulta comprensible que su destino viniera impuesto por el ingreso en alguna de las masificadas órdenes de regulares y luego se secularizara para entrar en la catedral. Esto se corrobora a través de una referencia posterior que realiza el cabildo de la Catedral de València al oficio del gobernador de la mitra el 05.01.1825, por la cual se le volvía a conceder

[671] Página 2.) Catálogo de música para clave | Londres Impreso y a la venta por J. BLAND, en su Almacén de Música del Nº 45 HOLBORN | Puede obtenerse en todos los Vendedores de Música y Libros en Gran Bretaña: y en los principales Distribuidores de Música del Continente | Para Música Instrumental y Vocal, ver las páginas 1 y 3 de los Catálogos y las Cabeceras de todas las Obras contenidas en esos Catál. [ogos] | Se puede obtener en 3 Partes. Precio seis peniques cada uno […] | | La parte de Clave de todas las Obras reseñadas puede obtenerse sin los Acompañamientos o individualmente con el Acompañamiento (traducción propia).

[672] Su partida de bautismo y la del resto de su familia se encuentra registrada en el *Quinque Libri* (1619-1765) de la Parroquia de San Jaime Apóstol del municipio valenciano de Petrés, en el fondo digitalizado ofrecido por el Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales [E-VAsdap].

[673] E-VAar: leg. 9616, *Protocolos de Jacinto Teruel*, «Testamento de francisco Ximeno», 1828: 122v.

[674] E-VAsdap, Petrés-S. Jaime Apóstol, *Quinque Libri*» 1619-1765: 421v.

permiso para utilizar sus licencias de secularización tras la suspensión que de todas ellas había realizado el arzobispo en 1824 —como reacción a las secularizaciones masivas de regulares efectuadas durante el trienio liberal—[675].

En 1803, ya como presbítero y residiendo en València al menos desde 1798[676], Francisco accedió a la percepción las retribuciones de uno de los beneficios eclesiásticos del coro bajo la invocación de «Nuestra Señora de la Expectación» o la Esperanza. Para conseguirlo, tuvo que aportar una serie de títulos y recomendaciones, realizó un examen de canto llano y se sometió a votación secreta del cabildo de la Metropolitana. Se trataba de un beneficio residencial ubicado en la denominada «primera parte del coro del *chantre*», con obligación de asistir al coro —y oficiar misa en capilla—:

> Cabildo del día 13 de abril [1803]. Prosecución del Capítulo General Pascual.
>
> Admisión al Punto de residencia de Mⁿ Franᶜᵒ Ximeno, Presbítero Beneficiado en esta Santa Yglesia.
>
> En dicho día los señores Canónigos D. Guillermo Hualde, Archivero y D. Tomás Naudin, Doctoral, hicieron presente al Yltᵐᵒ. [Ylustrísimo] Cabildo que estaban conformes con los títulos y demás papeles presentados por Mⁿ Francisco Ximeno, Pbro. Beneficiado en esta Santa Yglesia; y el Yltᵐᵒ. Cabildo, oído el parecer de los referidos señores Canónigos, acordó por votos secretos admitir a Mⁿ Francisco Ximeno, Pbro. a la percepción de las Distribuciones y Percaces en esta Santa Yglesia, y por votos secretos aprobó su examen del Canto Llano. Y lo firmaron los señores D. Vicente María Carrillo y Racional, Vicᵒ. Gral. Capʳ. [Capitular] Guillermo Hualde, Canónigo Archivº[677].

Llama la atención que Ximeno fuera obligado a realizar un examen de canto, ya que este, generalmente, se dispensaba de realizar «como costumbre» cuando se presentaban presbíteros y capellanes conocidos o con estudios superiores[678]. Además, no se le otorgaron insignias doctorales, que solían concederse a los que habían realizado estudios en la universidad,

---

[675] E-VAc, leg. 352, *Actas Capitulares*, 1825: 5v. Su secularización sería anterior a su entrada como beneficiado —ya que la pertenencia al clero secular era indispensable para ello—, no obstante, el proceso general de suspensión de bulas le afectó indirectamente dos decenios después. Por secularización se entendía el acto por el cual un beneficio regular se cambiaba en secular, o un religioso se convertía en clérigo e, incluso, en lego. Existían dos clases de secularización, la personal y la real. La primera se aplicaba a los religiosos y la otra a los beneficios; a estas se añadía otra mixta que consistía en la posibilidad de secularizar un monasterio con los religiosos que habían profesado en él (André, Romo y de la Pastora, 1847: 279-280, 324-328).

[676] Francisco Ximeno aparece en la matrícula de habitantes realizada entre finales de 1822 y enero de 1823 manifestando que en ese tiempo llevaba viviendo en la ciudad veinticinco años. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823.

[677] E-VAc, leg. 330, *Actas Capitulares*, 1803: 30v.

[678] A nadie, salvo a él, se le obligó a realizar dicho examen en los años 1800-1803. E-VAc, legs. 327-329, *Actas Capitulares*, 1800-1802.

provenían del área de influencia del arzobispo (capellanes de honor, caudatarios[679], cruceros[680]) o, simplemente, eran de origen noble[681]. Esta diferencia con el resto de beneficiados admitidos en estos años apuntan a un Ximeno desconocido en València, proveniente de fuera del ámbito de la catedral —al menos alejado del área de influencia del arzobispo— al que tuvo que realizársele un examen previo de canto llano para garantizar dominio del oficio que iba a desempeñar, y que pasó a engrosar las filas de los llamados beneficiados «de muceta»[682], la clase de menor rango de las dos que agrupaban a los beneficiados residentes del coro —la otra estaba constituida por los doctores, que portaban indumentaria diferente—.

Una vez obtenido el punto de residencia en la metropolitana, Ximeno alquiló en abril de 1803 una casa de las administraciones del *magister* de la Catedral[683] por la cual pagaba setenta y seis libras anuales, unos 1140 rs. vn. Esta residencia se ubicaba en el número treinta y cuatro, tercera manzana, de la calle de Santo Tomás Apóstol (actualmente calle de Cabillers, justo frente al campanario de la desaparecida iglesia de Sto. Tomás[684]. En esta casa había residido desde julio de 1791 el oficial de barbero Joseph Odinant con su esposa María Francisca Molina Candel (*València, 1762; †València, 03.01.1831). La familia Odinant conocía a Ximeno al menos desde antes de 1800, ya que este figura como testigo en la firma de alquiler de una «casa grande en Ribarroja a espaldas del horno viejo y lindante con la casa de los otorgantes» que estos arrendaron a cuatro personas de Vinalesa, así como algunas huertas y campos de moreras en el mismo término[685]. En aquel momento, Odinant ya tenía problemas que le imposibilitaban firmar —«tener imposibilitada la mano»—, mientras que, al año siguiente, se encontraba «enfermo sin poder salir de casa»[686]. En 1803, Francisca inició los trámites para administrar los bienes de su marido y, en 1807, Odinant ya había sido declarado demente, según testimonio de Francisca Molina[687]. En 1813 Francisca daba plenos poderes a Ximeno para administrar sus

[679] Eclesiástico encargado de llevar alzada la cauda (falda-cola de la capa magna) del obispo o arzobispo.

[680] Encargados de llevar la cruz en procesiones y otros actos.

[681] A Vicente Benavente, subdiácono, le fueron conferidas las insignias doctorales por la razón única de su pertenencia a la nobleza. E-VAc, leg. 332, *Actas Capitulares*, 1805: 141.

[682] La muceta era una prenda de vestir corta, que llegaba hasta los codos, con botones en la parte delantera.

[683] E-VAc, leg. 5056, *Libro Mayor de Casas de las Administraciones del Magister desde 1791*, número 329.

[684] La antigua iglesia de Santo Tomás estaba en la calle Avellanas, esquina con la calle de Cabillers (detrás del Palacio Arzobispal) y fue derribada entre 1862-1864 ante el avanzado estado de ruina en que se encontraba, tal como muestra el semanario *El Museo Literario* (20.07.1864).

[685] E-VAcp, *Protocolos de Lorenzo Villel*, 1800: 245v.

[686] E-VAcp, *Protocolos de Lorenzo Villel*, 1801: 214.

[687] E-VAcp, *Protocolos de Lorenzo Villel*, 1800: 245v, 1807: 33.

bienes[688]; debido a la enfermedad de Joseph Odinant, Ximeno había acogido a la familia en la casa, pasando este a pagar el alquiler —esta relación se mantuvo durante toda la vida con Francisca, una vez muerto el marido—. Francisca a su vez era perceptora desde 1795[689] de una limosna consistente en 7 libras y 10 sueldos anuales y que gestionaba el cabildo de la catedral[690].

Ximeno tuvo durante su vida una intensa actividad inmobiliaria. En 1805 compró la casa que la familia Odinant-Molina poseía en Ribarroja del Turia por 400 libras (6000 rs. vn.). La compra del inmueble parece tener relación con la ejecución del expediente general sobre enajenación de fincas de obras pías que se ejecutó precisamente ese mismo día públicamente ante la puerta del alcalde mayor de la citada villa, Francisco Casanova (*Diario de Valencia*, 18.05.1805)[691]. A partir de entonces Ximeno adquirió propiedades rústicas en la villa de Ribarroja del Turia y, aparte, compró otras dos porciones de huerta en Carpesa y Pobla de Vallbona, también en la provincia de València. Asimismo, en 1806, el cordonero y fabricante de bordones de instrumentos de cuerda, Mariano Albert, padre del que luego será el célebre fabricante de cuerdas musicales José Albert, vendía a Ximeno «los altos de una casa ó escalerilla con su habitación […] en la playa del Mar Partida del Lazareto»[692].

En 1812 Ximeno desembolsó ocho libras para reformar su casa alquilada de la calle de Santo Tomás, las cuales le fueron devueltas por el cabildo tras la pertinente queja[693]. En noviembre de 1812 dejó dicha vivienda, que pasó a ser ocupada por el presbítero beneficiado de la seo Joseph Gallart (†València, 26.12.1827)[694] y residió temporalmente en el número 25 de la manzana 261 del cuartel de San Vicente, tal y como se desprende de dos registros referentes a la matrícula de habitantes de la ciudad de València para el año 1812[695]. Un año y medio más tarde —mayo de 1814—, adquirió el que sería su domicilio en València hasta su fallecimiento: la casa situada en

[688] E-VAcp, *Protocolos de Lorenzo Villel*, 1813: 141v.

[689] E-VAc, leg. 322, *Actas Capitulares*, 1795: 143v.

[690] E-VAc, leg. 350, *Actas Capitulares,* 1823: 125; leg. 303, *Actas Capitulares,* 1776: 160v.

[691] Durante todo el 1805 se constata en las fuentes una intensificación en la venta de fincas, parcelas y casas, en toda la provincia de Valencia (tanto en la capital como en baronías y pueblos), subproducto de una fase muy agresiva de la desamortización de Carlos IV (también llamada de Godoy) ante la imperante necesidad de capital para sufragar la guerra mantenida contra Inglaterra. En la ciudad de València se vendieron, subastaron o remataron interminables listas de inmuebles —incluso manzanas enteras, como las de edificaciones de la plaza de Comedias, manzana 67, por ejemplo, cuyas casas se ofrecían en venta juntas o separadas (*Diario de Valencia,* 26.11.1805)— (Azagra, 1986; Friera Álvarez, 2007).

[692] E-VAcp, *Protocolos de Bruno Martínez*, 1806: 21v-22v.

[693] La casa amenazaba ruina, lo que provocó el reintegro del desembolso empleado por Ximeno para arreglarla. E-VAc, leg. 339, *Actas Capitulares*, 1812: 207v.

[694] En E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812/1818.

[695] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812/1818.

el número ocho, manzana 412, de la calle de la Linterna[696], la cual compró a los administradores testamentarios de Juan Monpel por 1200 libras y 10 s. —unos 18000 rs. vn.—.

La casa, escriturada ante Mariano Sánchez y Sedó el 17.05.1814[697], lindaba con la casa de otros eclesiásticos y beneficiados y estaba valorada en 1831 en 1900 libras —casi 700 libras más que el precio de compra en 1814—.

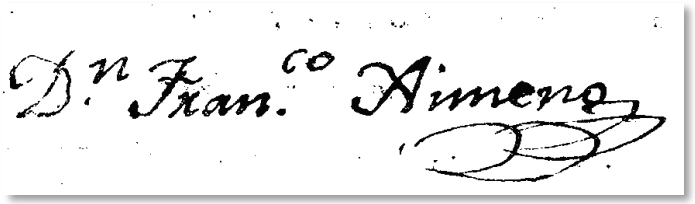


Ilustración 97. Firma de Francisco Ximeno en una escritura de compraventa de tierras en 1812.

Durante toda su carrera en la catedral (1803-1829), Ximeno protagonizó numerosos altercados contra el cabildo, bien dirigiendo las protestas del poco considerado grupo de beneficiados no graduados («de muceta»)[698], bien de forma particular exigiendo aumentos de su renta y el pago de misas de su capilla, cuestiones por las que fue repetidamente amonestado y multado (véase Guaita Gabaldón, 2019).

También acusó al cabildo de no respetar los grados y la jerarquía de antigüedad, apuntando directamente contra el segundo organista de la catedral, por aquel entonces Antonio Lureta[699], lo que parece revelar una enemistad manifiesta. Lureta se había convertido en segundo organista por oposición[700] contra Francisco Juan[701] tras el ascenso —por aclamación— de

[696] Anunciada como bien inmueble en pública subasta desde el 23 de abril por el corredor Mariano Guerrero (*Diario de Valencia*, 23.04.1814) y remate final con postura competente el 9 de mayo.

[697] E-VAar, leg. 9619, *Protocolos de Jacinto Teruel*, 1831: 122 y ss.

[698] Generalmente por asuntos menores o de poca importancia: negarse a ejercer de sochantre (1804), negarse a dar misa si no se le pagaba más (1807); colocar el bonete en una barandilla en los oficios de misa; reanudar la celebración de dobletas para el pago de salarios durante la guerra (1811-12); la disposición de los músicos en las procesiones (1817) y la imposición de insignias doctorales por antigüedad a los beneficiados de muceta (1817); cuestiones que, paradójicamente, acabaron convirtiéndose en auténticas disputas legales entre cabildo y Ximeno, llegando a intervenir el arzobispado en algunas ocasiones.

[699] Antonio Lureta (*1790/92; †València, 1842), comenzó como infantillo en el *Corpus Christi* desde 1801. Permaneció más de 15 años con la *prima tonsura*, lo que indica que debió tener algún tipo de problema o particularidad que no le permitió ascender en la carrera eclesiástica (Climent Barber, 2002: 259; Ruiz de Lihory, 1903: 374).

[700] E-VAc, *Actas Capitulares*, legs. 343, 1816: 78 y 282.

[701] Francisco Juan (†1819c; 1823c) fue presbítero y organista de la iglesia de los Santos Juanes de València desde 1797 (Ruiz de Lihory, 1903: 182, 191, 312; Isusi-Fagoaga, 2017: 39, 42;). E-VAcp, *Protocolos de Luis Minguini*, 17 de agosto de 1797: 110.

Francisco Cabo a organista primero[702]. En diciembre de 1820, Ximeno presentó un primer memorial criticando la práctica de precedencia practicada en los actos y cargando especialmente contra Lureta[703]. Ante las negativas del cabildo a sus pretensiones[704], en enero de 1821 registró un memorial con acusaciones muy duras contra el órgano colegiado[705], lo que provocó la reacción de este y el traslado de una queja formal contra Ximeno al arzobispado, manifestando que detrás de los escritos de Ximeno tan solo se hallaba una enemistad personal contra Lureta[706]. Francisco Ximeno continuó en la catedral y falleció en 1829, habiendo legado todas sus posesiones a su amiga Francisca Molina, con la que había convivido durante décadas[707].

Por otra parte, he podido recoger varios datos que revelan cierta actividad de Ximeno como profesor y copista de partituras y arreglos de música para fortepiano. En este sentido, y dejando de lado el *Cuaderno de Música para Pianoforte* que Ximeno firmó en 1805, destaca el arreglo de 1810 para pianoforte de la canción *Los defensores de la Patria*, perteneciente al género de canciones patrióticas que proliferaron en todo el país durante la guerra de la Independencia, realizado y firmado por Ximeno en València.

La partitura, titulada como *Canción de los defensores de la Patria: acomodada*[708] *a piano solo por Ximeno en Valencia año de 1810 y trasportada pª. el uso de su Disipula Dª Pasquala de Pedro*, era una transcripción «facilitada» para piano de la original [*Canción Cívica: Los defensores de la Patria*] compuesta por Fernando Sor (*1778; †1839) con letra de Juan Bautista de Arriaza (*1770; †1837). Dicha transcripción pianística aporta valiosa información complementaria sobre la actividad de Ximeno como transcriptor y docente de piano y/o canto para señoritas de las clases acomodadas en València y también sobre la posible funcionalidad de su cuaderno para pianoforte.

El manuscrito está conservado en la Biblioteca Nacional de España (sig. MP/3183/5). La partitura en cuestión consta de una sola hoja suelta apaisada [23 x 32 cm] con 12 pentagramas impresos y manuscrita por ambas caras. La Biblioteca desconoce su procedencia, pero probablemente

[702] En octubre de 1819 Lureta consiguió también la plaza de músico tiple que ostentaba Francisco Cabo desde 1790 para poder permanecer en València y evitar el puesto de organista que tenía ganado en Orihuela. E-VAc, *Actas Capitulares*, leg. 343, 1816: 90; leg. 346, 1819: 124, 146-147.

[703] El texto del memorial se adjunta en el libro de 1821, junto a un segundo memorial. E-VAc, leg. 348, *Actas Capitulares*, 1821: 10.

[704] E-VAc, leg. 347, *Actas Capitulares*, 1820: 233.

[705] E-VAc, leg. 348, *Actas Capitulares*, 1821: 10.

[706] E-VAc, leg. 348, *Actas Capitulares*, 1821: 33-35.

[707] E-VAar, leg. 9616, *Protocolos de Jacinto Teruel*, «Testamento de francisco Ximeno», 1828: 122v.

[708] En el registro del catálogo de E-Mn aparece erróneamente el término «acompañada».

entrara en el fondo hacia finales del siglo XIX formando parte de algún lote de anticuario o donación —actualmente se conserva junto a canciones de similar temática[709]— (Escribano Sierra [correo electrónico], 23.03.2018). A la derecha del margen superior está escrito: «compuesta por Sors», «MP 3183/5» y «29». En la parte superior izquierda de la partitura, con el mismo trazo que la música manuscrita y enmarcado entre llaves, figura su título: «*Cancion de los defen-sores de la Patria*} acomodada a Piano solo por Ximeno en València año de 1810} y trasportada pª. el uso de su Disipula Dª. Pasquala de Pedro}».

La partitura presenta sistemas de tres compases dedicados expresamente a voz y piano y está transportada a Do mayor desde la original, en Si♭ mayor. En la línea de la melodía se inserta la primera de las seis letras de las que consta, especificando entre coro y coplas a solo.

> (coro): Vivir en cadenas | quan triste vivir | morir por la patria | que bello morir
>
> (coplas a solo [1ª]): partamos al campo | que es gloria el partir | la trompa guerrera | nos llama a la lid / la Patria oprimida | con ayes sin fin | convoca a sus hijos | sus ecos oíd

En la vuelta de la hoja se encuentran la letra de las coplas a solo 2ª a 6ª:

> 2ª. Quien es el cobarde | de sangre tan vil | que en rabia no siente | sus venas hervir | Quien rinde sus sienes | a un yugo servil | viviendo entre esclavos | odioso vivir! ……Coro.
>
> 3ª. Placeres, alagos, | quedaos a serbir | a pechos indignos | de honor varonil | que el hierro es quien solo | sabrá redimir | de afrenta al que libre | juró ya vivir! ……Coro.
>
> 4ª. A Dios hijos tiernos | cual flores de Abril: | A Dios dulce lecho | de esposa gentil: | los brazos que en llanto | Bañais al partir | sangrientos con honrra | Veréislos venir……Coro.
>
> 5ª. Mas tiemble el tirano | Del Ebro y del Rhin | si un astro a los buenos | protege feliz: | Si el hado es adverso | sabremos morir. | Morir por Fernando | y eternos vivir……Coro.
>
> 6ª. Sabrá el suelo patrio | de rosas cubrir | las huestes del fuerte | que expire en la lid | Mil ecos gloriosos | Dirán: Yace aquí, | quien fue su divisa | triunfar o morir …Coro.

La letra coincide —con algunas desviaciones ortográficas y de puntuación—con la publicada por Arriaza en sus *Poesías Patrióticas* [Londres, 1810], aunque la titula como *CANCIÓN CÍVICA LOS DEFENSORES DE LA PATRIA*. Consta de un estribillo o mote en copla hexasílaba de cuatro versos y seis coplas o tiranas dobles que alternan con él, con dos estrofas de cuatro versos hexasílabos cada una con la misma rima asonante en los pares durante toda la canción (compás de seis por ocho).

[709] La signatura MP/3183/4 pertenece al *Himno de la Victoria* de Juan Bautista Arriaza, con música de Luis Blasco y el MP/3183/6 a una partitura anónima en formato horizontal con 9 pentagramas impresos titulada *Primer cantich catalá contra'ls francesos a 1808* para voz y piano. Posee la siguiente letra: «*L'any mil vuit cents y vuit* | *Cataluña ab gran descuit* | *ha entregat las fortalesas* | *pels enredos de Godoy* | *na vingut un gran comboy* | *de las tropas francesas*».

Las canciones patrióticas que surgieron a raíz de la guerra de la Independencia y esta, en particular, tuvieron una enorme difusión, como se analiza en el apartado I, 4.4.2.a, siendo copiadas en diversas versiones. Los textos de Arriaza se encuentran entre los más divulgados, sobresaliendo entre ellos El *Himno de la Victoria*, que se convirtió en modelo de multitud de himnos posteriores y fue musicado por varios autores; y el titulado *Recuerdos del Dos de Mayo*, con música de Benito Pérez (Escribano Sierra *et. al.*, 2016: 30). *Los defensores de la Patria* aparece, asimismo, en E-Mn en muchas recopilaciones de música popular como, por ejemplo, las publicadas por Adolfo de Castro, José Inzenga, Gómez Imaz, y otros —amén de las copias manuscritas existentes—, lo que demuestra la enorme difusión que tuvo en aquellos años.

Estos indicadores de su profesión musical en el año de 1810 se ven refrendados y completados por otras pruebas conservadas de su actividad como copista de partituras. En este mismo año, Francisco Ximeno insertó sendos anuncios —que transcribo a continuación, en los que consta como razón su casa en la calle de Santo Tomas, 34— ofreciendo reducciones para fortepiano solo de sinfonías de ópera y, también, sus servicios como arreglista en transporte de «piezas de música cantante»:

> MÚSICA.
>
> Dueto italiano, titulado: El Matrimonio secreto, obra del célebre Maestro Cimarosa[710], reducida a acompañamiento obligado de fortepiano solo. Se hallará de venta en la casa, núm. 34 frente al campanario de la Parroquial Iglesia de Santo Tomas: su precio 60 rs. vn. (*Diario de Valencia*, 22.06.1810).
>
> MÚSICA.
>
> La grande sinfonía de la ópera del Preso[711] reducida a fortepiano solo[712], obra nueva: se vende en la casa, núm. 34 frente al campanario de la Parroquial Iglesia de Santo Tomas: su

[710] Ópera bufa en dos actos con música de Domenico Cimarosa (*Aversa, 1749; †Venecia, 1801) y libreto en italiano de Giovanni Bertati, basado en la comedia *The Clandestine Marriage* de George Colman y David Garrick. Estrenada el siete de febrero de 1792 en el Teatro de la Hofburg Imperial de Viena en presencia del emperador Leopoldo II.

[711] Probablemente se trate de la opereta en un acto estrenada en 1800 (*Diario de Madrid*: 02.10.1810) de Manuel del Pópulo García (*Sevilla, 21.01.1775; †París, 09.07.1832), cantante, maestro del bel canto —tenor predilecto de Rossini—, compositor, productor de ópera y director de escena español, que fue uno de los personajes más influyentes de la ópera del siglo XIX. Constituyó la dinastía más importante de cantantes y profesores de canto del siglo XIX, formada por los hijos que tuvo de su unión extramarital con Joaquina Briones: María Malibrán (*1808; †1836), Pauline Viardot-García (*1821; †1910) y Manuel Patricio Rodríguez García (*1805; †1906). Formó parte de la Compañía del madrileño Teatro de los Caños del Peral entre 1799 y 1807, siendo nombrado compositor supernumerario del mismo en 1806 (Romero Ferrer y Moreno Mengíbar, 2006: 180, 190 y 197).

[712] Se han conservado cavatinas, tiranas y boleras extraídas de la ópera arregladas para fortepiano y guitarra (*Diario de Madrid*, 11.08.1801; 26.06.1805) en E-Mn. Como muestra, *Tres canciones y una cabatina de la ópera del Preso con dos tiranas y una bolera: todo para guitarra* (sig. M 2463/5]), publicadas en 1801 por la Imprenta Nueva de Vicente Garviso.

> precio 100 rs. vn. Tambien se hallará en la misma casa la sinfonía de la ópera El Delirio[713], para fortepiano solo, á 40 rs. vn.: y se transportan ó se mudan de tonos qualesquiera piezas de música cantante, con enmendacion de los sonidos intocables é incantables que hace resultar la transportación. Esta se hace por el precio de 8 rs. vn. cada foxa (*Diario de Valencia*, 24.08.1810).

La actividad de Ximeno pudo prolongarse en el tiempo, e incluso estar él mismo detrás de alguna de las figuras anónimas de copistas-arreglistas de determinadas librerías; como un «profesor natural de esta ciudad» que anunciaba la librería de Joaquín Minguet o el arreglista «aficionado» de la librería de Salvador Faulí (*Diario de Valencia*: 16.10.1810 y 07.01.1811). En 1828, un año antes de su muerte, Francisco Ximeno puso en venta una transcripción pianística de envergadura[714] que se publicitó desde su residencia en la calle de la Linterna, núm. 8, en el *Diario de Valencia*:

> […] copia fiel de la música para forte piano que para toda orquesta compuso el célebre compositor de música Josef Ayden[715] sobre las siete palabras que Jesucristo habló en la cruz: su precio 60 rs. vn. (*Diario de Valencia*, 05.03.1828).

En relación con esta obra, José Aparisi documenta en su tesis doctoral (2015) la existencia de dos copias manuscritas en València: una conservada en E-VAc (datada aproximadamente entre 1860-1890) con copia de la partitura y las partichelas de contrabajo y violonchelo[716] y otra actualmente depositada en el archivo del Real Colegio-Seminario de *Corpus Christi* de València[717] para dos coros e instrumento de teclado (datada aproximadamente entre 1825-1875) que figura en el catálogo del fondo como anónima[718]; teniendo ambos manuscritos en común el verso de los Evangelios en castellano —no en latín— (Aparisi Aparisi, 2015: 94-95). En E-VAbv se conservan otros dos ejemplares impresos con el texto de *Las siete últimas palabras* que constan de dieciséis páginas sin numerar ambos, y en los cuales se nombra a su autor como «Hayden».

---

[713] *Le Délire ou les Suites d'une erreur, opéra comique* es una ópera cómica francesa con letra de [Jacques Antoine] Révéroni, barón de Saint-Cyr (*1767; †1829) y música de Henri-Montan Berton (*1766; †1844). Repullés imprimió el libreto de la ópera en Madrid en 1802 titulándola *El Delirio ó las consecuencias de un vicio. Ópera cómica compuesta en francés por el ciudadano R. St. Cir. y la música por el ciudadano Berton.* En València fue reimpreso por Orga en 1816.

[714] Se trata de Las siete últimas palabras de nuestro Salvador en la Cruz *(Musica Instrumentale Sopra le sette ultime Parole del nostro Redentore in Croce o sieno Sette Sonate con un Introduzione ed al Fine un Terremoto*), obra de F. J. Haydn, encargo (1785c) del sacerdote español José Sáenz de Santa María, marqués de Valde-Íñigo (*Veracruz, 25.04.1738; †Cádiz, 26.09.1804). Para ello, el citado marqués solicitó a su amigo Francisco de Paula María de Micón, segundo marqués de Méritos (*Cádiz, 15.11.1735; †Madrid, 09.06.1811), mandar cartas de encargo a Haydn, con vistas a realizar una primera actuación en el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz, en la Semana Santa de 1786 o en la de 1787 (Aparisi Aparisi, 2015: 92-93).

[715] Sobre el uso del término «Ayden» en las obras conservadas en València véase Aparisi Aparisi (2015: 74-76).

[716] E-VAc, sig. 154/3.

[717] E-VAcp, carpeta núm. 7-A/16.

[718] Probablemente la copia de Ximeno tuviera la misma disposición: coros y fortepiano, siendo imposible atestiguar si se trata de la misma.

Según información contenida en dichos ejemplares, «la noche del 19 de abril de 1821, día de Jueves Santo —veinticinco años después de la versión original que hiciera Joseph Haydn para voces solistas, coro y orquesta (Hob.XX/2)— se cantaron por primera vez en la Iglesia Parroquial de San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo de la ciudad de València. El entonces organista primero de la catedral valenciana, Francisco Xavier Cabo, fue quien ajustó el texto, de modo que se adecuara a la música compuesta por Joseph Haydn [...]»[719], apareciendo correctamente escrito el nombre del autor en dicha inscripción.

Todos estos datos confirman que Ximeno ejerció en torno a 1805-1810 como profesor de fortepiano y canto, actividades que en la época venían unidas, siendo uno de los primeros documentados en la ciudad de València. A esto se le une lo anteriormente expresado sobre su actividad como copista de partituras, realizando y vendiendo, desde sus residencias en calle Cabilleros núm. 34 y Linterna núm. 8, reducciones para fortepiano de grandes piezas orquestales y de ópera, así como arreglista y transpositor por encargo de partituras de canto.

[719] El primero de los ejemplares, con sig. XVIII/1706(32) proveniente de la biblioteca de Francisco Carreres (*1858; †1936) está encuadernado junto con otros títulos bajo sig. XVIII/1706: «VARIOS / DE / VALENCIA»; y el segundo, con sig. CV/3712 pertenece a la llamada «Colección Valenciana», que entró en VAbv a finales de los años ochenta. Ambos se imprimieron en 1821 en la imprenta de Venancio Oliveres (*1798; †10.09.1875), sucesor del impresor José Estevan y Cervera (*1747c; †1820) —tras su matrimonio con la hija en 1821— (Aparisi Aparisi, 2015: 96-104).

4.4. Comercio de partituras para fortepiano en València (1790-1830).

4.4.1. Hasta la Guerra de la Independencia (1790-1808).

Durante el siglo XVIII, las distintas partituras de música se podían adquirir, o bien en librerías generalistas o en distintos talleres impresores, así como en casa de músicos profesionales que copiaban y distribuían las partituras que llegaban al mercado urbano. A finales del siglo se comienzan a ver los primeros almacenes de música especializados, sobre todo en las grandes ciudades europeas[720]. Este hecho se puede comprobar asimismo en las propias partituras editadas, que usualmente imprimen la dirección de los puntos de producción y venta (Bordas Ibáñez, 2018: 366-367). Los libreros, comerciantes particulares y copistas encontraron en el servicio de anuncios particulares de la prensa el medio idóneo para publicitarse.

Con relación a València, en primer lugar, cabe decir que he podido hallar la primera librería que ofreció obras para pianoforte en València: la de Bernardo Francés en el área de la calle de Zaragoza[721], tal y como se desprende del anuncio de las *Seis Sonatas orgánicas para pianoforte ó clave, con acompañamiento de un violín ó sin él* compuestas por Joachin [Joaquín] Vicente Castillón («obra primera») en la *Gazeta de Madrid* (16.10.1781). Estas obras se vendían, aparte de la librería de València arriba citada, a seis pesetas en la librería de Corominas en Madrid, en Cádiz en la de Guigue, en Barcelona en la de Maura Martí y en Zaragoza en la de Monge. De esta librería[722] Lamarca Langa (1997) documenta ocho inventarios desde 1770 a 1791, siendo contemporánea de otras como Mallén, Minguet, Cabero o Justo Pastor Fuster. Las sonatas de Vicente Castillón estaban dedicadas en primer lugar al fortepiano y debían estar escritas para él, como atestiguan las indicaciones dinámicas presentes en la partitura.

[720] Del dos de agosto de 1787 data un primer anuncio en el *Diario de Madrid*, en el que se daba cuenta de un «Almacén de Música» en París, situado en «casa de *Ducu*», en la calle de Roule, número 6. En Madrid, a partir de la década de 1770, la *Gazeta de Madrid* informaba sobre diversas partituras a la venta en la librería de Castillo, frente a san Felipe.

[721] La dirección de la librería la tomo del *Mercurio histórico político* (junio 1774: 170) y del ejemplar del *Instituta civil y real* de Joseph Berni (1775) conservado en la Biblioteca Complutense de Madrid http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B1970737X&idioma=0. A partir de 1785 parece que esta librería se trasladó unos metros a la paralela calle de Campaneros (*Mercurio de España*, 01.1785: 94).

[722] Bernardo Francés ejerció como librero desde 1757 a 1791 (Lamarca Langa, 1997: 180).

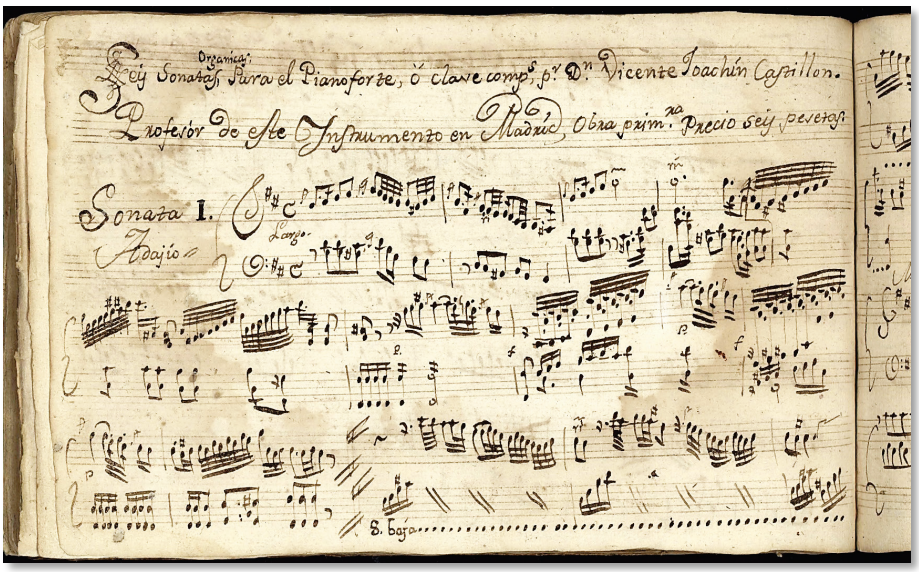


Ilustración 98. Primera página de la *Sonata I* en Si menor de las *Seis Sonatas órgánicas para pianoforte ó clave*, de Vicente Joaquín Castillón, copia proveniente del *Libro sesto* |*Maria Antonia Palacios* [1783]. Biblioteca Nacional de Chile [RCH-Sbnc].

Centrando el tema en el periodo estudiado, las primeras partituras comercializadas que se anunciaron en el *Diario de Valencia* pertenecieron a obras de autor dedicadas en su mayor parte al fortepiano y al violín. Fueron distribuidas de forma esporádica por las grandes librerías de la ciudad (Diego Mallén, Joseph Jorge, Joseph Beneyto Ríos, Josef Navarro, etc.) sin establecer ningún tipo de suscripciones y constituyeron la primera vía de penetración de la literatura pianística secular en el medio (Sancho García, 2016: 246). Los géneros de música anunciada no difieren de los ofertados en otras capitales, como Madrid: formas clásicas (variaciones, sonatas) y danzas cortesanas («minuetes», contradanzas) y españolas (véase Cuervo Calvo, 2012b: 308 y ss.), así como las primeras «batallas» e himnos laudatorios conmemorativas

Asimismo, destaca también el comienzo de la importación de literatura para fortepiano desde los grandes centros de producción europea: París, Londres y Ámsterdam, como la que muestra el *Cuaderno de música para pianoforte de Francisco Ximeno* (Guaita Gabaldón, 2019) que pude localizar y documentar exhaustivamente y que he sintetizado en el anterior apartado. Las distintas partituras impresas del cuaderno de Francisco Ximeno se encuadran en este contexto, proviniendo las primeras de la casa distribuidora Waltmann en Lisboa, desde la que llegarían a alguna de las librerías arriba mencionadas.

Tabla 26. Partituras para fortepiano comercializadas en el *Diario de Valencia* (1790-1808).

Fecha	Autor/obra	Venta
05.01.91	**Joaquín Montero** Organista S. Pedro Sevilla	Librería de Mallén, calle S. Vicente, frente a S. Martín.
	–Compendio Harmónico que contiene las cuatro partes en las que se divide la Música. *–Seis sonatas para Clave y Fuerte-Piano.*	
09.01.91	**Ángel de Sant Michel** Maestro de capilla y fortepiano	Despacho del diario Olla, 2.
	–Diez y siete sonatas para fortepiano con acompañamiento de violín obligado.	
27.11.92		Posada S. Andrés[723] Junto al convento de S. Francisco
	– Sonatas, tercetos, trinos y demás correspondientes del uso del nuevo instrumento.[724]	
03.01.95		Librería J. Minguet. plaza del Patriarca
	–Libro de Coro.	
25.02.02	**J. I. Pleyel**	Librería Joseph Jorge, calle de Calatrava y parada en la Lonja
	–Contradanzas nuevas del señor Pleyel, para violines, trompas, obooses y baxo. *–Contradanzas nuevas para dos violines, del mismo autor.* *–Contradanzas inglesas. nuevas, a dos violines.* *–Contradanzas francesas, nuevas, con su explicación de figuras.* *–Contradanzas españolas, quatro francesas, tres inglesas y el paso ruso.* *–Contradanzas nuevas para dos violines.*	
18.03.02	**Mª de los Mártires García Quintana** (Cádiz, 17 años)	Librería Mallén (suscripción 50 rs. vn.) S. Vicente
	—Primer Quaderno (*Rondó, Sonata, Adagio-Allegro, Marcha*) [de varias piezas para fortepiano] *dedicado a las Señoritas Españolas.*	
03.03.03	**Agustín Iranzo Herrero** Maestro de Capilla[725]	*Ibid.*
	–Defensa del Arte de la música (vs. la obra de Antonio Eximeno).	
06.11.03	**Gaspar Smith**	Librería J. Beneyto y Ríos[726]
	–Seis minuetes para forte-piano. *–Seis Balls o contradanzas modernas para forte-piano* a 6 rv.	
Id.	**D.I.C.P. [Isidoro Castañeda Pares]**	*Ibid..*
	–Seis minuetes para forte-piano.	
15.08.04	**Félix Máximo López, o**rganista [727]	Despacho del Diario
	-Variaciones del Fortepiano, un quaderno impreso, 12 rs. vn.	
07.11.04	**D.Y.C.P. [Isidoro Castañeda Pares]**	Librería Beneyto y Carsí[728]

[723] Junto al c. de S. Francisco.

[724] En relación al anuncio de venta de un salterio de nueva invención.

[725] En la Colegial de Gandía.

[726] También disponibles en Madrid: Librería de Joseph Martínez, Barcelona, Valerio Sierra, Zaragoza, Pedro Vallina, Málaga Luis Carreras, Sevilla: Bartolomé Caro, Granada: Joseph Polo Castillo, Cádiz, Manuel Ximénez Carreño, La Coruña: Francisco de Soto.

[727] «de la Real Capilla de S. M. C.»

[728] Junto a Sta. Tecla. El librero Vicente Beneyto casó a su hijo José con Juana Carsí (*1778; †1838), hija del librero Juan Carsí y Antonia Sanchís. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1838: 272.

	–Seis Minuetes favoritos para el forte-piano. Quadernos 1, 2, y 3. 5 rs. vn.	
	[Bernard Viguerie]	Librería de Josef Navarro[729]
05.12.06	*–La batalla de Marengo:* «en cuya composición se pintan con la mayor expresión y delicado gusto los varios lances y muchas operaciones que se executan en un combate tan sangriento: siguen después tres alegros que representan el placer de la victoria, y al fin un Minuete de la muerte de Robespierre y dos variaciones» [fortepiano].	
	Miguel Mariochi, Violinista[730]	*Ibid.*
06.01.08	–«Una arieta en español alusiva al magnífico Empleo de Grande Almirante de S. A. Smo. Príncipe de la Paz, dedicada a S. A. con acompañamiento de piano forte; su precio 40 reales de vellón. La misma música del nº 1 con letra italiana, también dedicada a S. A. a 40 rv. Una arieta en italiano con acompañamiento de piano forte, dedicada a S. A. a 40 reales de vellón. Un trío Inocente primoroso y armónico a dos violines y violonchelo de la nueva forlana, dedicada por el autor a las Ilustres Damas y Nobleza de Valencia, primera copia del borrador, a 40 reales de vellón. Una Salve a solo con acompañamiento de piano forte, clave u órgano, primera copia, a 40 rv. Un concierto de violino a solo, de mucho gusto, variedad y armonía a grande orquesta, primera copia, a 120 reales de vellón. Se advierte al muy respetable público que se están sacando de los borradores, y se pondrán en el Diario inmediatamente que estén copiadas algunas piezas».	

[729] A los hierros de la Lonja.

[730] Segundo concertino y, durante catorce años, uno de los 3 compositores de música del Teatro de los Caños del Peral en Madrid (*Diario de Valencia*, 06.01.1808).

4.4.2. Durante la Guerra de la Independencia (1808-1814).

Con la entrada del siglo XIX, la implantación del fortepiano y sus ventajas como instrumento acompañante de la voz impulsó, junto a la guitarra, el desarrollo de un mercado productor y distribuidor de canciones líricas y patrióticas cuyo acompañamiento era indistintamente el de dichos instrumentos. El canto acompañado por la guitarra había estado presente tanto en el imaginario como en la práctica musical española, sobre todo desde el ámbito de la música popular:

> En el Sábado 11 por la tarde se repitió otra igual función de música, que executáron únicamente los ciegos, hallándose entre ellos el celebre Perera, conocido bastantemente por su habilidad; y habiendo tocado primero el violin á solo, cantó después á la guitarra varias tiranas y tonadillas; y por último el fandango; de que quedó S. E. tan gustoso que sin embargo de haber repetido igual festejo otros músicos de profesion y particulares en la tarde del Lunes 14 , pidió que volvieran a tocar el fandango; y por su parte hizo que uno de sus músicos cantase una Aria en Árabe (*Diario de Madrid*, 13.09.1787).

La guitarra poseía características idóneas para acompañar todo tipo de géneros vocales a solo, incluso los de influencias europeístas —francesas e italianas— que llegaban bajo el manto de la Ilustración: «una canción italiana para guitarra» (*Continuación del Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid.* 03.1796: 149). Sin embargo, la llegada de fortepianos económicos de mesa al mercado español hizo que parte de los acompañamientos de guitarra señalados en literatura musical lírica, foránea y popular, pasasen a arreglarse para fortepiano, al igual que pasó con las sinfonías de las óperas —oberturas— y los aires de danza:

> En la librería de Arribas calle de las Carretas se hallan de venta las obras nuevas de música siguientes: sinfonía del capítulo, la de la caravana, la del laverinto, y la del poeta supuesto, todas para fortepiano, compuestas por los mejores compositores del norte: y para cantar al dicho instrumento, una aria favorita del Sr. Zingarelli, otra aria de baxo, del sr. Tritta», la canción fulbelto, todas arregladas por un profesor» (*Diario de Madrid*, 25.09.1803).
>
> En la librería de Davila, calle de las Carretas, se halla la música siguiente: un gracioso tema, con 6 variaciones para fortepiano Deserkel: un grande trio para fortepiano, flauta y baxo de Haydn: 6 contradanzas para fortepiano de Aukerlen: y 6 allemandas del mismo; 6 boleras con acompañamiento de fortepiano; y otras 6 con acompañamiento de guitarra: una arieta para cantar al fortepiano por Nauman: 6 minuetes de bayle a dos violines, y baxo de Pleyel: otro 6 de violín solo: 6 contradanzas á dos violines: otras 5 á violín solo: 6 contradanzas á flauta sola ó minuetes con sus trios á flauta sola de Hayden: 6 minuetes para guitarra, y 6 contradanzas para el mismo instrumento: 12 minuetes escogidos para guitarra de Abreu y un dúo á dos guitarras: la celebrada contradanza con siete variaciones para fortepiano de Haydn, y el celebrado minuete con 5 variaciones por el mismo» (*Diario de Madrid*, 21.02.1803).

Respecto a los orígenes y diferencias tipológicas de la literatura musical lírica y patriótica española, cabe decir que su distribución comercial se desarrolló en paralelo y tuvieron características que, aunando el elemento autóctono con el importado, combinaron tendencias europeístas y costumbristas pertenecientes al ámbito dramático/literario ilustrado, la estética/ ideología autóctona del *majismo* y la música nacional de corte populista (véase Alonso González, 1998: 26 y ss.; Cuervo Calvo, 2012b: 377).

En el siglo XIX la música y el baile fueron elementos cohesionadores sociales de primer orden. La asimilación de la idea de pueblo con el concepto de nación introducida por el liberalismo burgués para definir el estado moderno convirtió a la música en el medio más eficaz para hacer evolucionar el concepto. La necesidad de obtener un elemento diferenciador, étnico y castizo, frente al extendido consumo de canciones foráneas de influencia francesa e italiana, hizo reconvertir canciones y danzas de raigambre popular en verdaderos *aires nacionales*. Dicho proceso, que arrancó de finales del siglo XVIII con la implantación de la tonadilla escénica —fuente principal— y el sainete con música, continuó a principios del XIX con la aparición de la opereta nacional (Alonso González, 2018: 358 y ss.). Podría decirse, por tanto, que la canción lírica española heredó tradiciones propias de la música dramática española del siglo XVIII, en particular de la tonadilla escénica y de las influencias de las canciones líricas y las combinó con influencias francesas —tanto de baile como musicales y dramáticas— y de la ópera italiana, llegando a saludar «enardecidos a los *aires nacionales*, la ópera en *castellano* y a la tonadilla escénica» (Alonso González. 1998: 18 y ss.). A los conceptos de pueblo y nación se añadió, asimismo, el de revolución, al principio como levantamiento contra el invasor francés en la Guerra de la Independencia Española, pero, en el fondo, como comienzo de un proceso revolucionario liberal que acabaría con el Antiguo Régimen.

València, una de las tres ciudades con mayor población de la España de comienzos del siglo XIX, se sublevó contra Napoleón y José I en mayo de 1808, tras la lectura pública de las abdicaciones de Bayona de Carlos IV y Fernando VII[731]. La ciudad se unía así a otros levantamientos efectuados a lo largo del territorio peninsular producidos por la deserción en masa de gran parte de la cadena de mando del ejército español, que renunciaba a asistir militarmente al ejército francés que había penetrado en la península. Estallaba la Guerra de Independencia Española, que enfrentó a la población autóctona con el ejército francés, pero

[731] Difundidas en la *Gazeta de Madrid* (20.05.1808).

también contrapuso a diferentes ideologías nacionales presentes en la sociedad española de la época: afrancesados, realistas y liberales (Gembero-Ustárroz, 2013: 145).

La población de la capital valenciana resistió asedios franceses en 1808 y 1810 pero se rindió, finalmente, ante el mariscal Suchet en enero de 1812 y acogió a la corte de José I durante casi siete semanas. En julio de 1813, València fue retomada por Pedro Villacampa Maza de Lizana, convirtiéndose en escenario del retorno triunfal —y golpe de estado encubierto—de Fernando VII en abril de 1814 (Sanchis Guarner, 1976: 272 y ss.); en dicho periodo, las librerías de la ciudad impulsaron la venta de canciones de influencia patriótica para ser utilizadas en todo tipo de eventos sociales locales: desde tertulias de la alta sociedad hasta festejos improvisados en tabernas y posadas.

No fue el estallido de la guerra lo que provocó el nacimiento de este tipo de canción con temática populista/nacionalista, pues se cuenta con documentación que confirma su distribución comercial antes de mayo de 1808 junto a contradanzas, minuetes, rondós, seguidillas, barcarolas, duetos, etc., pero los graves sucesos acaecidos entonces propiciaron su desarrollo y acentuaron su tendencia nacionalista, uniéndose así al desarrollo comercial del género de la canción lírica autóctona a inicios del siglo XIX. El punto culminante de su difusión se produjo durante el periodo de la Guerra de la Independencia.

a. La música patriótica con acompañamiento de fortepiano (1808-1814)[732].

Esta sección se centra en estudiar la literatura musical patriótica adaptada o compuesta específicamente con acompañamiento de fortepiano utilizada en València durante la Guerra de la Independencia (1808-1814), analizando datos hemerográficos locales obtenidos sobre la distribución comercial de partituras, para así poder identificar, clasificar y relacionar las obras ofertadas en anuncios con ejemplares conservados actualmente y, si no es posible, con otros que hayan sido documentados a través de estudios, catálogos y/o fondos[733], relacionando la actividad comercial local con los acontecimientos bélicos vividos en la capital del Turia.

Cabe señalar, primeramente, que los principales vaciados de noticias musicales en prensa disponibles no comprenden este periodo (Acker, 2007; Sancho García, 2016); sin embargo, hay un amplio corpus de literatura científica centrado expresamente en documentar la música de inspiración revolucionaria y patriótica (Gembero-Ustárroz, 2006 y 2013; Capdepón Verdú,

[732] La información contenida en este epígrafe sintetiza la que aporté en el artículo «La música patriótica en Valencia en la Guerra de la Independencia Española: mercado y repertorio» (Guaita Gabaldón, 2020c).

[733] Véase Guaita Gabaldón (2020c: 200 [nota a pie 1]).

2008), militar (Fernández de Latorre, 2014) y otros trabajos que también reflejan el hondo calado ideológico que tuvo esta literatura musical (Lolo, 2007; Cantos Casenave, 2008; Freire, 2013) en distintos puntos de la geografía española (Brugarolas Bonet, 2016; Díez, 2009; Sánchez López, 2012).

En líneas generales, la música tuvo un papel clave en el proceso de difusión de ideales patrióticos como instrumento para la insurrección popular frente a la ocupación francesa en la Guerra de la Independencia (véase Lolo, 2007: 223-245), siendo para ello esencial la función de la prensa. Existió una clara hegemonía de publicaciones antifrancesas[734], lo que aseguró una eficiente distribución, no solamente de noticias sobre movimientos de tropas y batallas, sino también de soflamas, artículos, himnos, canciones y todo tipo de literatura destinada a posicionar políticamente a la sociedad (León Navarro, 2008; 2010).

El primer vehículo de propagación de los primeros cantos fue el ejército, que los utilizaba en sus entradas triunfales y otros actos multitudinarios; sirva como ejemplo el *Himno de la Victoria*, también conocido como *Himno de las provincias* [«Venid vencedores»] (Lolo, 2007: 227-228), que el poeta Juan Bautista Arriaza (*1770; †1837) preparó en pocos días para ser cantadas cuando entraran las tropas liberadoras de Bailén en Madrid al mando del general Castaños en julio de 1808[735]. El otro eje fue el teatro pues, aunque la actividad de los principales escenarios de la península disminuyó o se suspendió al principio de la contienda por la actitud desfavorable de juntas y cabildos[736], terminaron por abrir ante la presión pública y en ellos se representaron obras alegóricas, soliloquios, tonadillas, himnos y canciones patrióticas relacionadas con el conflicto[737].

En València, al contrario que otras ciudades como Cádiz (Díez, 2009: 7-36), el teatro no reabrió sus puertas hasta febrero de 1812, cuando se reanudó la actividad cultural de la mano del nuevo gobierno francés; sin embargo, la carencia de cauces escénicos para potenciar la exaltación ideológica se suplió con la celebración de numerosas rogativas y otras ceremonias públicas[738].

---

[734] Únicamente un ocho por ciento de la prensa era proclive al bando francés (Checa Godoy, 2010).

[735] Aunque la historiografía ha recogido tradicionalmente el hecho, existen dudas sobre si el texto de Arriaza se cantó realmente durante la entrada del ejército junto a otras músicas militares o se difundió en teatros y/o celebraciones en aquellos días (Jeffery, 2017: 95-99).

[736] Tanto Madrid (Romero Peña, 2006) como Sevilla y Málaga tuvieron problemas entre 1808 y 1810, antes de la ocupación, para representar obras (véase Gembero-Ustárroz, 2006: 203-204; Sánchez López, 2010: 301).

[737] Véanse reflejos y antecedentes en la tonadilla escénica militar del s. XVIII español en Fernández de Latorre (2014: 109-115).

[738] Véanse, como ejemplos, la obra de Vicente Martínez Colomer (1810: 26-27), y el panfleto titulado *La ciudad de Valencia renueva la memoria de la exaltación al trono del Señor D. Fernando VII y ofrece al público la estatua de S. M.* (1809).

Resultan representativos, en este sentido, los textos de los villancicos patrióticos compuestos entre 1808 y 1809 por el entonces maestro de capilla de la catedral, Josep Pons (*1768; †1818)[739], que fueron reutilizados significativamente en 1813, firmado ya el tratado de Valençay[740]. También se difundieron numerosos panfletos, poesías, proclamas y disertaciones políticas y se vendieron lotes de himnos y canciones patrióticas a través de la prensa, al igual que ocurrió en Cádiz mientras que el teatro estuvo cerrado. Con ese propósito se imprimieron en València obras dramáticas alegóricas de reducidas dimensiones, como, por ejemplo, *España encadenada por la perfidia francesa y libertada por el valor de sus hijos: pieza fácil de representar en qualquiera casa por constar de solas cinco personas*[741]. Ana María Freire (2013: 166 y ss.) la refiere como ejemplo de los rasgos del teatro patriótico al comienzo de la guerra. Su subtítulo, «pieza fácil de representar en cualquiera casa por constar de solas cinco personas», intenta suplir la carencia de espacio escénico en la capital del Turia con una literatura funcional fácil de escenificar en el seno doméstico. Precisamente en estos ámbitos, teatral y doméstico, es donde se desarrolló y difundió el principal género musical de esta etapa: la música patriótica; las canciones ejecutadas por solistas no funcionaban tan bien en los coliseos como los himnos cantados a coro por actores y público exaltado, pero sí en un ambiente privado y familiar (Díez, 2009: 14-15). Por ello, las diversas piezas cantadas en los ambientes públicos se adaptaron a un subgénero doméstico, copando reuniones privadas, tertulias y tabernas en toda la zona sublevada (Gembero-Ustárroz, 2006: 179; Díez, 2009: 27). Esta música fue empleada con «fines propagandísticos», para «estimular el patriotismo» y «aunar los esfuerzos contra el enemigo, a fin de sumar a todos los españoles en un proyecto común» (Cantos Casenave, 2008. 70). Sirvió también para propagar noticias de victorias y batallas durante el conflicto, siendo utilizada por la población española contraria al bando francés, principalmente, como confirman en sus escritos Alcalá Galiano (*1789; †1865), Mesonero Romanos (*1803; †1882) (Lolo, 2007: 226) o el compositor Joaquín Tadeo de Murguía (*1759; †1836)[742].

---

[739] Analizados por Ignacio Prats (2017: 373-412).

[740] Resulta interesante relacionarlos con los «cánticos patrióticos» interpretados por la misma capilla de la catedral dirigida por Pons en la serenata nocturna que presidió Fernando VII a su llegada en 1814, en un contexto antiliberal de exaltación del monarca absoluto (véase Sidro Villaroig, 1814: 69, 98, 112). E-Mn, R/34991/9, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106240&page=1 (consulta 03.07.2020).

[741] *España encadenada por la perfidia francesa; y libertada por el valor de sus hijos: pieza fácil de representar en cualquiera casa por constar de solas cinco personas*, València, Miguel Estevan y Cervera, 1809c, https://bivaldi.gva.es/va/consulta/registro.do?id=3227 [consulta 02.07.2020].

[742] El compositor Joaquín Tadeo de Murguía fue autor del revelador panfleto: *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor* (E-Mn, R/60823) (véase Siemens Hernández, 1982: 163-166; y Escribano Sierra, 2006: 27).

A las melodías de dichas canciones, procedentes del acervo popular (seguidillas, polos, tiranas, cachuchas, fandangos, zorongos o jotas) o del mundo lírico (Gembero-Ustárroz, 2006: 243-244; Sánchez López, 2010: 300) se les aplicaban letras, muchas veces utilizando la técnica de los *contrafacta* (melodías preexistentes con textos intercambiables) que posibilitaba una difusión amplia de forma inmediata, aunque su contenido frecuentemente fuera opuesto en términos ideológicos al de las canciones originales (Cortés y Esteve, 2012: 72; Gembero-Ustárroz, 2013: 148). Este tipo de canciones compartían características comunes: estructura tripartita, forma alternada de estrofas y estribillo (Lolo, 2007: 230) y melodías silábicas con intervalos melódicos concretos derivados de la utilización temática de los sonidos del acorde mayor (sexta mayor, cuarta justa). En otras ocasiones, obras de mayor calidad musical eran fruto de la colaboración entre músicos y poetas (Soto de Lanuza, 2006: 16-17; Escribano Sierra, 2006: 25 y ss.). Fernando Sor (*1778; †1839)[743], Mariano Rodríguez de Ledesma (*1779; †1847)[744] destacaron junto a Benito Pérez, Francisco José de Molle o Joaquín Tadeo de Murguía, entre otros, en la composición de la música de las canciones más célebres (Sánchez López, 2010: 300; Lolo, 2007: 228-230).

Las librerías de territorios sublevados contra los franceses ofrecían lotes de partituras en las que solía predominar la funcionalidad a la calidad estética (Gembero-Ustárroz, 2006: 182); su acompañamiento musical era adaptado por copistas profesionales a la guitarra o al pianoforte para satisfacer la demanda de los compradores. Los títulos solían ser descriptivos[745] y, dependiendo del tipo de anuncio y el lugar de venta, utilizaban adjetivaciones y/o epítetos divergentes como reclamo publicitario (Bertran, Lombardía y Ortega, 2015: 146-160).

La partitura transcrita en 1810 en València por Francisco Ximeno de la *Canción de los defensores de la Patria* [«Vivir en cadenas»], citada arriba, constituye un interesante ejemplo de dicha práctica[746]. Como va dicho, fue «acomodada» para que su discípula Pascuala de Pedro y Llorens pudiera acompañarse al piano cuando la cantaba (ilustración 99)[747], confirmando, por tanto, el

[743] Véase Gásser (2003) y Jeffery (1994).

[744] Véase la tesis sobre su figura de Tomás Garrido (2019)

[745] Algunas poseían clara función informativa, siendo un «rápido medio de difusión de las noticias que se estaban produciendo» (Lolo Herranz, 2007: 230).

[746] E-Mn, MP/3183/5 consta de una hoja apaisada exenta de 12 pentagramas utilizada por ambas caras que lleva escrito en su cabecera: «Canción de los defensores de la Patria | acomodada a piano solo por Ximeno en Valencia año de 1810 | y transportada pª. el uso de su Disipula (sic.) Dª Pasquala de Pedro».

[747] Básicamente, aunque posee algunas desviaciones melódicas sobre los textos originales, fue transportada desde la tonalidad original de Si♭ mayor a Do mayor.

uso de música patriótica también en reuniones celebradas por las clases pudientes de la sociedad valenciana.

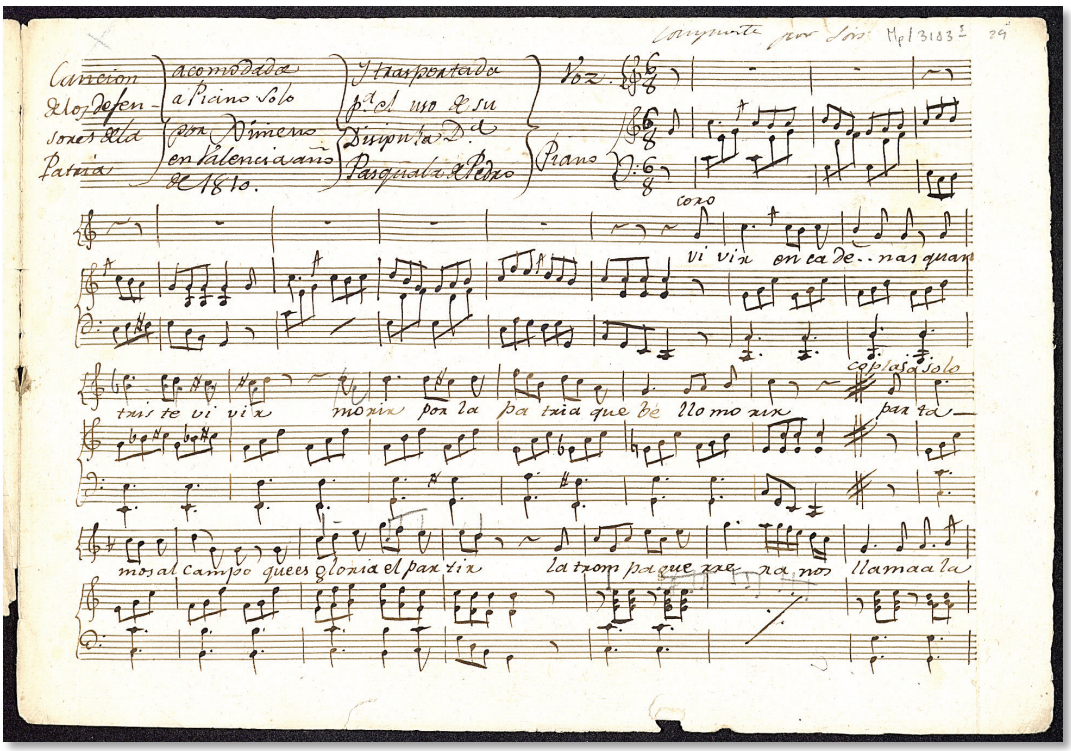


Ilustración 99. Primera página de la partitura original de Fernando Sor *Los Defensores de la Patria* adaptada por Francisco Ximeno en València (1810). Biblioteca Nacional E-Mn, MP/3183/5.

Difusión de la música patriótica y evolución del comercio en la ciudad. Copistas.

El *Diario de Valencia* (1790) y la *Gazeta de Valencia* (1808) potenciaron la publicidad de partituras dentro de la ciudad durante al tránsito al siglo XIX. Como va dicho, entre 1790 y 1808, las grandes librerías de la ciudad habían ofrecido de forma puntual diversas obras dedicadas al pianoforte y al violín (Sancho, 2016: 246). A partir del triunfo valenciano logrado en el primer sitio de los franceses en 1808, las librerías de Manuel López[748], en la plaza del colegio del *Corpus Christi*, un almacén situado en la calle de Gracia, núm. 24 y el recién inaugurado establecimiento de Mariano Cabrerizo, ubicado también en la mencionada plaza del *Corpus Christi*, coparon los anuncios de partituras hasta 1809[749]. Dichas casas ofrecían partituras lotes de obras muy similares a los comercializados en librerías de la corte (Dávila, Escribano, Esparza y Mateo

[748] El catálogo de Manuel López y Gimeno (fl. 1808; †1848) correspondiente a 1806 recoge 170 registros que confirman la producción de 269 ejemplares y un volumen de facturación modesto (Lamarca Langa, 1997: 182 y189).

[749] Manuel López solamente ofreció canciones populares y adaptaciones de arias de ópera sin contenido patriótico ni político hasta 1814.

Mintegui) con una diferencia de tiempo máximo de 25 días, lo que podría indicar cuestión importante para plantear la existencia una posible ruta de distribución hasta València en los primeros dos años[750]. En 1810, año de máxima publicidad de música patriótica, se incorporaron al mercado de partituras más firmas locales, entre otras, Pedro Juan Mallén, los hermanos Faulí y Minguet; es posible que sea una consecuencia directa del fracaso del segundo asedio francés en València. La librería de Mallén anunció en 1810 dos canciones patrióticas arregladas para pianoforte y guitarra por el cantante y pianista local Josef Francisco Acuña Castells (*Xàtiva, 1778), tenor de la iglesia colegial de San Felipe (Xàtiva) que había destacado, junto con el célebre Manuel García, a principio de siglo en los teatros de Madrid (Guaita Gabaldón, 2022a): «una graciosa *canción de guerra dedicada al excmo. Señor Marqués de la Romana*, con acompañamiento de guitarra y piano, a 10 rs. vn. cada ejemplar[751], y *El Laurel de Valencia*, himno patriótico con acompañamiento de pianoforte, que se vendieron a 8 rs. vn[752] (*Diario de Valencia*, 12.06.1810). El mismo Acuña, contratado probablemente por el librero para copiar, arreglar y publicitar sus composiciones[753], protagonizaba en 1810 dos conciertos públicos de piano y música vocal en València (véase I, 5.2.3: 340 y ss.).

En octubre de 1810, la librería de Joaquín Minguet publicitó música patriótica compuesta por un autor anónimo de la capital levantina; el primer anuncio ofertaba una *Nueva Canción Patriótica*, a dúo o a solo, puesta en música por un «profesor natural de esta ciudad, que desea el mayor adelantamiento en esta arte, y la aprobación de los inteligentes y aficionados» (*Diario de Valencia*, 16.10.1810) titulada posteriormente *Canción Nueva Patriótica: Al Arma, Españoles* (*Diario de Valencia*, 01.11.1810)[754]. Dicho texto fue utilizado, en una *Canción de llamada para fortepiano en compás de 3 por 8* registrada en el catálogo de Adolfo de Castro[755], y en otras dos piezas para voz y piano con música completamente diferente, aunque ambas están también en compás de 3/8: una *Canción Patriótica* en La mayor que conserva la colección Gómez-Imaz de la Biblioteca

[750] Para más información véase Guaita Gabaldón (2020c: 207).

[751] Louis Viardot —marido de Pauline, hija de Manuel García— habla explícitamente de la multiautoría en la composición de este tipo de piezas al afirmar que «En la calle se compone mucha música y muchas canciones populares; uno empieza, otro continua y un tercero concluye. Así es, por ejemplo, como se ha compuesto la bella *canción patriótica del Marqués de la Romana*» (Viardot, 1841: 240).

[752] Estas dos piezas acompañadas de unas *Fáciles y graciosas boleras*, con acompañamiento de guitarra, a 8 rs. vn.

[753] «…se advierte que todas las canciones […] con acompañamiento de guitarra se pondrán para piano, y las de este para guitarra, mediante encargo particular» (*Diario de Valencia*, 12.06.1810).

[754] No confundir con la canción *A las armas corred españoles*, con música de Mateo Corral, mucho más difundida (Lolo Herranz, 2007: 229).

[755] E-Mn, Mss/12853(66).

Nacional[756]; y una *Tirana Patriótica* en Sol mayor, en la Biblioteca del Senado[757]. Debido a la falta de información en el anuncio de Minguet, actualmente no se puede atribuir a ningún autor valenciano desconocido ninguna de las partituras que se conservan en Madrid.

Sin embargo, sí que se ha podido adscribir una obra nueva que anunció en 1811 el librero Salvador Faulí: *Fuego y Sangre, marcha española con acompañamiento de guitarra*. En la Biblioteca Nacional de España existe un manuscrito compuesto por José Francisco Acuña[758] (ilustración 100) cuyo texto comienza con «Fuego y sangre, españoles» —versión para coro de hombres y piano—; es altamente probable que la pieza mencionada fuera compuesta por Josef Acuña, y que él mismo fuera el «aficionado» que arreglaba los acompañamientos en la mencionada librería, tras el cese de anuncios de Mallén. Además, una obra con el mismo título y del mismo autor ya había sido anunciada en el *Diario de Madrid* en 1808 en términos similares.: «Marcha española á dúo para piano, alusiva por todas sus partes á las cosas del día, por el Sr. Josef Acuña: su precio 10 rs. Véndese en casa de Esparza, frente a la Puerta del Sol, frente al Vivac» (*Diario de Madrid*, 19.09.1808)[759], de lo que se desprende que Acuña debió componer la obra en Madrid en 1808. La partitura del ejemplar recuperado, en Sol mayor, se presenta en formato apaisado o italiano; a ella se le adjuntaron algunas hojas en vertical sin pautar con el título genérico *Marcha Patriótica* y la letra de la canción por estrofas. La música principia con una «Obertura marcial» para piano con indicaciones de clarines, bombo, caja y clarinete, como una fanfarria militar, —al estilo de las «batallas musicales» *Austerliz* (Louis-Emmanuel Jadin) o *Marengo* (Bernard Viguerie)—, que introduce la marcha propiamente dicha, para coro de hombres (3 partes) y piano. A la marcha le sigue un contrastante y conclusivo Vals Allº [Allegro] para piano en compás ternario (3/8).

[756] E-Mn, R/62547 (http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085835&page=1 [consulta 26.12.2019]. El texto *Al arma corred, Españoles* es un largo romance similar escrito por Juan Meléndez Valdés impreso en València por Joseph Estevan y hermanos.

[757] E-Ms, FH 41286.

[758] E-Mn, R/62517, *Marcha patriótica que se canta en el exército nacional del Reyno de Valencia puesta en música y con acompañamiento de piano-forte por Dⁿ. Josef Franᶜᵒ. Acuña* («Fuego y sangre, españoles»).

[759] La librería de Esparza estaba muchas veces asociada con la de Escribano (calle de las Carretas) y ocasionalmente con las de Campo y Dávila. Todas ellas ofrecían «ediciones manuscritas sencillas, sin portadas grabadas con un repertorio breve, fácil y popular» (Bertran, Lombardía y Ortega, 2015: 153, 159).

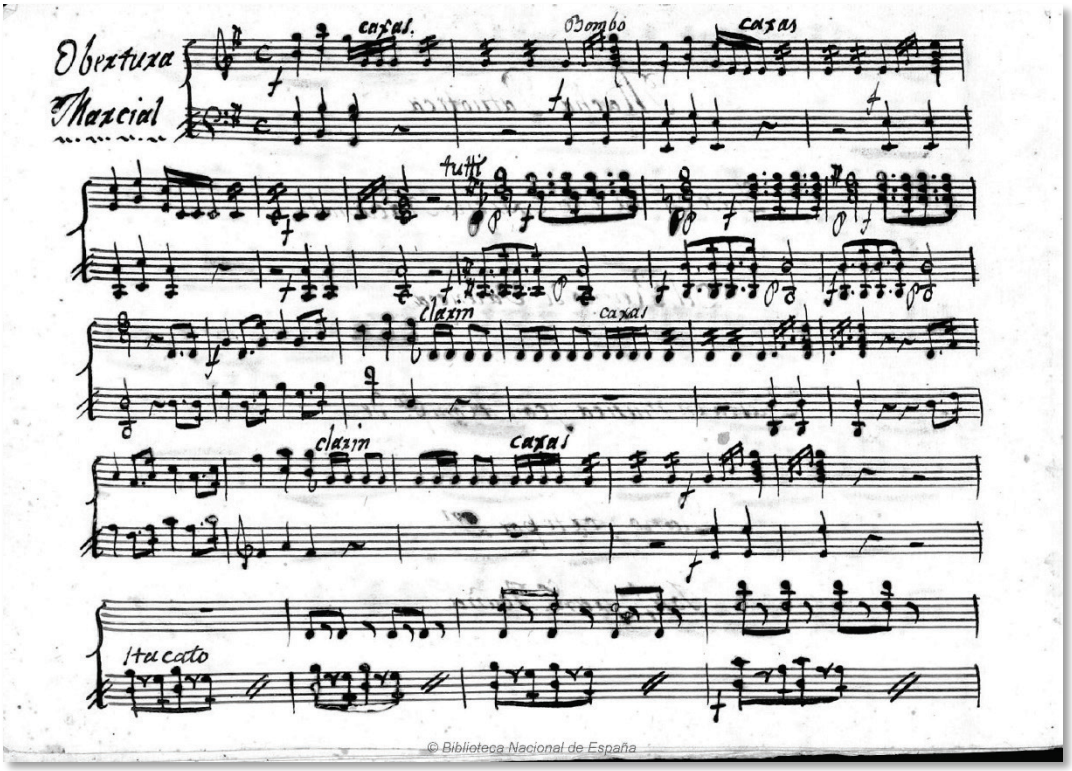


Ilustración 100. Primera página de la *Marcha Patriotica que se canta en el Exercito Nacional Del Reyno de Valencia. Puesta en musica y con Acomp^to^ de Piano Forte por D^n^ Josef Fran^co^. Acuña* (E-Mn, R/62517).

En las librerías, las obras se arreglaban bajo petición adaptando el acompañamiento de las piezas según las preferencias instrumentales —para piano o guitarra— y el medio social de cada cliente, distribuyéndose manuscritas. Hacia finales de 1811, los anuncios de música patriótica disminuyeron significativamente debido al desánimo que existía en la población a causa de los fracasos bélicos, la escasez de alimentos y la proximidad del frente. En enero de 1812, con la ocupación francesa de la ciudad, se interrumpió el comercio y distribución de este tipo de música y tampoco constan anuncios de canciones que apoyaran al bando francés. La retirada francesa en 1813 y la entrada triunfal de Fernando VII en 1814 revitalizaron en cierta medida el comercio local de música patriótica, aunque no alcanzó el mismo volumen de anuncios que se tenía antes (véase el gráfico 17).

A las canciones patrióticas se sumaron otras de tinte político liberal que expresaban el descontento por el giro absolutista que había provocado la vuelta del monarca[760]. A continuación, se explicitan gráficamente los datos recabados sobre los establecimientos investigados, relacionando las obras anunciadas con otros lotes de piezas anunciadas entonces

[760] Como ejemplo, en el mismo número del diario y a la venta desde su imprenta y puestos se llegaron a anunciar dos textos pertenecientes a cada uno de los bandos, titulados como «coplas patrióticas del día»: *La Cachuchita*, del bando realista y la polémica canción liberal *Marica Constitucional* (*Diario de Valencia*, 22.03.1814).

dentro y fuera de la ciudad y también con ejemplares conservados actualmente en diferentes fondos.

Durante el lapso de tiempo que duró la ocupación francesa de la ciudad (enero de 1812-julio de 1813), no se anunció música de índole política. En ese período, Acuña partió hacia Mallorca y fue acogido por el editor e impresor liberal valenciano Miguel Domingo (Esteve Vaquer, 2016: 70-74). El 6 de julio de 1813, las tropas del general Villacampa entraron en una ciudad contenida que celebró la publicación de la Constitución Española con una procesión (*Diario de Valencia*, 20.07.1813).

La librería de Manuel López, que había estado inactiva en la venta de música política desde 1808, anunció en abril de 1814 el último lote de canciones a través de dos anuncios, de los cuales solo uno correspondía a partituras patrióticas de reciente composición y representación.

.

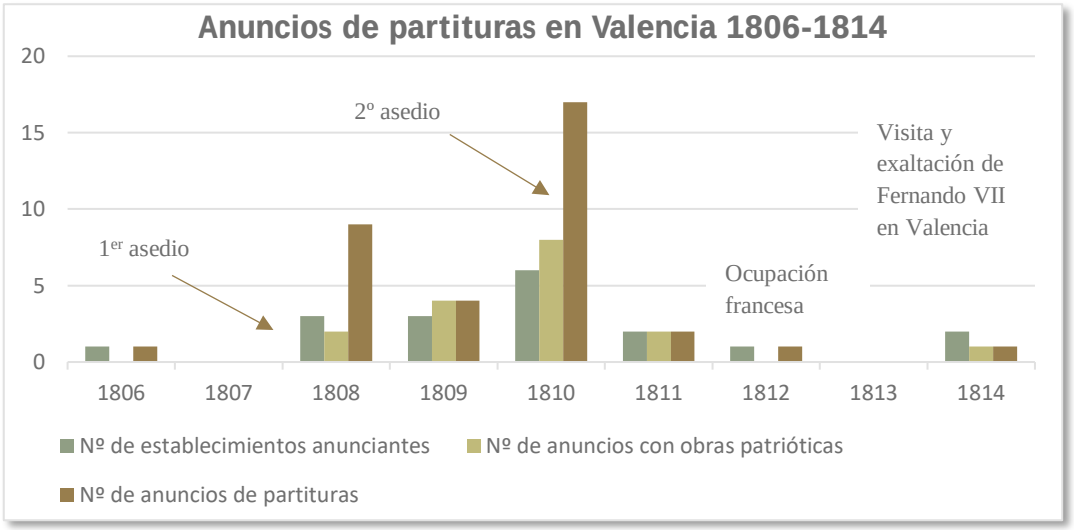


Gráfico 17. Venta de partituras en València (1806-1814): anuncios, establecimientos y obras patrióticas.

Tabla 27. Anuncios de música patriótica desde el almacén de la calle de Gracia, 24 (1808-1809).

Títulos	Autor/Edición	València	Madrid	Ejemplares
La batalla de Baylen, Reding y Dupont	P. Weldon, Londres, Goulding, Phipps, D'Almaine, 1809	*GV*[761], 29.11.1808 *DV*[762], 04.12.1808 *GV*, 06.12.1808 *DV*, 20.02.1809	*GM*[763], 04.11.1808, 11.11.1808 (Madrid, Dávila)	E-Mn, Mp/2391/7 GB-Lbl, h.125.(22.)
La sumisión de dicho á nuestras tropas				
Marcha figurada á la entrada de nuestras tropas al pueblo [Madrid]			*GM*, 30.09.1808 (Madrid, almacén carrera S. Jerónimo) *GM*, 04.11.1808, 11.11.1808 (Madrid, Dávila)	
Rondó con variaciones á la Proclamación de nuestro amado Fernando VII			*DM*, 10.09.1808 *GM*, 04.11.1808 (Madrid, Escribano y Pérez)	
Canción que se canta en la Comedia los Patriotas de Aragón	Impresa en Cádiz, Nicolás Gómez de Requena, ¿1808?	*GV*, 29.11.1808 *DV*, 04.12.1808 *GV*, 06.12.1808	*DM*[764], 04.11.1808 (Madrid, Dávila) *GM*, 11.11.1808 (Madrid, almacén carrera S. Jerónimo)	E-Mn; R/60280(37)
Las Glorias de Aragón		*GV*, 06.12.1808 *DV*, 20.02.1809	*GM*, 11.11.1808 (Madrid, almacén carrera S. Jerónimo)	
Décima glosada á Napoleón		*GV*, 06.12.1808		
Canción: Dupont rendido	[¿Manuel Quijano?]	*GV*, 06.12.1808 *DV*, 20.02.1809	*DM*, 07.09.1808 *GM*, 30.09.1808 (Madrid, almacén carrera S. Jerónimo)	E-Mn, MP/1138(2)
La libertad de España		*GV*, 06.12.1808		
Los Patriotas de Sevilla á su General Reding		*DV*, 20.02.1809		
Marcha dedicada a nuestras tropas/*exércitos*	D.F.S. [¿Don Fernando Sor?]	*GV*, 06.12.1808 *DV*, 20.02.1809	*DM*, 04.10.1808 (Madrid, Cerro y Bengoechea)	E-Mn, R/60280(37)
Canción y seguidilla que se cantó en Burgos en la Proclamación de nuestro Monarca	[José León]	DV, 20.02.1809	DM, 16.08.1808 (Madrid, almacén carrera S. Jerónimo)	Miami U., Richter Library, Lady Clive Collection, ASM 0240

[761] *Gazeta de Valencia.*

[762] *Diario de Valencia.*

[763] *Gazeta de Madrid.*

[764] *Diario de Madrid.*

Tabla 28. Música patriótica anunciada por el almacén de la calle de Gracia, 24 (1808-1809).

Títulos partituras	Autor/Editor/Copista	Anuncio Valencia	Ejemplares
Himno marcial, con un soneto al Señor D. Fernando Séptimo	Ed. Carreras e hijos, Málaga [texto]	*DV*, 22.10.1809	E-Mn, col. Gómez Imaz, R/61980; R/61981
Canciones en elogio del archiduque Carlos.			
Canción Patriótica			
Canción de un Artillero	[¿*Artillero del Castillo*?] compuesta en Manresa por "José Puich"		E-Mn, col. Gómez Imaz, R/62510

Tabla 29. Música patriótica en la librería de Cabrerizo (1809).

Títulos partituras	Autor/Editor	Anuncio València	Otros anuncios	Ejemplares
Las Quexas de España		*DV*, 25.11.1809		
La perfidia del tirano				
El soldado español en el campo de batalla[765]	F. Layglesia y Darrac, Sevilla, 1809 (texto) Tres versiones de música: -J.C. Asensio, 6/8 (Hidalgo, Sevilla) -Anónimo, 4/4 -F.J. de Molle, 6/8 (Quintana, Cádiz)		*DM*[766], 14.10.1809, 19.11.1809; *EC*[767], 10.10.1810; *DM*, 22.06.1813.	Varias localizaciones[768]
Los patriotas de Sevilla[769]				
La Canción del General Cuesta[770]	[J.B. Arriaza y música de F. Sor] varias ediciones y copias manuscritas: -Cádiz, Gómez de Requena, 1809 - Londres, Bensley, 1810		*GS*[771], 24.04.1809	E-Mn, varias localizaciones[772]: **MP/3183/5 (València, 1810)**
Los Vencedores de la Patria[773]			*DM*, 22.08.1808	E-Mn, varias localizaciones[774]

[765] Véase Jeffery (2017: 188-191, 233).

[766] *Diario Mercantil de Cádiz.*

[767] *El Conciso*, Cádiz.

[768] E-Mm, Depósito V 1 0100073447 10.425; E-Mn, MS MP/1989; GB-Lam: Clive MS 309: 239-245; E-Mn, M/2233.

[769] Ya aparecido en los anuncios del almacén de la calle de Gracia núm. 24 (*Los Patriotas de Sevilla a su General Reding*).

[770] [¿*Los defensores de la Patria*?].

[771] *Gazeta de Sevilla.*

[772] E-Mn, M/188(2); R/60280(37); MP/3180/14; R/62031; R/62032; MP/1989(15); R/62539, entre otros.

[773] [*Himno de la Victoria*].

[774] E-Mn, M/2233; R/60280(17); VC/2880/18; Mss/12741(48), entre otros.

Marcha de Marte a los soldados españoles[775]			[E-Mn, MC/5307/4] 776	
Marcha sensible a nuestro soberano Fernando Séptimo				
Canción y seguidilla dedicada a nuestro Soberano[777]	[José León]		*DM,* 16.08.1808. *GM,* 30.08.1808, almacén carrera S. Jerónimo.	Miami University, Richter Library: *Lady Clive Harriet Collection*, ASM 0240
Rondó con variaciones e intento a la Proclamación	Fernández	*DV*, 27.11.1809	*GM*, 08.11.1808, librería de Campo.	
La famosa batalla de Baylen	P. Weldon, Londres, Goulding, Phipps, D'Almaine, 1809		*GM*, 04.11.1808, 11.11.1808 (Madrid, Dávila)	E-Mn, Mp/2391/7 GB-Lbl, Music Collections h.125.(22.)

Tabla 30. Música patriótica en València, diversas librerías, 1810-1811.

Librerías	Títulos	Autor/Editor	Anuncios		Ejemplares
Mallén	*Canción de guerra dedicada al excmo. Señor Marqués de la Romana*	Josef Acuña [copia]	*DV*, 12.06.1810 *DV*, 19.12.1810		
	El Laurel de Valencia				
Cabrerizo	*La defensa de Valencia y castigo de traidores*	Félix Enciso Castrillón [texto]	*DV*, 16.06.1810	*DM*, 14.11.1808, almacén calle del Príncipe	
	Elogio de Fernando Séptimo, detenido y preso en el palacio de Valencey en Francia por el Emperador Napoleón	Melchor Andarió y Castellvell [texto]			
	Himno a Badajoz Vencedora el 11 de febrero de 1810	F.J. de Molle. Imprenta de Quintana, Cádiz.	*DV*, 16.10.1810	*EC*, 02.10.1810	E-Ms: MS FH/41288 E-Mn, MP/1138(1)
Jaime Faulí	*Himno/Marcha* a *los patriotas extremeños*		*DV*, 16.06.1810, 29.10.1810, 07.01.1811		
	Canción fúnebre del 2 de mayo	J.B. de Arriaza y Benito Pérez (música)		*DM*, 03.05.1810	Varias localizaciones[778]

[775] [*Vivan de las españas los soldados de marte*].

[776] *Canción Patriótica* manuscrita en La mayor (3/8): «Vivan de las Españas los soldados de Marte», http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085835&page=1 [consulta 23.12.2019].

[777] [*Canción con seguidilla con la que solemnizó la ciudad de Burgos á su invicto Rei D. Fernando VII*].

[778] Véase Jeffery (2017: 262-265).

Minguet	*Al Arma corred Españoles*	Imprenta de Quintana, Cádiz	01.11.1810		Varias localizaciones[779]
Francisco Ximeno [particular]	*Los defensores de la Patria*	Arriaza-Sor transcripción F. Ximeno	[transmisión privada]		E-Mn, MP/ 3183/5
Salvador Faulí	*Fuego y sangre: marcha española*	Josef Acuña	*DV*, 07.01.1811	*DM*, 19.09.1808, Esparza	E-Mn, R/62157

Tabla 31. Canciones patrióticas en la librería de Manuel López (1814).

Títulos	**Autor/Editor**	**Anuncio València**	**Anuncios foráneos**	**Ejemplares**
La España libre				E-Mn, [MSS/20092/7] [MC/5307/49]
Batalla de Arapiles[780]	Letra: Francisco Garnier Música: Manuel Quijano Madrid, imp. López García (1813)			E-Mn, MC/5307/30 R/62515 MC/4837/71 E-Ms: FH 41289
Himno al inmortal Wellington	Sevilla, imp. Josef Hidalgo	*DV*, 06.04.1814	*El Redactor General*, Cádiz *DM*, 22.06.1813	-E-Mn, MP/3172/16 -Col. del Fraile vol. 867/3.176
El llanto de la España			*DM*, 18.06.1813 22.06.1813 06.07.1813, almacén carrera S. Jerónimo	
La derrota de Soult	[Francisco de Paula y Martí]		*GM*, 19.08.1813, puesto de libros de Martin Santos	

Todos estos datos permiten colegir que el material musical patriótico llegado a València pudo distribuirse desde la corte desde otoño de 1808, dado que los lotes de partituras ofrecidos en una y otra ciudad son similares, cuando no idénticos en algún caso, y presentan un desfase de hasta dos meses desde los anuncios de la capital hasta los de València. Cuando la Junta Suprema Central se vio obligada a trasladarse a Andalucía, la música patriótica arribó a València desde otros centros productores, Sevilla y, especialmente, Cádiz.

[779] E-Mn, R/62547; MP/1138(2). E-Ms: FH/41286. E-Mp: col. Sáiz VIII/18308.

[780] Probablemente *Velinton* [Wellington] *en Arapiles*. Véase Jeffery (2017: 90-391).

Por otro lado, se ha observado una relación entre el volumen de anuncios y obras a la venta y los acontecimientos bélicos vividos en la ciudad, con dos picos de publicidad que coinciden con éxitos en los asedios sufridos (1808 y 1810) (gráfico 17). Ante el aumento de la demanda de canciones patrióticas puestas en música para piano y/o guitarra, las librerías utilizaron copistas autóctonos, como el pianista y cantante setabense Josef Francisco Acuña, quien también compuso y promocionó algunas canciones de su autoría (*Fuego y sangre, españoles*). La adaptación a estos dos instrumentos, el piano y la guitarra, es muestra del alcance de esta música a distintos estratos sociales. El descubrimiento de la partitura manuscrita de *Los defensores de la patria*, transcrita por Francisco Ximeno en 1810 para su alumna Pascuala de Pedro, hermana del marqués de San José, evidencia que la música patriótica también era interpretada en el ámbito privado por las clases altas urbanas y la nobleza, utilizando el piano como instrumento. Este hallazgo ofrece una nueva perspectiva sobre el papel que desempeñaba la música en la sociedad de la época y su difusión más allá de los teatros y espacios públicos.

Finalmente cabe decir que, si bien se echan en falta algunos grandes títulos en los anuncios del periodo y obras del bando afrancesado[781], València recibió un constante y variado flujo de repertorio durante toda la guerra: obras bélicas, revolucionarias, marchas del ejército y las grandes canciones e himnos patrióticos que se cantaron por toda España.

b. La canción lírica con acompañamiento de fortepiano (1808-1814).

Como es sabido, la canción lírica o de salón del siglo XIX español combinó las influencias de la música culta italianizante y francesa con elementos del estrato popular autóctono, originando un género particular que tomó como punto de partida los aires de danza y, sobre todo, la tonadilla escénica. De ella surgieron dos géneros principales, la tirana y la bolera, que abarcaron las tertulias del periodo goyesco junto a canciones de corte italiano (*arietta*), en un estilo de voz refinada y características popularistas que Celsa Alonso (1998; 2018) define como rococó con aires nacionalistas. El comercio de pequeñas colecciones de piezas se inició en los últimos años del siglo XVIII con agrupaciones manuscritas de seguidillas-boleras que tenían un acompañamiento de guitarra y canciones, arias, boleras y tiranas para cantar al clave o al fortepiano (Alonso González 1998: 18, 39). Con la llegada de la guerra, a estas piezas se les unieron las mencionadas canciones e himnos de inspiración patriótica. Asimismo, las eclécticas publicaciones del proyecto de imprenta de Vicente Garviso (véase I, 4.2: 219 y ss.) consistieron en este tipo de piezas: seguidillas boleras, tiranas, cavatinas de ópera, marchas. Algunas

[781] Canciones patrióticas de gran repercusión, como por ejemplo *Españoles, la patria oprimida*, o *España de la guerra*.

canciones originales de los compositores españoles ya citados José León y Fernando Sor serán las que alcancen mayor popularidad en este periodo, unidas a las arias de ópera italiana extraídas de las que se cantaban en los teatros y otras canciones de corte europeo.

En València, las primeras canciones líricas se anunciaron en prensa en marzo de 1808 desde la librería de Manuel López, situada en la plaza del Colegio del *Corpus Christi*, llamada comúnmente como «del Patriarca» (tabla 32)[782]. Los títulos ofrecidos muestran una corriente que se había iniciado en las principales librerías de Madrid a principios de siglo y, sobre todo en los últimos meses de 1807, en la que se sacaron a la venta lotes de varias canciones, seguidillas, tiranas, valses, etc. puestos en música para guitarra y fortepiano:

> D. Blas de Laserna, compositor de música de los teatros de esta Corte, ha establecido un almacén en la calle del Príncipe, casa núm. 6. Toda la música que el citado Laserna tenía en el almacén de papel rayado frente a la Soledad, ha sido trasladada a la calle del Príncipe, en el cual hallará el público toda clase de composiciones para piano, arias, rondós, polacas, dúos, tercetos, cuartetos y quintetos, con orquesta de los mejores autores. Hay asimismo 159 piezas para canta con acompañamiento de piano, sacadas de las óperas y operetas que se han ejecutado en esta Corte […] (Diario de Madrid, 27.10.1807).
>
> En el acreditado almacén de música, que subsiste en la carrera de san Jerónimo, frente a la Soledad, hay la música siguiente […] además hay una gran colección de canciones en castellano y seguidillas, todo nuevo, de los autores más acreditados en esta clase: asimismo hay canciones italianas de Selvaggi, Asioli y otros diferentes; todo lo referido para fortepiano […] (*Diario de Madrid*, 30.10.1807).

Los primeros anuncios de la librería valenciana de Manuel López daban cuenta de arias de ópera, opereta española y canciones con acompañamiento único de guitarra como *El Preso nuevo*, *El amor sencillo, La muerte de un amante*, obras que se habían comercializado en lotes de piezas de cantado susceptibles de ser puestas en cifra para guitarra desde el madrileño almacén de papel de Bueno (calle del Carmen) en septiembre de 1807 (*Diario de Madrid*, 30.09.1807) o como *Siempre jugar, beber y amar* y también el citado *El amor sencillo*, que lo fueron desde la librería de Campo en la calle de Alcalá (*Gazeta de Madrid*, 10.11.1807). También se anunciaron algunas «canciones gitanas» como *la Soledad del Gitano*, *el Torito*, o *la Bola*, aparecidas en lotes puestos para guitarra y para piano en el almacén de música de la carrera de san Jerónimo (*Diario de Madrid*, 08.10.1807), entre otras.

[782] Esta librería se trasladó a la calle Bordadores en 1814, anunciando ese año también canciones patrióticas (*Diario de Valencia*, 06.04.1814).

Tabla 32. Canciones líricas anunciadas desde la librería de Manuel López

Fechas	Librería de Manuel López, Plaza del Colegio del *Corpus Christi*
24.03.1808 28.03.1808 05.04.1808	—Canciones con acompañamiento de guitarra: *El Preso nuevo* / *Siempre jugar, beber y amar* / *El Sí de las Niñas* / *Una famosa Cabatina en italiano* / *La soledad del Gitano* / *El torito nuevo* / *La bola* / *Famoso Bals* [Vals] *de las comparsas* [campanas] *de París, el del Jalea* [Jaleo], *por el célebre tocador Anglitini.*
12.04.1808	–Canciones con acompañamiento de guitarra: *La sombra de la noche, La Luisita, El amor sencillo, La muerte de un amante.* Cada una con 4 letrillas para el cantado, a 5 rv.
12.05.1808	–Canciones con acompañamiento de guitarra*: Seguidillas, Rondos, Minuetes, Contradanzas de León, Sors y Arispochaga.* Y las canciones siguientes: *La desconfianza, El Ruego Amoroso, El fino Amor, Memorias Tiernas, Yo soy de Amor víctima, El amante constante, El Amante Tímido, La Malagueña Sevillana, y otras diferentes modernas.* –Con acompañamiento de piano: *Barquerola, memoria funesta. Dueto con acompañamiento del sor. Asioli. Vals de la tempestad. El Ruego amoroso. Memorias tiernas*[783]. –Con acompañamiento de flauta: *Seis Valses de Rodriguez León, 3 Alemandas con sus tríos.* –Papel rayado fino para música.

Con acompañamiento expreso de piano se anunció un lote en mayo del mismo año: una «*Barquerola*», la canción anónima *Memoria funesta*, un dueto con acompañamiento del señor «Asiolini» [Bonifazio Asioli][784]; el *Vals de la tempestad* y las canciones líricas *El Ruego amoroso* y *Memorias tiernas.* Sobre el *Vals de la tempestad* no existe mucha información disponible, solo que se vendía junto al *Vals del desmayo* (*Diario de Madrid*, 20.12.1810) y poseía cuatro partes, según un anuncio de 1817 (*Diario de Avisos*, 16.05.1817, cit. en Alonso González, 1998: 84). Parece que, sobre estos valses, unidos a los *de las campanas de París*, *de las campanas de Viena*, *de la Batalla de Austerlitz*, se creó cierto canon estilístico (véase *Diario de Madrid*, 20.12.1810). La exportación de estos títulos a América pudo conllevar la creación de nuevas piezas, como sucede con el anuncio de un *Vals de las campanas de México*, puesto a la venta en México junto al ya citado *de la Tempestad* (*Diario de México*, 19.01.1810).

Con relación a las dos canciones líricas —*El Ruego amoroso* y *Memorias tiernas*—, estas ya habían sido anunciadas en el almacén de música y papel rayado de la Carrera de san Jerónimo [Blas de

[783] Algunos títulos de ellas presentes en la colección manuscrita de *Canciones españolas con acompañamiento de guitarra.* E-Mn, MSS/13882.

[784] Bonifazio Asioli (*1769; †1832) fue un compositor italiano, niño prodigio, teórico de la música y gran concertista de clave, siendo profesor en Milán del hijo de W. A. Mozart, Karl Thomas (*1784; †1858). En Madrid se vendían tres arias y dúos de este en 1807 (*Diario de Madrid*, 13.08.1807; 27.10.1807; 30.10.1807; 19.11.1807; 19.01.1808).

Laserna] (*Diario de Madrid*, 19.06.1807). Dicho anuncio nos ofrece el autor de ambas, Josef Rodríguez de León [José León][785], músico de la Real Capilla.

He podido localizar y documentar gracias a la inestimable ayuda del personal de la Otto Richter Library, en la Universidad de Miami, estas dos canciones en una colección recopilatoria conocida como *Lady Clive Harriet Collection* (ASM 0240), consistente en un cuaderno titulado *Spanish Songs*, con acompañamiento de fortepiano, que fue propiedad de Harriet Windsor-Clive[786]. Ambas piezas poseen textos provenientes de letrillas[787] hexasílabas de la obra *Mis amores, ó Poesías líricas*, obra del ignoto poeta ilustrado Gregorio Isaac Díaz de Goveo (1805)[788].

Memorias tiernas (ilustración 101) aparece en el manuscrito subtitulada como «canción para forte piano». Está compuesta en Sol mayor y compás binario (2/4). La letra («Al son de mi lira | diré nuevas letras») está tomada de la letrilla II de dicha obra. Por su parte, *El ruego amoroso* (ilustración 102), escrita con la misma grafía, subtítulo, indicaciones y estructura en el paginado, tiene un carácter musical mucho más castizo, en 3/8 y con figuraciones armónicas propias del canon popular. La letra es de otra de las letrillas de Díaz de Goveo, en concreto de la sexta, aunque omite la estrofa inicial, de la que dos versos constituyen el estribillo. Además, cabe decir que muchas de las canciones con acompañamiento de guitarra anunciadas en esta librería están presentes con el acompañamiento adaptado a la escritura pianística en el citado cuaderno de la *Lady Harriet Clive Collection* de Miami[789].

[785] Este personaje es identificado con el célebre compositor José León (*1784; †¿1830?), véase, Suárez Pajares (1995: 328) y Rhodes Draayer (2009: 57 y ss.).

[786] Harriet Windsor-Clive (*1797; †1869) fue una terrateniente y filántropa inglesa, esposa de Robert Henry Clive, barón de Windsor.

[787] Las letrillas son composiciones poéticas breves y de contenido ligero —su principal diferencia con el villancico— que hacen uso de un estribillo recurrente al final de cada estrofa.

[788] Este poema, a su vez, bebe de fuentes del romancero castellano anónimo, tal y como he podido constatar (véase Durán, 1829: 193).

[789] *La Bola* (3/8, si menor), *La sombra de la noche* (6/8, Fa mayor); *La Luisita* (3/8, Re mayor); *El fino amor* (4/4 Mi menor [misma grafía que las canciones de José León]); *Memorias tiernas* (2/4, Sol mayor [grafía José León]); *El amante* [cariño] *constante* (4/4, La mayor [grafía José León]); *El amante tímido* [sensible] (2/4, Sol mayor); *La Malagueña sevillana* (3/8, Sol mayor).

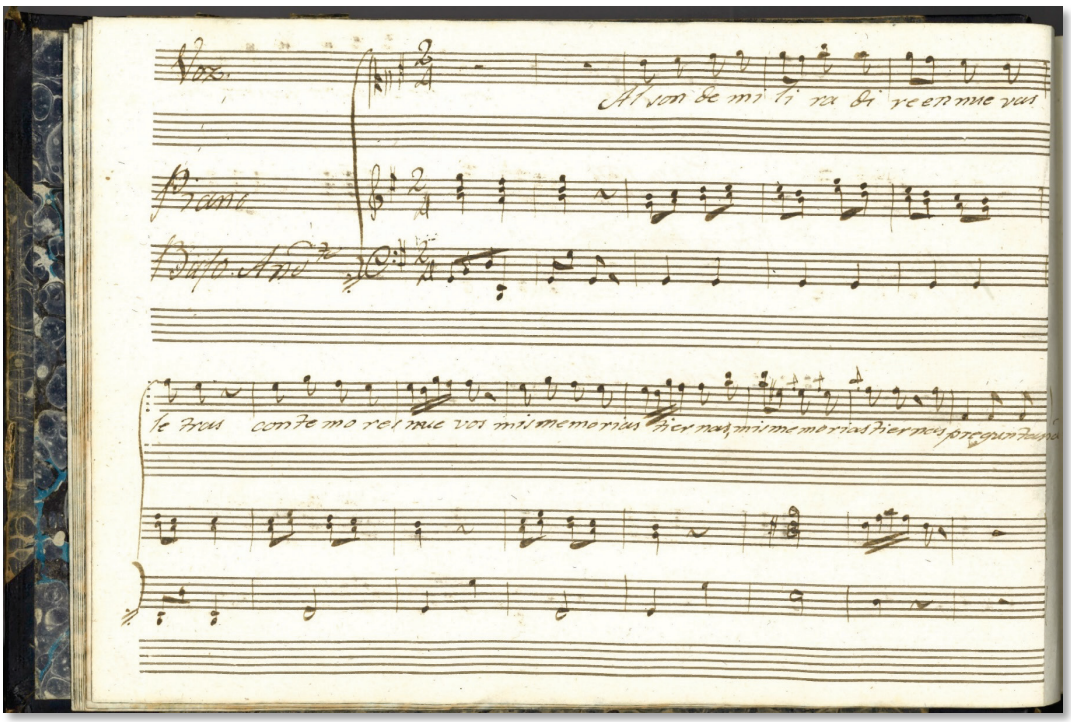


Ilustración 101. Primera página de *Memorias tiernas, canción para forte piano* en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.

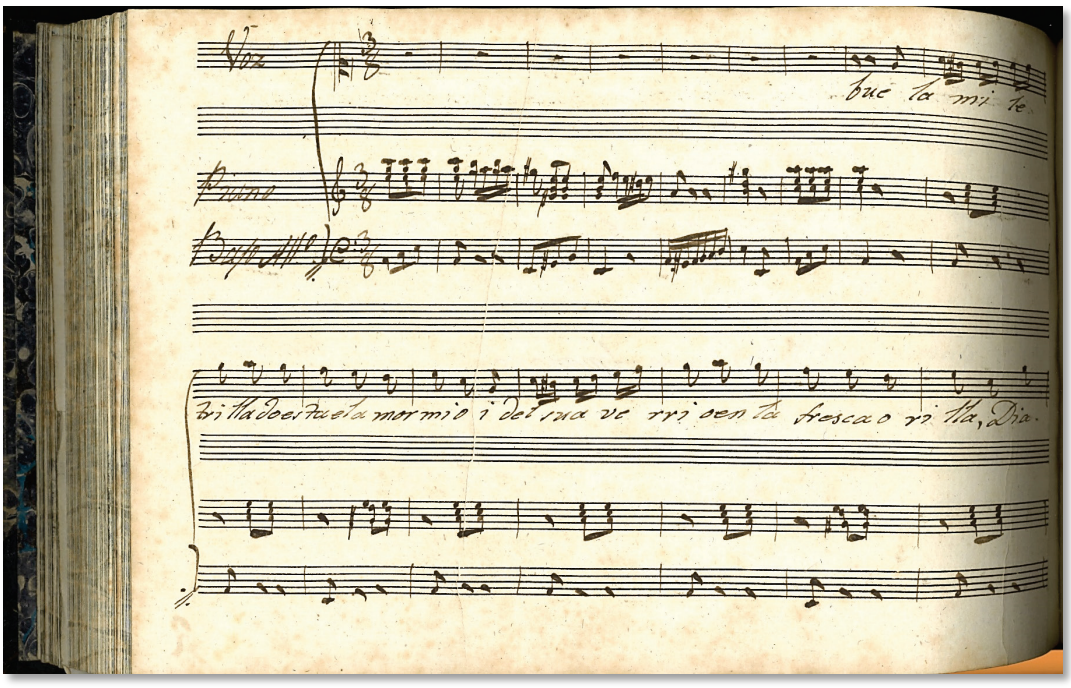


Ilustración 102. Primera página de *El ruego amoroso, canción para forte piano* en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.

A finales de 1809, en pleno fragor de la contienda, la librería de Mariano Cabrerizo anunció algunas canciones, juntamente con abundantes lotes de canciones patrióticas, las cuales se analizan en el punto siguiente. A medio camino entre forma popular e himno patriótico está la

Canción y seguidilla dedicada a nuestro Soberano, que aparece en la *Lady Harriet Clive Collection* como *Canción y seguidilla dedicada a nuestro monarca Ferº 7º con las que la ciudad de Burgos Solemnizó la entrada de su augusto monarca Dn. Fernando 7º. Con Acompto de Piano Por Dn Josef Rodríguez de León Musico de la Rl Capilla de SM* (ilustración 103).

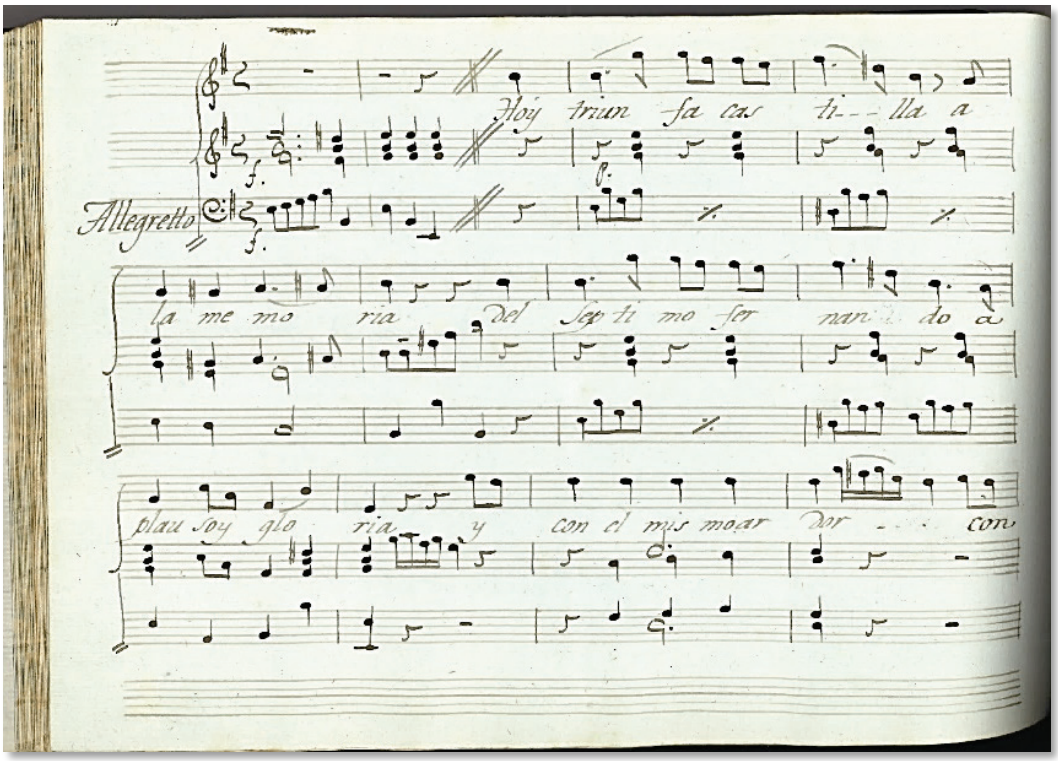


Ilustración 103. *Canción y seguidilla dedicada a nuestro monarca Ferº 7º con las que la ciudad de Burgos Solemnizó la entrada de su augusto monarca Dn. Fernando 7º*, para voz y fortepiano, de José Rodríguez de León en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.

Tabla 33. Canciones líricas en la librería de Mariano de Cabrerizo.

Fechas	**Librería de Cabrerizo, Plaza del Colegio del *Corpus Christi*.**
25/11/1809	—Música: *Canción sensible / Las Quexas de España /El soldado español en el campo de batalla /La perfidia del tirano / la gloria de Aragón / Los patriotas de Sevilla / La canción del General Cuesta / Otra a los Vencedores de la patria / Marcha de Marte a los soldados españoles / Marcha sensible a nuestro soberano Fernando Séptimo* / a precio de 10 rv. cada una. Música patriótica y militar para guitarra y piano
27/11/1809	—*Canción y seguidilla dedicada a nuestro Soberano*, a 12 rv. *Rondo con variaciones e intento a la Proclamación*, a 24 rv. *La famosa batalla de Baylén*, al piano a 40 rv. y a la guitarra a 20 rv. El famoso *Bals al galope de caballos*, para guitarra.

Como va dicho, 1810 fue el año con mayor comercio de canciones y música patriótica vocal con acompañamiento de guitarra y fortepiano en València. Las librerías de Mallén, Jaime y Salvador

Faulí, Minguet y el copista privado Francisco Ximeno anunciaron obras líricas con acompañamiento de fortepiano.

Es en este año cuando el tenor Josef Francisco Acuña Castells comenzó a componer y arreglar obras patrióticas y canciones líricas para Mallén (véase I, 4.4.2.a: 277 y ss.). Como va dicho, los dos primeros números publicados por Acuña en esta librería fueron una *canción de guerra dedicada al excmo. Señor Marqués de la Romana*, con acompañamiento de guitarra y piano, y *El Laurel de Valencia*, himno patriótico con acompañamiento de piano. Junto a estas piezas, se anunciaban unas «fáciles y graciosas boleras, con acompañamiento de guitarra, a 8 rv» y se especificaba un nuevo servicio de arreglos de partituras para piano a guitarra y viceversa —sin especificar quien se encargaría de efectuarlos— con el siguiente texto: «se advierte que todas las canciones, boleras, *&c.* que se publiquen con acompañamiento de guitarra se pondrán para piano, y las de este para guitarra, mediante encargo particular» (*Diario de Valencia*, 12.06.1810). El copista y autor, tal y como aparece en anuncios posteriores, era el propio Acuña.

Otro de los números que el cantante setabense compuso y anunció en la capital del Turia fueron las *Doce variaciones para fortepiano, flauta y baxo, sobre el tema de la canción bien conocida, que empieza: Dulce embeleso mio, &c.*, quizás con letra de la comedia en verso *El Fabricante de Paños, o el comerciante inglés*, de Antonio Valladares de Sotomayor (1790) (*Diario de Valencia*, 26.09.1810) —estas variaciones se agotaron, debiendo preparar la casa a toda prisa más copias que se pusieron a la venta a partir de noviembre—.

En el terreno ortodoxo de la canción lírica, cabe decir que he podido encontrar, rubricada como autor, en el cuaderno de la *Lady Clive Harriet Collection* una partitura de su canción *El Canario Viajante* (ilustraciones 104 y 105), anunciada en la prensa como «graciosa arieta» con acompañamiento de pianoforte para la citada librería de Mallén (*Diario de Valencia*, 29.09.1810). Para la creación de esta piececita de influencia italianizante y clásica, Acuña se valió de la utilización libre de la letra de una de las famosas fábulas de Tomás de Iriarte. Esta fábula se valía de una combinación poco usual de versos de arte menor, definida por el filólogo polímata Eduardo Benot (1892, vol. 3: 372-373) como «hexasílabos con consonantes cruzados i del mismo asonante **ao** todos los versos pares»:

> 1ª De su jaula un día | se escapó un Canario | qe. fama tenía | por su canto vario |
> con qué regocijo | me iré[790] viajando | y haré alarde, dijo | de mi acento blando |
> [repetición no en texto original] me iré viajando | y haré alarde, dijo | de mi acento blando
> [música]

[790] «Andaré» en el texto original.

Buela con soltura | por bosques, y prados | por bosques, y prados[791] | y el caudal apura | de dulces trinado[792].
A quantos oy dia | nos pasa otro tanto | A quantos oy dia | Nos pasa otro tanto, | si si si si[793]

2ª Mas ai! aunqᵉ. invente | el más suave paso, | no encuentra viviente | que de él haga caso.
[repetición no en texto original] el más suave paso, | no encuentra viviente | que de él haga caso.
Una mariposa | le dice burlando | yo de rosa en rosa | dando vueltas ando.
[música]
serás ciertamente | un músico tracio | un músico tracio[794] | pero busca oyentes[795] | que estén más de espacio[796].
A quantos oy dia | nos pasa otro tanto | A quantos oy dia | Nos pasa otro tanto, | si si si si

La música de la pieza (*allegretto*, 3/8, Sol mayor) consta de una introducción instrumental temática de 23 compases con octavas quebradas en la mano derecha y bajos tipo Alberti y Murky en el acompañamiento de la izquierda que sirve como pequeño interludio entre estrofas. Las armonías y construcción melódicas son simples e ingenuas, con la utilización de los acordes de tónica, subdominante y dominante, con algunos giros propios de la música popular andaluza.

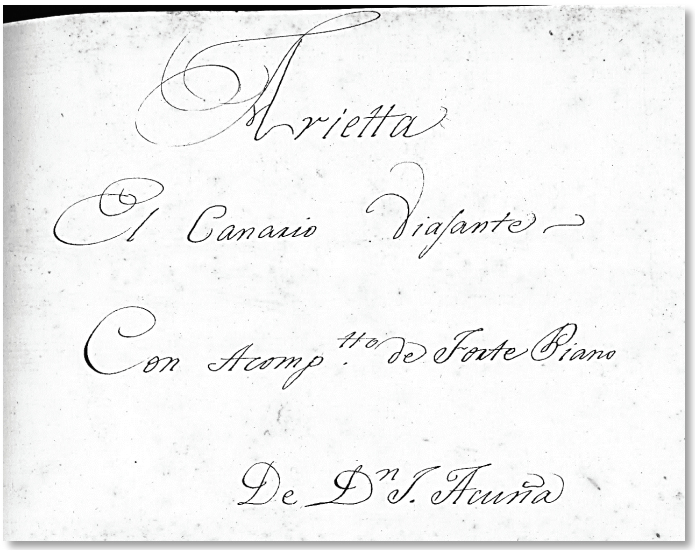


Ilustración 104. Página de título de la arieta *El canario viajante*, de Josef Acuña, en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.

[791] Repetición no en el texto original.

[792] «Trinados» en el texto original.

[793] «¡A cuántos autores | sucede otro tanto!» en el original.

[794] No repetido en el original.

[795] «Oyente» en el original.

[796] «Despacio» en el original.

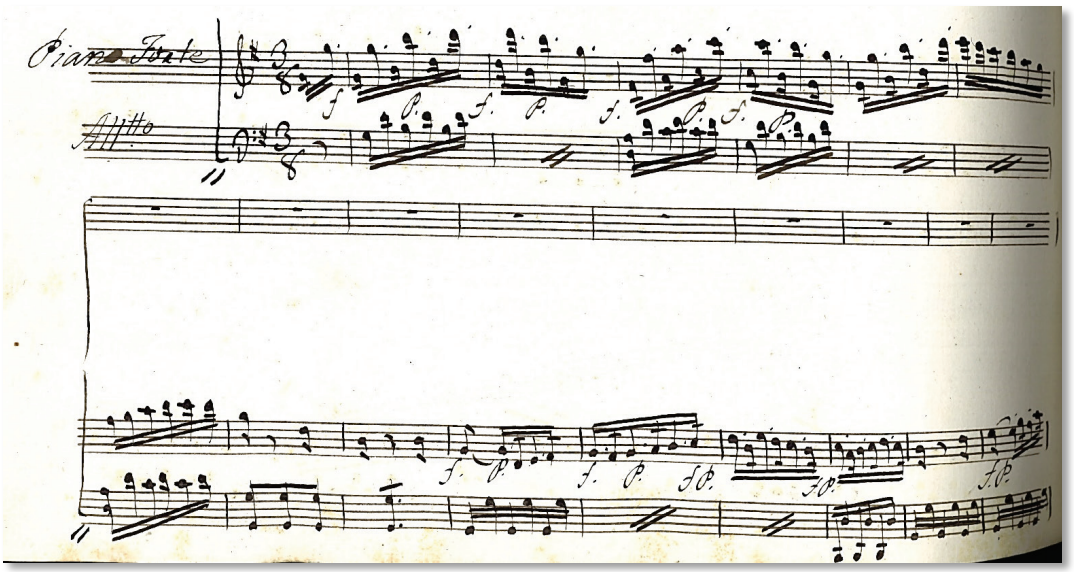


Ilustración 105. Introducción pianística de la arieta *El canario viajante,* de Josef Acuña, en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.

El nueve de octubre de 1810 volvía a anunciarse, esta vez con una *Canción nueva, con acompañamiento de pianoforte y de guitarra, composición del señor Acuña.* Al mes siguiente anunciaba otra pieza de su autoría, *El Quiero morir,* canción con acompañamiento de guitarra (a 8 rs. vn.) o pianoforte (12 rs. vn.) (*Diario de Valencia*, 03.11.1810) y un «vals para pianoforte» titulado como *Las campanas de Londres*, en un evidente guiño al corpus temático de valses distribuidos en esta época (*Diario de Valencia*, 19.12.1810). Dado que no se proporciona el título, es probable que la «canción nueva con acompañamiento de pianoforte y de guitarra» del anuncio de octubre se corresponda con *El Amor*, *canción con acompañamiento de Piano-Forte del Señor Acuña*, tal y como aparece —por duplicado— en el cuaderno de las *Spanish Songs* (ilustraciones 106 y 107). Esta pieza (*Andantino Allegretto*, 6/8, Sol mayor) muestra la claridad textural y sencillez armónica de otras canciones del periodo, con un acompañamiento arpegiado en la mano izquierda del piano y la línea melódica de la voz en la mano derecha. Posee una letra no identificada con ningún poema publicado de la época, por lo que probablemente fuera obra de algún escritor valenciano:

> [1ª letra] «Como es Amor niño | de todo recela | todo le da pena | angustia y dolor || teme y desconfía | se agita y padece | no creo merece | no creo merece | no creo merece| tal pago mi amor | tal pago mi amor»
>
> [2ª letra] «Si en amarte fundo | yo la dicha mía | por qué noche y día | sientes con rigor? || y en tanta constancia | cual mi fe te ofrece | no creo merece | no creo merece | no creo merece | tal pago mi amor | tal pago mi amor».
>
> [3ª letra] «consuela mi pecho| con cariño amante| qe siempre constante | y fiel te seré || No quieras qe muera | de fiero dolor | pues que no merece | no creo merece | no creo merece| tal pago mi amor | tal pago mi amor».

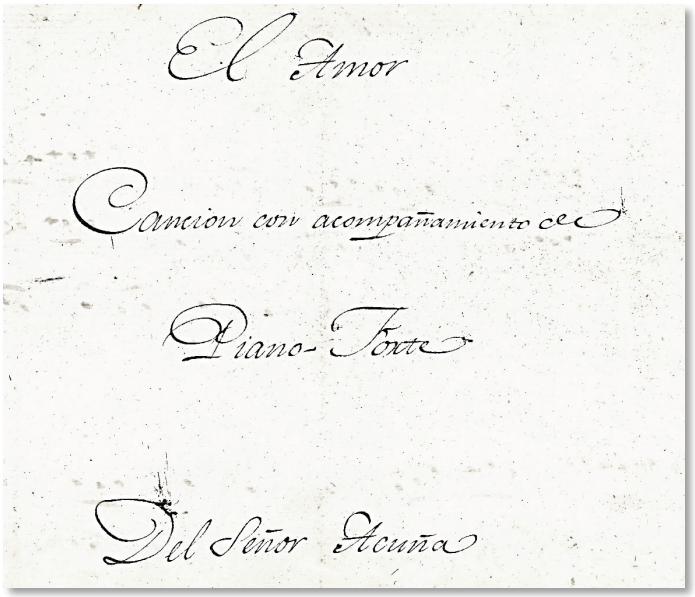


Ilustración 106. Página de título de la canción *El amor*, de Josef Acuña, en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.

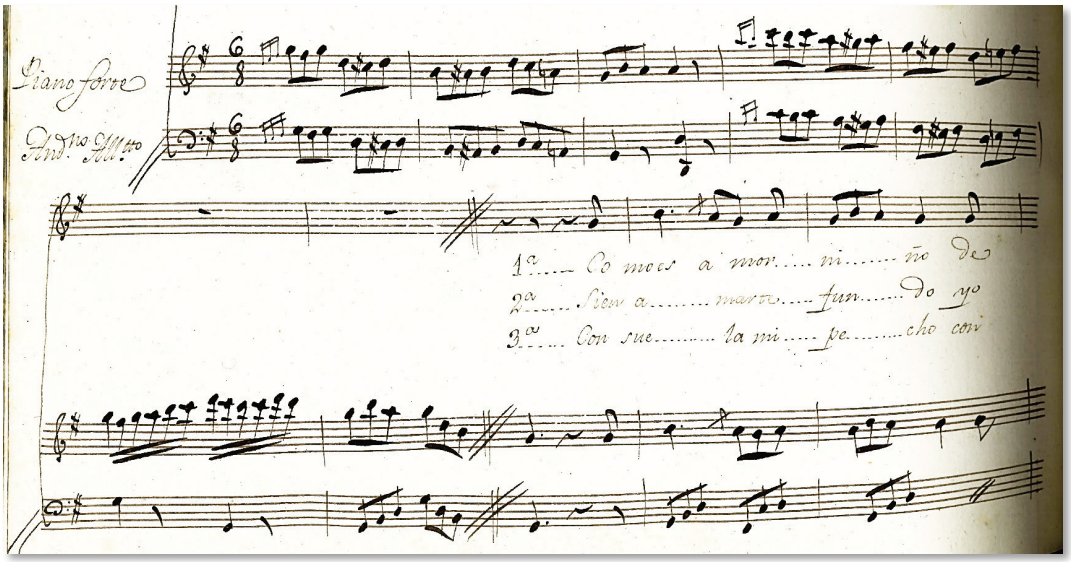


Ilustración 107. Introducción pianística de la canción *El Amor* de Josef Francisco Acuña en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.

Tabla 34. Canciones líricas anunciadas desde la librería de Mallén.

Fechas	Librería de Mallén, calle de San Vicente, frente a S. Martín.
12.06.1810	—Fáciles y graciosas *boleras*, con acompañamiento de guitarra, a 8 rv. (Se advierte que todas las canciones […] con acompañamiento de guitarra se pondrán para piano, y las de este para guitarra, mediante encargo particular).
26.09.1810	—Doce variaciones para fortepiano, flauta y baxo, sobre el tema de la canción bien conocida, que empieza: *Dulce embeleso mio, &c. compuestas por el señor Acuña. Se hallan en venta en la librería de Mallén, junto á San Martín.*
29.09.1810	—*El Canario viajante*. Graciosa arieta, con acompañamiento de pianoforte puesta en música por el señor Acuña. Se hallará de venta en la librería de Mallén, junto á San Martín.
09.10.1810	—*Canción nueva, con acompañamiento de pianoforte y de guitarra, composición del señor Acuña. Se hallará en la librería de Mallén.*
03.11.1810	—*El quiero morir*, canción con acompañamiento de guitarra (8 rs. vn.) o pianoforte (12 rs. vn.); variaciones para piano, flauta y baxo, que se habían agotado [del 26/09]
19.12.1810	—Vals para pianoforte: *las campanas de Londres.* —Himno patriótico: *El laurel de Valencia* y *Canción dedicada al excelentísimo Señor Marqués de la Romana* con acompañamiento de pianoforte y guitarra del señor Acuña.

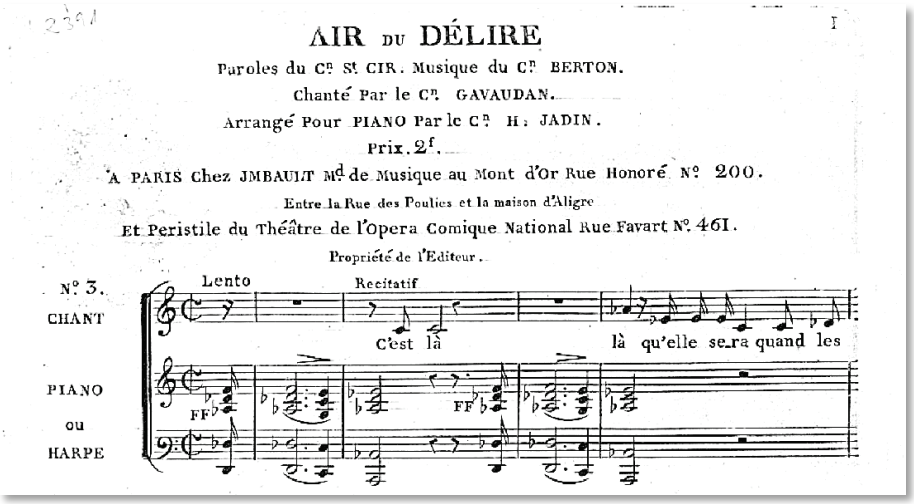
En el mismo año de 1810 la librería de Jayme Faulí comercializó varias canciones patrióticas y líricas puestas con acompañamiento de guitarra, como la célebre *El Despecho*, con música de José Sobejano de Ayala (véase Alonso González, 1998: 150-151), así como algunas para cantar al fortepiano sin especificar (*Diario de Valencia*, 16-06.1810).

Tabla 35. Canciones líricas anunciadas desde la librería de Jayme Faulí.

Fechas	Librería de Jayme Faulí, junto a plaza de Villarrasa.
16.06.1810	—Varias piezas para cantar al fortepiano, de guitarra, violín y flauta, todas muy modernas y a precios muy cómodos.
29.10.1810	—*Himno a los patriotas extremeños*, guitarra. —*Marcha fúnebre del 2 de mayo* para guitarra. —*Minué y vals*, para guitarra, del mismo autor.
07.01.1811	—Canciones con acompañamiento de guitarra: *El Despecho, Canción Fúnebre del 2 d Mayo, Marcha a los Patriotas extremeños.*

Como va dicho, fue en verano de 1810 cuando Francisco Ximeno anunció sus servicios como copista de partituras, vendiendo, además, su adaptación de un *duetto* de la ópera bufa *Il Matrimonio segreto*, de Cimarosa y la reducción para piano solo de la sinfonía de la opereta

española en un acto *El Preso*, de Manuel García y de la ópera cómica francesa *El Delirio, o los efectos de un vicio* con música de Henri Montan Berton[797].


AIR DU DÉLIRE

Paroles du Cn St CIR. Musique du Cn BERTON.

Chanté Par le Cn GAVAUDAN.

Arrangé Pour PIANO Par le Cn H. JADIN.

Prix. 2f.

A PARIS Chez JMBAULT Md de Musique au Mont d'Or Rue Honoré Nº 200.

Entre la Rue des Poulies et la maison d'Aligre

Et Peristile du Théâtre de l'Opera Comique National Rue Favart Nº 461.

Propriété de l'Editeur.

Nº 3.

CHANT

Lento

Recitatif

C'est là là qu'elle se_ra quand les

PIANO ou HARPE

FF FF

Ilustración 108. *Air du Délire*, areglo para canto y piano o arpa de H. Jadin (1799c). E-Mn, MP/2391/1.

Tabla 36. Canciones líricas puestas a la venta por Francisco Ximeno en 1810.

Fechas	Casa núm. 34 frente al campanario de Sto. Tomás
22.06.1810	—Duetto italiano, titulado: *El Matrimonio secreto*, obra del célebre maestro Cimarosa, reducida a acompañamiento obligado de fortepiano solo. 60 rs. vn.
	—La grande sinfonía de la ópera *El Preso*, reducida a fortepiano solo: obra nueva. a 100 rs. vn.
	—sinfonía de la ópera del Delirio, para fortepiano solo, a 40 rs. vn.
	—«se transportan o se mudan de tonos cualesquiera piezas de música cantante, con enmendación de los sonidos intocables e incantables que hace resultar la transportación. 8 rs. vn. cada foxa»

Por su parte, la librería de Joaquín Minguet, junto al *Corpus Christi*, distribuyó varios números de música patriótica, como dos *seguidillas nuevas* con letras satíricas y loas al ejército inglés, para guitarra y pianoforte y una canción lírica, *La Rosa de Abril*[798], «graciosa cantinela» «de estilo gracioso y sensible», con acompañamiento de guitarra y pianoforte (*Diario de Valencia*, 01.11.1810).

[797] Existe una reducción titulada *Air du délire | paroles du Cn. St. Cir ; musique du Cn. Berton ; arrangé pour piano par le Cn. H. Jadin* que fue realizada por el célebre arreglista francés Hyacinte Jadin (*1776; †1800) y editada por Imbault en París en torno a 1799. Véase E-Mn, MP/2391/1.

[798] Probablemente con letra de un poema bucólico homónimo obra de José Iglesias de la Casa (*1748; †1791), sacerdote y poeta neoclásico.

Tabla 37. Canciones líricas anunciadas desde la librería de Minguet.

Fechas	Librería de Minguet, junto al Colegio del *Corpus Christi*.
16.10.1810	*Nueva Canción Patriótica*, a dúo o a solo, con acompañamiento de guitarra, y también de piano-forte, puesta en música por un Profesor natural de esta ciudad, que desea el mayor adelantamiento en esta arte, y la aprobación de los inteligentes y aficionados.
01.11.1810	—*La Rosa de Abril*, graciosa cantinela con acompañamiento de guitarra y también de piano-forte. —Canción nueva patriótica: *Al Arma, Españoles,* para dichos instrumentos, tiene todo el ayre marcial de una marcha militar.
19.11.1810	P. Fr. Diego Joseph de Cádiz: *Deprecación para implorar la divina misericordia en medio de las calamidades que actualmente están afligiendo nuestra España* [con motivo de la epidemia en Málaga de fiebre amarilla]. A tres voces con acompañamiento
29.11.1810	*Dos seguidillas nuevas* y de graciosa música, las unas con letra satírica contra el militar cobarde, las otras en elogio de las tropas que sirven con el general O'Donnell. Para guitarra y pianoforte.

A finales de 1810 y principios del año siguiente, la librería de Salvador Faulí, junto al *Corpus Christi*, también distribuyó canciones líricas puestas en música «por un aficionado» —muy probablemente el mismo Acuña, autor de la canción patriótica *Fuego y sangre*, anunciada en los mismos anuncios—: *El Canario en la Selva*, basado en un poema «a la manera de Menéndez Valdés» del poeta aficionado local Formont (*Revista Valenciana de Filología*, vols. 5-6, 1955: 155) y dos canciones tituladas, *La Flor del Zurguen* [Zurguén, afluente del Tormes] y *La segunda flor del Zurguen*. Sobre estas últimas cabe decir que he podido documentar la partitura de *La flor de Zurguén* en la colección de *Spanish Songs* de Lady Harriet Clive de Miami.

Celsa Alonso (1998: 180) atribuye la música de estas canciones a Manuel García, dado que aparecen como tal en una colección francesa editada por Pauline Viardot[799]. La letra estaba basada en una anacreóntica del poeta y político Juan Meléndez Valdés (*1754; †1817).

La música del manuscrito de Miami está compuesta en un *Andante* en 3/8 en Fa mayor, en la que una melodía lineal y elegante, con utilización estilizada de apoyaturas, permanece envuelta un acompañamiento homofónico sencillo de bajo y acordes (ilustración 109).

Tabla 38. Canciones líricas anunciadas desde la librería de Salvador Faulí.

Fechas	Librería de Salvador Faulí, junto al Colegio del *Corpus Christi*
15/12/1810	—Nuevas canciones tituladas: *El Canario en la Selva, La Flor del Zurguen,* puesta en música con acompañamiento forte-piano por un aficionado.
07/01/1811	—*La segunda flor del Zurguen*, con acompañamiento de fortepiano y de guitarra, puesta en música por un aficionado. —*Fuego y Sangre,* marcha española, con acompañamiento de guitarra.

[799] F-Pn, Vm 7-8747.

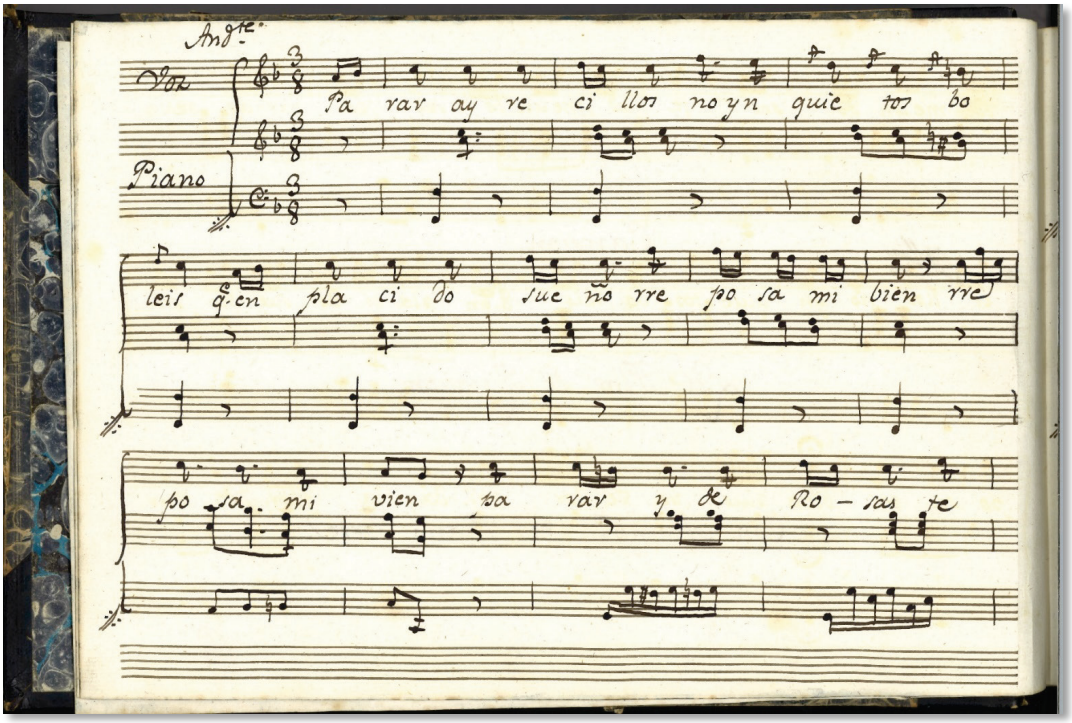


Ilustración 109. Primera página del manuscrito de la canción *La flor de Zurguén*, en el cuaderno *Spanish Songs* de la *Lady Harriet Clive Collection* de la Universidad de Miami.

Finalmente, con la llegada de la ocupación francesa y la posterior recuperación de la ciudad observamos un descenso brusco en el anuncio de canciones patrióticas y líricas en la prensa valenciana. Como último ejemplo del periodo, en 1814, la librería de Josef Navarro, en la calle de los hierros de la Lonja, que había sido pionera en la distribución de canciones de temática militar y patriótica, ofreció una colección de piezas —«cantinelas, voleras, polacas, contradanzas, bals, &c.»— para tocar y cantar a la guitarra (*Diario de Valencia*, 26.04.1814).

4.4.3. Era fernandina (1814-1830c)[800].

El comercio y producción de música patriótica cesó en València durante el proceso represivo iniciado tras la derogación de la Constitución de 1812 y el retorno del absolutismo, reactivándose fugazmente en el periodo revolucionario del Trienio Liberal (1820-1823), en el que los himnos liberales dedicados a las acciones patrióticas del pueblo, identificado este con el concepto de nación, volvieron a inundar el mercado. A pesar de dichos vaivenes —y en cierta medida— se mantuvo constante el comercio de pequeñas canciones líricas puestas en música

[800] La información contenida en este epígrafe recoge y amplía la aportada en el artículo titulado: De Gomis a Rossini: panorama y mercado musical en València a partir del Trienio Liberal (1820-1830) (Guaita Gabaldón, 2022b).

para pianoforte o guitarra por copistas a sueldo compuestas, entre otros, por el catalán Ramon Carnicer[801], Manuel García y el valenciano José Melchor Gomis Colomer, quien vivió en València su etapa formativa y donde también vieron la luz sus primeras composiciones religiosas, líricas y patrióticas (véase Guaita Gabaldón, 2022b). Esto fue complementado con la novedosa llegada de reducciones y extractos de ópera italiana, fruto del impacto de la música de Gioachino Rossini (*1792; †1868) en Europa; posible gracias a la distribución de las primeras publicaciones periódicas musicales por suscripción que llegaron desde Milán, Barcelona y Madrid.

a. Sexenio Absolutista (1814-1820): primeras publicaciones periódicas y recepción de la música de Rossini en València.

En esta etapa, la librería de Mariano Cabrerizo[802] fue el principal establecimiento distribuidor de obras de música y, por ello, introductor de las primeras publicaciones periódicas que difundieron música para piano en España: el barcelonés *Periódico de Música* y la *Lira de Apolo* madrileña[803]. Dichas series fueron se convirtieron en el vehículo ideal para la introducción de piezas procedentes de la producción operística de Gioachino Rossini, que por entonces causaban furor en el resto de Europa, propiciando un asentamiento y profundo arraigo de la lírica italiana en el gusto burgués local que perduraría décadas —probablemente en detrimento de la producción autóctona, al menos en el caso del piano[804]—. En dicho periodo,

[801] Ramón Carnicer Batlle (*Tàrrega, 24.10.1789; †Madrid, 17.03.1855), afamado compositor de ópera, se formó organística y coralmente en la catedral de Santa María de Urgel. Entró en contacto con la ópera italiana en 1806 cuando se trasladó a Barcelona; allí estudió con el maestro y el organista de la capilla de la catedral barcelonesa, Francesc Queralt y Carles Baguer. Huido, como tantos otros, a Mahón durante la Guerra de la Independencia, subsistió ejerciendo como maestro de música. A su retorno a Barcelona trabajó como agente y empresario de ópera para el teatro de la Santa Cruz hasta 1817, cuando relevó al compositor Pietro Generali en su dirección. Fue responsable indirecto de la llegada a Barcelona de influencias y material musical italiano y escribió una aplaudida obertura para el estreno barcelonés de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (1818). Tras el fracaso del Trienio Liberal se exilió primero en París y más tarde en Londres, siendo coaccionado, apresado y conducido a Madrid a su vuelta por orden de Fernando VII para suceder a Saverio Mercadante en los teatros de la corte, donde se mantuvo durante lustros. También se hizo cargo de la cátedra de composición y fue director del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de la capital española.

[802] La librería de Cabrerizo estaba situada entonces en el núm. 5 de la calle de Libreros, junto al Colegio del Patriarca, frente a la imprenta de Francisco Brusola, editor del *Diario de Valencia* durante este periodo. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de Industria y Comercio*, 1822.

[803] Según Laura Cuervo (2012b: 94), una de las primeras publicaciones periódicas que distribuyó partituras musicales en España fue el *Diario de las Damas* (*Diario de Madrid*, 18.03.1805) y el anuncio localizado indicaba que ese número contenía 8 sonatas de Pleyel. Sin embargo, parece que dicha revista pudiera hacer referencia a una publicación londinense con el mismo título, *The Ladies' Diary: or, Woman's Almanack* [*El diario de las Damas o, Almanaque de la Mujer*] publicado entre 1704 y 1840 (Costa, 2002).

[804] Llama la atención que, después de 1820, no se observan anuncios de producción musical pianística compuesta por autores autóctonos, pues toda la atención mercantil y productiva fue copada por transcripciones operísticas para canto y piano y para piano solo.

la mayor aspiración de cualquier músico en ciernes era ser incluido entre los maestros italianos, como se dijo del joven compositor lírico valenciano José Gomis: «Y en alas de la fama presurosa | Vuele su nombre á la italiana gente| Y silla entre sus genios le dé honrosa» ([«Oda sobre Gomis»] *Diario de Valencia*, 07.02.1820).

La corriente «italianizante» se había contrapuesto a la producción artística autóctona, por ello muchos cantantes y actores españoles, sumándose a las críticas, provocaron tensiones y conflictos durante todo el siglo XIX. La Real Orden de 28 de diciembre de 1799, promulgada para evitar pérdidas económicas, prohibió representar ópera en lenguas diferentes al castellano y, como va dicho, durante las dos primeras décadas de dicho siglo, tuvieron que traducirse al castellano las óperas italianas representadas en Madrid, lo que limitó la introducción del repertorio rossiniano a la península entre 1815 y 1818 (Casares Rodicio, 2005: 42). Barcelona, en cambio, pudo mantener sus compañías italianas por su eficiente gestión teatral y las óperas rossinianas en italiano llegaron allí en torno a unos cinco años antes que a la capital y corte. Por ello, la compañía de Pietro Generali, contratada por Ramón Carnicer, efectuó el estreno español de *L'Italiana en Algeri* (1813) en la ciudad condal (en Madrid se estrenaría traducida al castellano un año después).

A partir de 1821, comenzaron a representarse las óperas de Rossini en lengua original en los teatros madrileños y su éxito ante el público se hizo patente. Casares Rodicio (2005) resalta ese primer florecimiento de la música rossiniana en nuestro país constatando más de ciento cincuenta funciones de ópera consecutivas en 1822 en Madrid. La fascinación por las óperas de Rossini actuó como vínculo homogeneizador de la burguesía urbana y se extendió hacia los medios de comunicación e incluso a la política, iniciando un cambio profundo en la historia cultural del país (Casares, 2005: 45-46).

Por otro lado, las publicaciones musicales periódicas, ya presentes en las principales capitales europeas desde comienzos de siglo (Salinas, 2012: 263 y ss.), comienzan a difundirse en nuestro país. El primer periódico musical en ver la luz fue el *Periódico de Música*, publicado a partir de mayo de 1817 por la Asociación de Accionistas para la Mejora del Teatro [de la Cruz] en Barcelona e impreso por Juan Dorca (Brugarolas Bonet, 2015: 308). Tres meses después (octubre de 1817), comenzó a venderse en Madrid otro periódico filarmónico, *La Lira de Apolo* (Salinas, 2012: 263 y ss.), editado desde el taller y centro de enseñanza de grabado/estampado de música regentado por el editor Bartolomé Wirmbs. Dicho establecimiento había sido fundado bajo el amparo de la Real Sociedad Económica Matritense —de la mano de Federico Moretti (*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música*,

1799)—, con objetivo de promocionar la calcografía musical y, a la vez, proporcionar formación profesional a niños sordomudos y desfavorecidos (*Diario Balear*, 29.10.1817) enseñándoles técnicas de estampado y grabado musical fruto de la amplia experimentación practicada por Wirmbs durante años. El anuncio reproducido a continuación detalla la extensa práctica artesanal de dicho editor (véase Carpintero, 2012: 245 y ss.):

> […] se hallarán de venta varias obras de música de los mejores profesores españoles y extrangeros, y se grabaran con toda perfección y esmero, tanto las que el público encargue bajo las condiciones en que se convenga, como por cuenta del profesor las extrangeras que se juzguen dignas de ser conocidas en España: asi como también se venderá papel rayado y portadas de varios tamaños y marcas, y se copiará toda especie de música. Y queriendo ademas de esto el mencionado profesor dar desde luego una prueba de sus deseos al corresponder i la confianza que se le ha dispensado , ofrece la suscripción á un nuevo periódico filarmónico intitulado La lira de Apolo, el cual se publicará todos los meses, y constará cada número de tres pliegos prolongados de marquilla, como el que se publica en Barcelona (*Diario Balear*, 29.10.1817).

Tanto la publicación barcelonesa como la madrileña eran mensuales; la primera constaba de «seis números compuestos de veinticuatro páginas en pliegos de marquilla» (*Diario de Barcelona*, 26.04.1817) y cada número de la de Madrid emitía tres pliegos prolongados de marquilla de los cuales una parte recogía el apartado vocal y otra el instrumental. Ambos periódicos traducían las letras del italiano y estaban orientados, fundamentalmente, al público femenino. Wirmbs dedicaba su *Lira de Apolo* a las damas y el *Periódico de Música* se dirigía al siguiente público:

> Los aficionados al canto, y sobre todo las damas, que ya cuasi generalmente se dedican en España al estudio y la práctica de los encantos de la música […] (*Diario de Barcelona*, 26.04.1817, cit. en Brugarolas Bonet, 2015: 308).

La librería de Cabrerizo distribuyó en València ambas revistas, siendo la publicación barcelonesa la primera en recibirse:

> La asociacion de accionistas para las mejoras del Teatro de Barcelona ha establecido un periódico de música, por el cual presentará á los aficionados las composiciones mas famosas de los autores mas célebres de Europa, insertando igualmente con acompañamiento de piano las mejores piezas de música italiana que se canten en el teatro de aquella ciudad, á las cuales acompañará tambien la letra castellana de modo que pueda cantarse en estos dos idiomas. Tambien se publicarán algunas piezas escogidas de Oratorio Sacro, y todas ellas con la mas escrupulosa exactitud en la nota musical, y estampada en pliego de papel de marquilla con la mayor limpieza […] (*Diario de Valencia*, 28.08.1817).

Desde enero de 1819, además de nuevos números del *Periódico de Música* barcelonés, Cabrerizo publicitó la *Lira de Apolo*, vendiendo el primer y segundo año completos desde junio (*Diario de Valencia*, 23.06.1819; 06.11.1819). Comercializó, asimismo, sendos *Cuadernos de música* para

piano y guitarra que, en realidad, contenían algunos números de la segunda serie de *La Lira de Apolo* (*Diario de Valencia,* 01.12.1819)[805].

Aunque la música de Rossini estaba ya presente, en mayor o menor medida, en las dos publicaciones citadas, habría que esperar para ver mayor difusión de sus composiciones a la difusión de la tercera y cuarta series de la *Lira de Apolo* (1827-1828) (Leza, 2018: 303; Salinas, 2012: 269 y ss.). Cabrerizo también comercializó una *Colección de piezas varias para piano solo* de autores tan variopintos como F. Kalkbrenner (*Vals*) y A. F. de Córdoba, que contenía un divertimento sobre la ópera *Griselda*, de F. Paer (1815) (ilustración 110) y resultó corresponderse con el segundo trimestre del primer año de *La Lira de Apolo* (1818)[806].

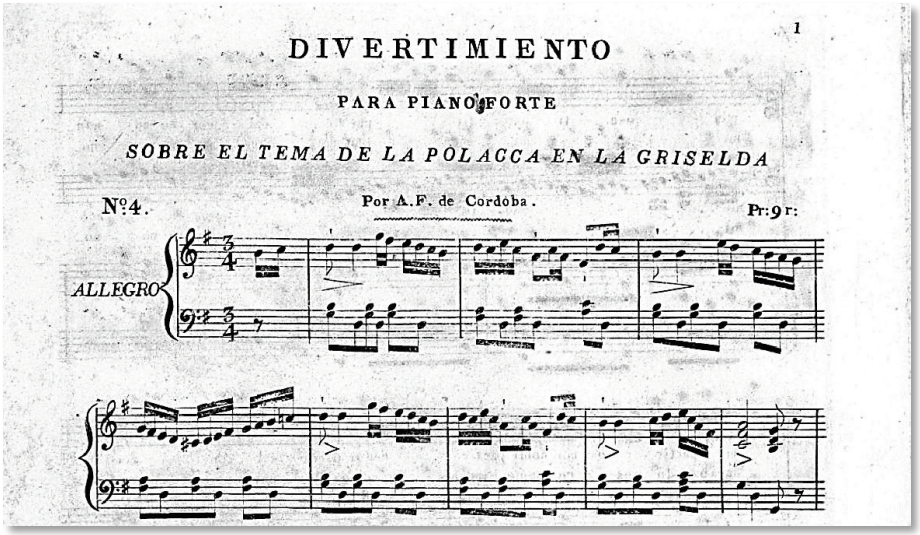


Ilustración 110. *Divertimento para piano forte sobre el tema de La Polacca en La Griselda* | por A.F. de Córdoba.

[805] Wirmbs emitió el segundo año de *La Lira de Apolo* en enero de 1819 y reprodujo en él parte del ciclo de siete canciones dedicadas a la diosa griega de la victoria «Nice» [Niké] compuestas por distintos autores y editado antes como *Segunda Colección de Canciones Españolas*. Celsa Alonso (1998: 153-154)destaca entre el grupo la aportación de Manuel Rücker, *Nice cauta: o del dicho al hecho* o *Nice llorosa, o la amarga reconvención*.

[806] Conservada en E-Mn, Mi/3(9).

Tabla 39. Ventas de música en el *Diario de Valencia* desde la librería de Cabrerizo (1814-1819).

Fecha	Anuncio
15.02.1816	Salvador Gil: *Principios de música, aplicados a la guitarra.*
06.09.1818	Rossini: *El Barbero de Sevilla* [transcripción para guitarra].
25.01.1819	*La Lira de Apolo, periódico de música dedicado a las damas. Segundo Año* (Madrid).
23.06.1819	***Periódico Musical,*** 18-23 (Barcelona) - 18: sinfonía de la ópera El Barbero de Sevilla, a 15 rs. - 19: Thema con variaciones sobre el aria de la *Cenerentola: non piú mesta accanto al fuocco*, 21 rs. - 20-23: varias piezas para forte-piano con acompañamiento de violín, de Pleyel. Toda la música de la *Lira de Apolo*, que se publica en Madrid.

06.11.1819	-***Lira de Apolo,*** cuadernos 2º del 2º trimestre al cuaderno 2º del tercer trimestre del año segundo[807].
	Música para piano
	- *Método fácil y práctico para aprender a tocar el piano conforme el último que se sigue en París*, 24 rs.
	- Pérez: *Andante con variaciones*, 20 rs.
	- Córdoba:
	  - *Rondó,* 8 rs.
	  - *Variaciones sobre el tema de la cavatina*: *di tanti palpiti*, 12 rs.
	  - *Introducción y rondó sobre las manchegas del Teatro del Príncipe.* 12 rs.
	- Ferrer: *Variaciones* sobre el tema final que cantó la señora Adelaida Sara en la ópera la *Cenerenzola* [*La cenerentola* (Rossini 1817)].
	- *Colección de piezas varias para piano solo*, por diferentes autores [*Lira de Apolo*]:
	  - Kelbrener [Kalkbrenner]: *Vals*, 8 rs.
	  - Córdoba: Divertimentos sobre el tema de la polaca en *Griselda*,8 rs.
	  - Cramer: *Adagio*,7 rs.
	  - Ronlouski: polaca sacada de la ópera *El caballero tocoudo.* Trío sacado del romance de la ópera *Yocando* [¿*El cavallero iocondo*?], 11 rs.
	  - Codina: *Andante con variaciones*, 21 rs.
	  - Inzenga [José de]:
	  - *Marcha fúnebre a la sensible y prematura muerte de la Reina*, 8 rs.
	  - Sinfonía en la ópera el *Tancredo* del maestro Rosini [Rossini].
	  - Aria en la ópera *la condesa de Colle-Erboso* [*La Contessa di Colle-Erboso*, 1814], de Generali[808] , 21 rs.
	  - Carnicer [Ramón]: Sinfonía de *Elisabetta, regina d'Inglaterra* del maestro Rosini, 17 rs.
	Música para guitarra.

01.12.1819	*Cuaderno de música* [*La Lira de Apolo,* segundo año]: - *Polonesa, trío y valtz, para pianoforte, a la feliz entrada en Madrid de la Reina nra. sra. D. Mª Josepha Amalia de Saxonia (Q.D.G.).* - *Nice llorosa, o la amarga reconvención*, canción para pianoforte y guitarra [Manuel Rücker]. - *Canon a dos voces*, del maestro Inzenga, para piano 22 r *Cuaderno de Música* [*La Lira de Apolo,* segundo año]: - Cavatina del maestro Pacioi [Paccini], de la ópera *el Barón de Dolshein.* - Tres *waltzes para pianoforte* de Jansen. - *Nice cauta: o del dicho al hecho*, canción para pianoforte y guitarra [Rücker], 22 rs. vn.

[807] Las obras se corresponden con los cuadernos 17-20 de la segunda serie según la clasificación de Elena Salinas (2012: 276-277). Pueden consultarse los originales en E-Mn, M/1956.

[808] Pietro Generali (*1773; †1832).

A partir de marzo de 1820, Cabrerizo publicitó *Biblioteca de música moderna*, serie periódica editada por la empresa milanesa de Giovanni Ricordi (*1785; †1853)[809] que ya difundía numerosas adaptaciones y arreglos de óperas de Rossini, pero también de otros autores, como indica el anuncio reproducido a continuación.

> Prospecto á la obra titulada: Biblioteca de música moderna que se publica en Milán por suscripción, desde el día 15 del mes de Enero hasta fines de Diciembre próximo.= El deseo de proporcionar á los aficionados y profesores una coleccion completa de las mejores composiciones modernas de música vocal é instrumental, bajo de un método sencillo, uniforme y poco dispendioso, ha determinado á los editores á emprender la redaccion y publicacion de un periódico, bajo el título de Biblioteca de música moderna; y á fin de que los cantantes é instrumentistas obtengan un igual número de obras, han dividido dicho periódico en cuatro clases que son: Primera clase: Piezas de canto á una ó mas voces con acompañamiento de piano forte. Segunda clase: Obras para piano forte, solo y con acompañamiento. Tercera clase: Obras para violin, á solo, á duo y con acompañamiento. Cuarta clase: Obras para flauta, á solo, á duo y con acompañamiento.
>
> En la primera clase se publicarán las obras de los maestros: *Carrafa, mayer, Meyerbeer, Morlacelli, Paer &c.&c.&c.*
>
> En la segunda la de los maestros: *Asioli, Bethowen, Lazour, Mozart, Negri, Pollini, Ries, Soliva &c. &c. &c.*
>
> En la tercera las de los maestros: *Kreutzer, Krommer, Pagnini, Rode, Rolla, Sphor, Botti &c. &c. &c.*
>
> En la cuarta las de los maestros: *Berbiquier, Hugat, Vogel &c. &c. &c.*
>
> […] Además de dichas obras, y en atencion al alto grado de celebridad á que tan justamente ha llegado el nombre del Sr. Rossini, harán parte de esta coleccion las mejores piezas de sus composiciones teatrales, arregladas indiferentemente para las cuatro clases enunciadas por los mas acreditados profesores de cada una de aquellas; y finalmente para dar á esta empresa periódica toda la extension de que es susceptible: se publicarán tambien las mas selectas producciones de los teatros de Italia, y se pondrá en todas ellas y en las demas que fuese posible la numeracion destinada á fijar las diversas modificaciones de los movimientos ó aires, segun estan detalladas en el metrónomo últimamente inventado por el señor Maelzel; y adoptado ya en casi todos los establecimientos de música y teatros de Europa […] (*Diario de Valencia*, 03.03.1820).

Esta primera difusión de extractos de óperas de Rossini editadas fue complementada por la compraventa entre particulares; en este sentido destaca un anuncio publicado por un aficionado vendiendo cuarenta dúos de flauta de arias de Rossini, sonatas con bajo y flauta, más cien valses y contradanzas variadas (*Diario de Valencia*, 04.08.1819 y 03.02.1820).

[809] Heredera del *Giornale di Musica Vocale Italiana*.

b. Trienio Liberal: José Melchor Gomis y la *Colección de Canciones Patrióticas*[810].

La recepción comercial de Rossini en València quedó temporalmente paralizada por la llegada del Trienio Constitucional y la consiguiente convulsión política y social. El mercado dirigió temporalmente sus miras hacia la comercialización de himnos y canciones patrióticas liberales «destinadas a conmover, exaltar y unir a la masa popular en un contexto de consolidación de la moderna idea de pueblo, nación y patria constitucional confrontada a la de la monarquía absoluta, por tanto, en el seno del establecimiento del moderno estado liberal» (Guaita Gabaldón, 2022b). José Melchor [Josep Melcior] Gomis Colomer (*Ontinyent, 06.01.1791; †París, 04.08.1836) fue la principal figura valenciana de este periodo; había vivido en la ciudad durante más de veinte años (1800-1821), en ella se dio a conocer al público y estrenó sus primeras composiciones —algunas de ellas con acompañamiento de fortepiano—, de una forma semejante, pero mejor gestionada y con más apoyos que la que había tenido José [Josef] Francisco Acuña (véase I, 5.2.3: 340 y ss.).

Durante su estancia en la capital del Turia, Gomis musicó al menos tres canciones patrióticas: *Al restablecimiento de la Constitución* [«Entonemos festivos cantares…»], composición con marcado carácter liberal que fue anunciada en la prensa mallorquina como *Canción patriótica por un valenciano puesta en música por D. José Gomis* (*El Redactor constitucional y político de Mallorca*, 28.03.1820); una *Cancion Patriotica compuesta en Celebridad de la marcha los Diputados à las Cortes. Dedicada en 1820 à D.ⁿ Vic.ᵗᵉ Sancho*, dedicada al diputado Vicente Sancho Cobertores (*Petrés, 1784; †Madrid, 1860) —que por lo visto se instrumentó únicamente para orquesta—, y un tercer himno para la conmemoración del segundo aniversario de la ejecución de los reos condenados por la conspiración del coronel Vidal contra Francisco Xavier Elío (acaecida en enero de 1819)[811]:

[810] En este apartado solo se analiza la actividad de Gomis relacionada con las obras con escritura para fortepiano en València. Los resultados de la investigación biográfica y profesional llevada a cabo durante el desarrollo de este estudio se han plasmado en el artículo correspondiente (Guaita Gabaldón, 2022b).

[811] El coronel Joaquín Vidal, destacado participante en la Guerra de la Independencia Española, encabezó un complot contra el teniente general Xavier Elío, capitán general de València, con el objetivo último de reemplazar a Fernando VII por Carlos María Isidro de Borbón en el trono de España. Sin embargo, el plan se vio interrumpido y aplazado por la muerte de la reina (†26.12.1818), con lo que un cabo descubrió y denunció la conspiración. La noche elegida para la detención de los conjurados el general Elío hirió a Vidal con el sable. Algunos conspiradores lograron huir, mientras que otros fueron capturados o eligieron quitarse la vida. El caso se instruyó con celeridad, ejecutándose el 20 de enero mediante fusilamiento a doce reos; Vidal, degradado públicamente, fue ahorcado. Entre ellos se hallaba el joven Félix Bertrán de Lis.

Hijos Caros de la madre Edetania, Canción fúnebre que se recitó en el aniversario de las trece víctimas inmoladas por el despotismo el 19 de enero de 1819[812] (véase Guaita Gabaldón, 2022b).

A pesar de haber trasladado su residencia a Madrid en 1821, Gomis mantuvo su relación con liberales valencianos ilustres, como el editor Mariano Cabrerizo, quien publicó su C*olección de Canciones Patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas el ciudadano Mariano de Cabrerizo* (1822 [1823][813] en la imprenta de Venancio Oliveres Carbonell. La importancia de la citada colección —tratada en todos los trabajos y artículos biográficos sobre Gomis por contener un cuarto himno del compositor, el controvertido *Himno de Riego*[814]— en este estudio radica en que fue la primera partitura impresa en València con música para fortepiano de la que tenemos constancia.

La colección editada por Cabrerizo contenía la letra de veintiocho de los himnos más populares del momento —diecisiete y once más en un apéndice—, de los cuales cuatro tenían partitura para canto con acompañamiento de pianoforte; en dicha edición consta, asimismo, la aclaración «Música de Gomis Colomer» y «Música de D. J. Gomis Colomer», para el *Himno de Riego* y su primer himno patriótico, como va dicho, la *Canción patriótica con motivo de haberse jurado la Constitución* [«Entonemos festivos cantares»], respectivamente (ilustración 111).

En las otras dos canciones escritas para voz y pianoforte, *El Trágala. Canción a los lancistas* e *Himno patriótico en celebridad de los días del ciudadano Rafael del Riego* (ilustración 112), no se indica la autoría de la música o del arreglo. Además, las cuatro partituras citadas contienen la leyenda «Se hallará en la Librería de Cabrerizo en Valencia» junto a los datos del grabador de las planchas: Tomás Rocafort López (*1786; †1856) y una numeración exenta, lo que indica que posiblemente también pudieron haberse vendido sueltas.

[812] Por tanto, hay una discordancia sobre qué día fueron ejecutados, ya que Elío dice que sucedió la mañana del 20 de enero (Sombiela, 1823: 126). El 27 de julio de 1820, con el primer gobierno liberal en el estado, se efectuó una procesión cívica hasta el llamado Campo de la Libertad —terreno entre la parte exterior de la ciudadela y el Convento del Remedio, donde se llevaron a cabo las ejecuciones— (Sombiela, 1823: 128-129). Entre el 19 y el 20 de enero de 1821, una comisión exhumó los cadáveres de Vidal, Bertrán de Lis y otros ajusticiados para enterrarlos en el Cementerio General, reservando algunos cráneos que fueron depositados en una urna y llevados en procesión al Campo de la Libertad, primero, y luego, hasta la Iglesia de la Compañía, donde se realizó una ceremonia «cívico-religiosa» (Orga, 1821; Sombiela, 1823: 129-130).

[813] Aunque en la portada de algunos ejemplares conservados figura 1823, parece que fue impresa a finales de 1822, y así consta en los datos editoriales de la imprenta de Oliveres.

[814] Sobre la controversia por la autoría de la música véase Garrido y Gisbert (2009) y *cfr.* con Múrcia Cambra (2015: 85 y ss.).

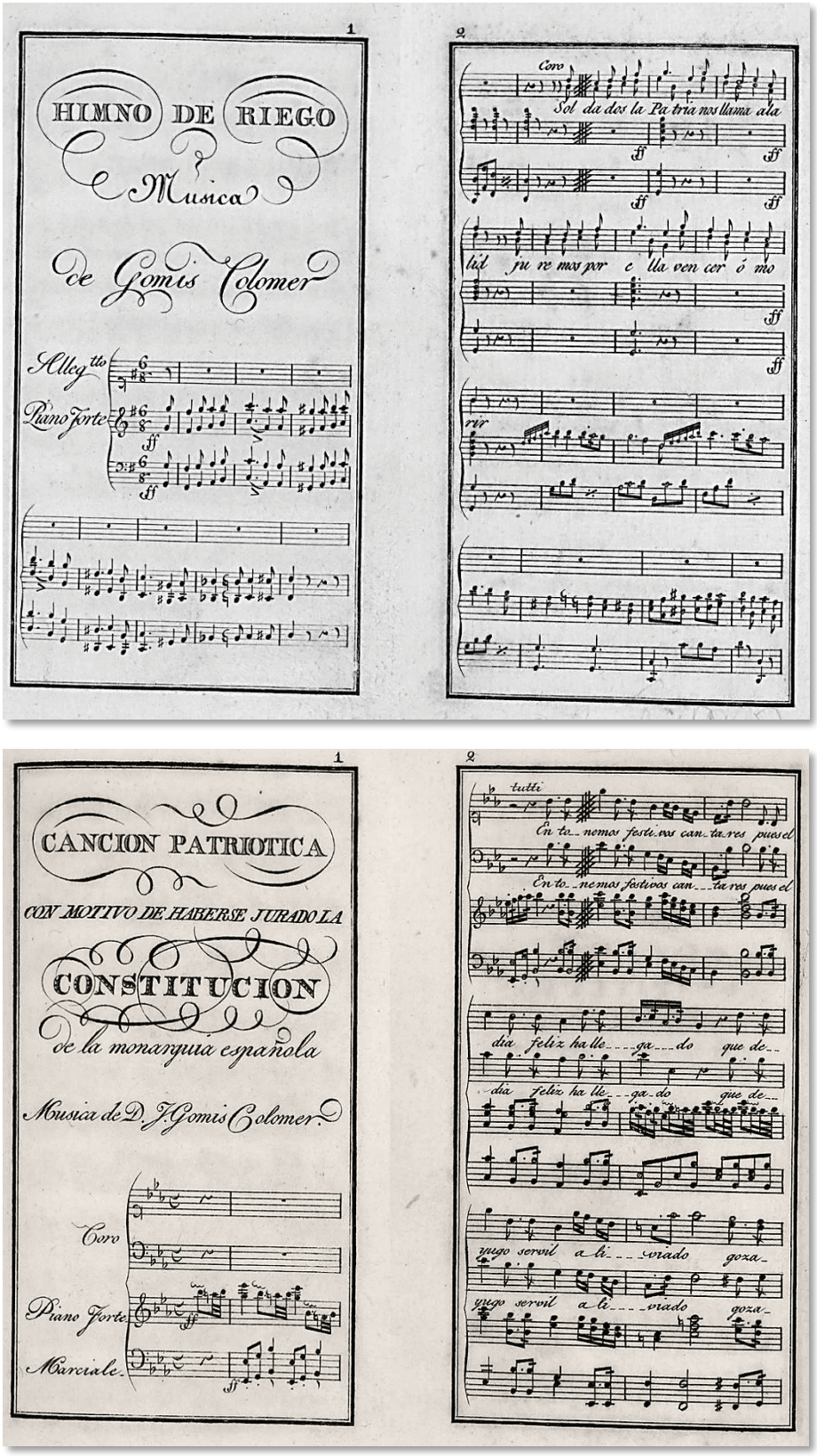


Ilustración 111. Primeras dos páginas de las dos partituras musicadas por Gomis pertenecientes a la *Colección de canciones patrióticas* editadas por Cabrerizo (1823 [1822]).

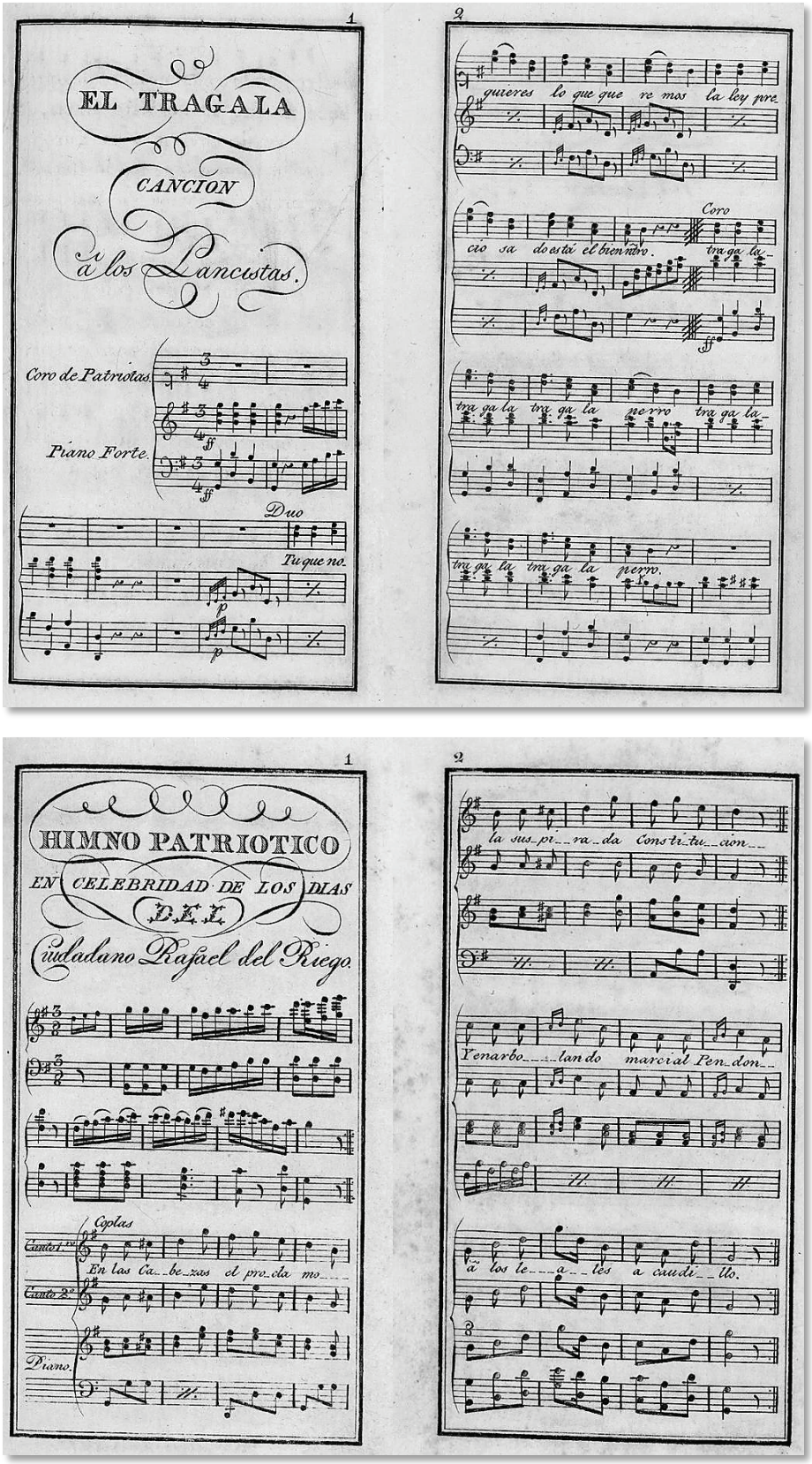


Ilustración 112. Primeras dos páginas de dos partituras para voz y piano pertenecientes a la *Colección de canciones patrióticas* editadas por Cabrerizo (1823 [1822]) para las que no se indica autoría alguna.

La difusión de esta colección se enmarca en el nuevo impulso que la canción patriótica cobró con la llegada de la revolución liberal de 1820, volviendo a convertirse, como ya hiciera en la guerra del francés, en un «símbolo político de gran trascendencia» y cohesión social, especialmente urbana en cafés, sociedades y tertulias patrióticas. Es así como los editores volvieron a distribuir numerosas canciones o versos patrióticos que aún circulaban de forma manuscrita en sus versiones con acompañamiento de fortepiano o guitarra (Alonso González, 1998: 76-77).

> Las canciones patrióticas producen ventaja de servir á un tiempo mismo de incentivo eficaz, y agradable desahogo á los buenos patriotas. A su impulso se aprestan denodados al combate; el fuego del civismo electriza sus corazones, olvidan los mas caros intereses, y solo ven, oyen y anhelan la salud de la Patria, y el exterminio de los enemigos de la libertad. O bien ufanos con el triunfo que corona frecuentemente sus empresas, no cabiendo el placer en sus pechos, lo explayan gozosos, ya proclamando los bienes que la libertad proporciona, ya victoreando y celebrando el valor y patriótico celo de los adalides que la reconquistaron.
>
> Juzgo pues ocioso encarecer el mérito de esta clase de producciones, y solo advertiré que he procurado reunir los cantares que han merecido mayor aceptación pública: que después de la parte música; están los metros acomodados a ella; y que el ensayo hecho en el presente cuaderno, logrando este buena acogida, será continuado por otros, donde se inserten los que de nuevo se publiquen (Cabrerizo [ed.], 1823 [1822]: s.n.).

Por otro lado, Gomis también posee otras canciones líricas con acompañamiento de piano escritas durante los años veinte[815], entre otras, seguidillas (*Tendrás muchos amigos*) y tiranas (*Un navío, dos navíos*) de esencia popular que adaptó el estilo clásico; cuentan, por tanto, con síncopas, hemiolias, desplazamiento del acento a partes débiles (*Un navío, dos navíos*) y utilización de la «gamma» andaluza (Alonso González, 1998: 69). Fueron distribuidas formando parte de la *Colección General de Canciones Españolas y Americana*, editada por Bartolomé Wirmbs en Madrid entre 1824 y 1825 y la *Nueba Colección de Canciones Españolas y Americanas* (Alonso González, 1998: 96-97). Tras el Trienio Liberal y su exilio a Francia, las ansias de paz social llevaron a reprogramar en el teatro valenciano una sinfonía de Gomis, presentando al compositor en el anuncio como «director que fue de la música del Real Cuerpo de Artillería» que, como va dicho, era el cuerpo rival de la Milicia, tratando de obviar, por tanto, su anterior faceta como activista liberal (*Diario de Valencia*, 23.12.1824).

[815] Múrcia Cambra (2017: 25) analiza las canciones líricas de Gomis e indica que posiblemente algunas de ellas fueran compuestas durante su etapa en València (*Canción a unos ojos verdes*).

c. Restauración absolutista de Fernando VII [Década Ominosa] (1823-1833): segunda recepción de la música de Rossini en València.

Tras el Trienio, el encarcelamiento hasta noviembre de 1825 de Mariano de Cabrerizo[816] provocó el cierre temporal de su librería. Con la reapertura del negocio se reactivó la llegada de obras periódicas con extractos de ópera a la ciudad y, por consiguiente, se afianzó definitivamente el comercio de música de Rossini en el mercado valenciano, coincidiendo con el denominado «segundo apogeo» (según Casares) de su música en España. Este se produjo entre 1826 y 1828[817], cuando los teatros de la corte contrataron una compañía italiana de prestigio dirigida por Saverio Mercadante (1826-1827, 1830-1831) y Ramón Carnicer (1827).

Como va dicho, las primeras evidencias de interpretación de música de Rossini en la ciudad fueron las citadas «sinfonías» interpretadas en los conciertos por suscripción en el teatro de Mosén Sorell de 1820. En el año 1824 existe constancia de la interpretación en el teatro de algún «padedú» sin especificar y dúos de la *Gazza Ladra* (*Diario de Valencia*, 15.02.1824; 24.07.1824; 28.07.1824; 11.09.1824). Finalmente, en 1825 se producía ya el estreno de su ópera *El engaño feliz* [*afortunado*] (*Diario de Valencia*, 04.01.1825).

La intelectualidad española asimiló el fenómeno rossiniano dividiéndose en dos corrientes: la que lo consideraba una novedad frívola que afectaba gravemente al teatro nacional y las compañías españolas y el sector que veía en la música italiana la culminación de un estilo escogido que permitía a la sociedad abrirse a la modernidad cultural, estética y musical (Leza 2018: 297-301). Como es sabido, la calificación de este movimiento como «furor filarmónico» por Bretón de los Herreros (*1796; †1873) ilustra perfectamente el comienzo de un «verdadero culto» para la burguesía (Mesonero Romanos, 1879: 94). El poeta, en su opúsculo *Contra el furor filarmónico, o más bien contra los que desprecian el Teatro español* ([Madrid, Imprenta de Burgos] 1828), cargaba contra esa moda superficial y artificiosa que había embaucado al público madrileño: «Todo sea dulcísono concierto | y óigase el gorgorito almibarado | hasta en el réquiem que se entona á un muerto». El propio Mariano de Cabrerizo le rebatía en 1829 en València en la publicidad de su librería:

[816] Cabrerizo fue un destacado activista liberal, nombrado en 1820 teniente de Cazadores del segundo batallón de la Milicia Nacional —en 1821 capitán—; en 1822, regidor del ayuntamiento constitucional y viceconsiliario de la Academia de Nobles Artes de San Carlos en 1823. Con la represión absolutista fue acusado por una junta de fe de pertenecer a sociedades secretas, vender libros prohibidos, entre ellos imprimir el Almanaque de 1822 sin el signo de la cruz, difamar al rey y acompañarse de liberales, entre otras cosas.

[817] La «pacificación» fernandina de 1827 había establecido una calma social aparente que apaciguó los ánimos políticos de la población, haciendo que proliferasen en los pueblos y ciudades numerosas «fiestas, las romerías, las corridas de toros» (Comellas, 1995: 107, 115, cit. en Casares Rodicio, 2005: 47).

> Por mucho que nuestro Bretón de los Herreros haya satirizado con hermosos versos el furor filarmónico que se va apoderando de la juventud española; vamos viendo no obstante que podrá sucederle lo que al célebre Cervantes, el cual queriendo ridiculizar el gusto a los romances caballerescos, nos ha dejado en su inmortal Quijote un recuerdo dulcísimo de aquella profesión, a pesar de sus dementes extravagancias. No hay remedio, está visto, el furor filarmónico marcha con el siglo en que vivimos y es necesario proporcionar a todas las clases de la sociedad medios poco costosos para satisfacer esta noble pasión. Ójala que las Correas y las Garcías abundasen más en nuestro suelo, y saliesen de él para arrebatar los aplausos extranjeros y fundar sus pingües fortunas, así como nosotros hacemos las de los Galis, Albinis, Lorenzanis &c. &c. […] (*Diario de Valencia*, 22.12.1829).

Centrando el tema en la música para fortepiano, cabe decir que el culto a Rossini y a la ópera italiana provocó la proliferación de todo tipo de transcripciones, adaptaciones y arreglos para canto con acompañamiento de piano o guitarra y piano solo, que difundieron impresas las primeras editoriales autóctonas de música por todo el territorio nacional, pero también se extendieron a través de copias manuscritas. En València, Cabrerizo comercializo un periódico musical monográfico mensual centrado en Rossini impreso por la calcografía madrileña de Wirmbs titulado *La Rossiniana o las veladas de Terpsícore*: «colección completa de rigodones, walses y contradanzas, para pianoforte solo y a 4 manos, extractadas de todas las óperas compuestas por el célebre Rossini [...]», consistente en un cuaderno con dos pliegos con «una tanda de rigodones con sus figuras, o un número de walses o contradanzas inglesas» que costaba 20 rs. vn. por trimestre (ilustración 113):

> Prospecto á la suscripcion de la obra instrumental titulada: la Rossiniana ó las veladas de Terpsícore: coleccion completa de Rigodones, walses y contradanzas para piano-forte solo y á cuatro manos, estractados de todas las óperas compuestas por este célebre autor, y de las que en adelante componga. — La general acogida que han merecido en Paris, Londres, y demas capitales de Europa las bellas colecciones de Rigodones, walses y contradanzas para piano-forte solo, y á cuatro manos, estractadas de las ópera del célebre Rossini, y publicadas por Le-Moine Musat y otros, han animado al profesor Bartolomé Witmbs (Directo del establecimiento de gravado y estampado de musica, puesto bajo la proteccion de la Real sociedad económica Matritense) á dar una prueba de lo grato que le son los favores que continuamente le dispensad los aficionados y profesores de música, tanto de esta Capital, como de las provincias, dando á luz por suscripcion un coleccion completa de los mas hermosos rigodones, walses y contradanzas, elegidos por una mano maestra entre todo lo ya publicado y que en adelante se publique en Francia e Italia de este género, tanto para piano-forte solo, como para ejecutarse á cuatro manos; método muy agradable, y sobremanera útil, y adoptado en todos los conservatorios y academias filarmónicas, con el objeto de que el discipulo conozca y se familiarice con la armonía. —Esta obrita saldrá á fines de cada mes con seis ó siete estampas, y contendrá una tanda de rigodones con sus figuras, ó un número de walses y contradanzas inglesas, al módico precio de 20 rs. por cada trimestre, pagando además el porte los suscriptores de las provincias. —Los suscriptores que continúen todo el año (como es de esperar) recibirán un cuaderno gratis, una magnífica portada en litografía con el retrato de Rossini, el índice general de la obra y la nota de los suscriptores […]. Se suscribe en esta ciudad de Valencia en la librería de Cabrerizo (*Diario de Valencia*, 22.01.1826).

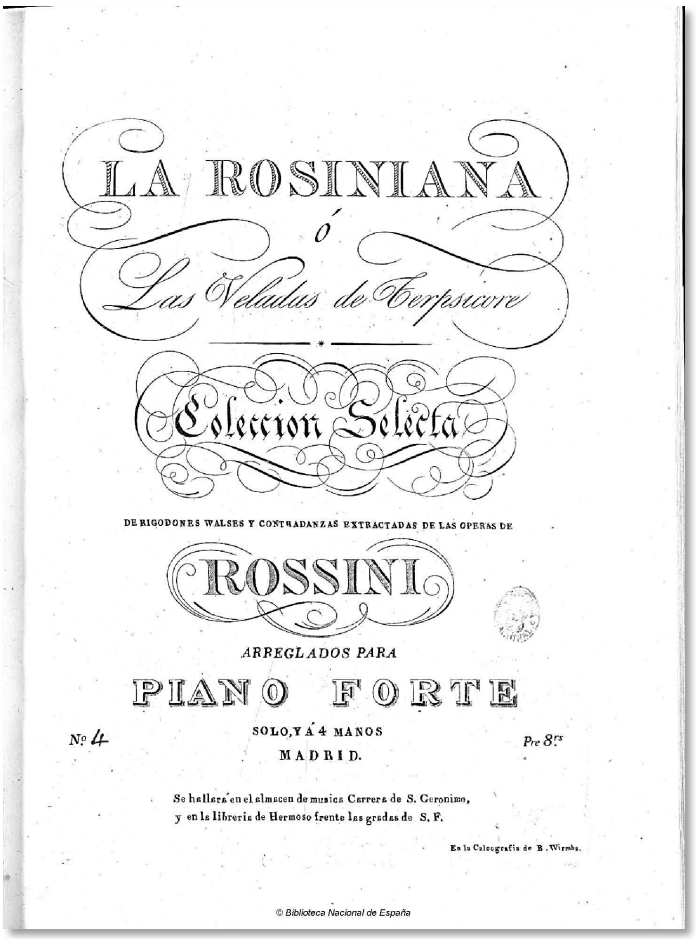

LA ROSINIANA
ó
Las Veladas de Terpsicore
Coleccion Selecta
DE RIGODONES WALSES Y CONTRADANZAS EXTRACTADAS DE LAS OPERAS DE
ROSSINI
ARREGLADOS PARA
PIANO FORTE
Nº 4
SOLO, Y Á 4 MANOS
Pre 8rs
MADRID.
Se hallara en el almacen de musica Carrera de S. Geronimo,
y en la libreria de Hermoso frente las gradas de S. F.
En la Calcografia de B. Wirmbs.
© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 113. Portada de *La Rosiniana ó Las Veladas de Terpsícore*. E-Mn, M/412.

A dicho periódico musical, cuya difusión coincidió con la publicación en Cádiz del folleto monográfico *Epítome de la vida de Rossini acompañado de su retrato*, sucedió en Madrid la *Flora de Rossini* [*Flora de las óperas de Rossini, ó coleccion completa de las mejores piezas extractadas de todas las óperas compuestas por este célebre autor, y de las que en adelante compusiere, arregladas para piano-forte solo*] distribuida por Bartolomé Wirmbs, dedicada específicamente al piano[818]:

> […] Ha determinado abrir una nueva suscripcion, para el presente año de 1827, exclusivamente para el forte-piano , y no duda que obtendrá una igual protección,, mucho mas cuando se trata de una coleccion de las mejores piezas de las óperas del célebre Rossini , dispuestas por los mejores profesores de Milan, con el fin de que al paso que la adquieran se formen en el buen gusto y en la delicadeza y expresion de los adornos del canto. Esta obra, única en su clase, se publica en Milan, y ha sido adoptada para la enseñanza de aquel conservatorio de Música, como igualmente para los de Nápoles &c […] (*Diario de Avisos de Madrid*, 20.01.1827).

[818] Posiblemente se tratara de un extracto o adaptación de *Flora delle opere di Rossini, o sia la raccolta de piu applauditi pezzi de questo celebre Maestro ridotti facili pel piano-forte ad uso di quelli, che non possono arrivare alle octave*, editada en Milán por Ricordi y anunciada por la prensa italiana en 1826 (*Gazzetta di Milano*, 23.06.1826; *Gazzetta di Firenze*, 17.07.1826).

El nuevo periódico contó pronto con suscripciones en las principales librerías de las capitales del país, con las que mantuvo acuerdos posteriores:

> […] Se suscribe en Madrid en los almacenes de música de Mintegui , frente de la Soledad, y de Hermoso frente de S. Felipe el Real: en Alicante en la librería de Carratalá: en Bilbao en la de García: en Burgos en la de Villanueva: en Barcelona en el almacen de música de Gambaró: en Cádiz en el de Moya: en Córdoba en la librería de Berard: en la Coruña en la de Soto: en Granada en la de Aguilar: en Jaen en la de Carrion: en Málaga en la de Aguilar: en Murcia en la de Benedicto: en Pamplona en la de Longas: en Salamanca en la de Blanco: en Santander en la de Riesgo: en Sevilla en el almacen de música de Palatin: en Valencia en la librería de Cabrerizo: en Valladolid en la de Santander: en Vitoria en la de Barrio: en Zamora en la de Vallecillo y en Zaragoza en la de Pardo (*Gaceta de Madrid*, 13.02.1827).

El periódico tuvo que ser reemplazado en abril por el propio Wirmbs, ya que los cuadernos que le habían llegado desde Milán «no tienen el objeto de su nombre, y solo contienen lo más fácil, y no lo de más gusto del maestro Rossini». Por tanto, decidió reimprimir las piezas con mayor calidad para distribuirlas como el tercer año de *La Lira de Apolo*. Añadió «cabatinas, arias, dúos &c. de las óperas últimamente ejecutadas en Italia, y que se ejecuten en lo sucesivo, de los maestros Rossini, Mercadante, Paccini, Morlachi y Meyeerbeer [sic.]», por haberlo demandado algunos suscriptores que solicitaban se incluyera música de otros autores (*Diario de Avisos de Madrid*, 10.04.1827; *Gaceta de Madrid*, 17.04.1827).

Diez días después del anuncio de Wirmbs, Cabrerizo resumió la situación y anunció la venta de ambas publicaciones en su librería[819]:

> El editor de La Flora de Rossini, habiendo visto que los cuadernos editados hasta ahora en Milán solo contienen lo mas facil y no lo de mejor gusto del maestro Rossini, ha determinado publicar un nuevo periodico musical titulado La Lira de Apolo, años 3º, que contendrá las piezas selectas de las operas ultimamente ejecutadas en Italia, y que en adelante se ejecuten, de los maestros Rossini, Mercadante, Paccini, Morlachi y Meyeerbeer. Se dará un cuaderno a fin de mes. El precio de la suscripción es 50 rs. por cada trimestre […] (*Diario de Valencia*, 20.04.1827).

En 1828, Cabrerizo anunció la distribución en València de *El Orfeo Moderno*, periódico musical difundido por Bagner [Wagner] en Sevilla que contaba con una importante red de intermediarios nacionales. En concreto, anunció la venta del tercer cuaderno del primer trimestre (*Diario de Valencia*, 26.03.1828), el segundo del segundo trimestre (*Diario de Valencia*, 19.04.1828) y números indeterminados el veintidós de mayo, especificando su contenido pormenorizadamente su contenido:

[819] Cabrerizo continuó distribuyendo la *Lira de Apolo* y otras piezas para fortepiano durante todo el año (*Diario de Valencia*, 07.06.1827; 17.07.1827; 25.08.1827).

> Cavatina ¡oh Ciel piatoso! De la ópera Emma de Presburgo de Mayerber 10 rs.= Divertimento para forte-piano sobre el aria bella alma generosa, de la ópera Elisabeta 18 rs.= Aria ¡desde esa mansion celeste! en el 2º acto de la ópera Sitio de Corinto, á 15 rs.= Vals con nueve variaciones para piano-forte, compuestas por San clemente 11 rs.= Vals para piano, en Teobaldo é Isolina 2rs.= Vals para id. por Mayerber 2 rs.= Vals militar para id. 2 rs.= Marcha de los griegos 4 rs […] (*Diario de Valencia*, 22.05.1828).

Finalmente, en noviembre del mismo año se anunció en el *Diario de Valencia* (07.11.1828) la apertura en la madrileña subida de Santo Domingo de un nuevo establecimiento de estampación y grabado de música a cargo de León Lodre, discípulo aventajado de Bartolomé Wirmbs. Lodre, reubicado desde 1834 en el núm. 13 de la Carrera de San Jerónimo[820], junto al almacén de Carrafa, comenzó a nutrir nuevas librerías de música inauguradas en València por el pianista Juan Oliver Gomilá y Juan Francisco López Lanzuela, entre otros, como se analiza en la segunda parte de este estudio. Estos nuevos almacenes tomaron el relevo de Cabrerizo y continuaron distribuyendo en la capital del Turia publicaciones musicales que contenían arreglos de partituras compuestas por nuevos iconos del *bel canto* durante el segundo tercio del siglo XIX: Vincenzo Bellini (*1801; †1835), Gaetano Donizetti (*1797; †1848) y Giacomo Meyerbeer (*1791; †1864), entre otros.

[820] En algunas fuentes hemerográficas, 23 (*La Revista Española*, 04.07.1834; *Diario de Avisos de Madrid*, 25.09.1834).

4.5. Recepción de la metodología pianística en València (1790-1830c).

En estrecha relación, publicaciones periódicas instructivas para las damas (*La Lira de Apolo*, *El Periódico de Música*), así como las colecciones de sonatas y piezas diversas expuestas anteriormente, la aparición de distintos métodos y tratados para la instrucción musical se convierten en un certero reflejo del uso social de los determinados instrumentos musicales.

Como va dicho, una de las bibliotecas musicales documentadas en València a finales del siglo XVIII contenía las *Lecciones de clabe* [sic.] *y principios de armonía* (1775), traducción realizada por el matemático y arquitecto español Benito Bails (*1730; †1797) del tratado homónimo de Antoine Bemetzrieder (1771). Con la llegada del nuevo siglo, en los anuncios del *Diario* comienzan a aparecer referencias a los métodos de moda entre la sociedad, generalmente los tratados para el aprendizaje del aficionado sin la necesidad del maestro, analizados respecto al tratado de Minguet sobre el salterio. Estando en decadencia el mercado doméstico del clave y del salterio, así como el de vihuelas y mandolinas, se impone la llegada de métodos dedicados a los nuevos instrumentos de las clases populares (la guitarra) y la burguesía (el fortepiano). En este sentido encontramos anunciados el 12.05.1808 los *Principios metódicos para aprender a tocar la guitarra por el método italiano, con las más sucintas demostraciones figuradas para poderse aprender sin necesidad de Maestro en las explicaciones que contiene, por D. Joseph Rodríguez de León, Maestro de Capilla de S. M.*, anunciada en la librería de Manuel López, junto a la plaza del Patriarca.

Después de la Guerra de la Independencia, es Mariano Cabrerizo, al hacerse con el monopolio de las publicaciones musicales a la venta en València , quien protagoniza el anuncio y venta de los primeros métodos para instrumentos. De 1816 es el anuncio del método de guitarra de Salvador Gil *Principios de música aplicados a la guitarra* (1814 [Madrid, imprenta de Sancha]) que anunciaba la librería de Cabrerizo (*Diario de Valencia,* 15.02.1806), mientras que en 1819 aparecía el *Método de flauta del Conservatorio de París*, a un precio considerable de 160 rs. vn. (*Diario de Valencia*, 04.08.1819)[821].

El caso de Salvador Gil es digno de reseña, ya que tenemos constancia de que había residido en València de 1809 a 1813, tal y como corroboraba a su vuelta a la ciudad del Turia en 1830, donde estableció una escuela de música en la que se enseñaba solfeo, canto, guitarra y elementos de

[821] Este método oficial del conservatorio (1804) era obra de los profesores titulares Hugot y Wunderlich (véase Botella y Escorihuela, 2019: 6).

armonía sobre la guitarra, produciendo una importante colección de piezas y tratados para la instrucción de la música y la guitarra (*Diario de Valencia*, 10.06.1830; 06.04.1832; 08.06.1832).

En el mismo año de 1819 (seis de noviembre) documentamos el primer método de piano anunciado en la prensa valenciana: el anunciado como *Método fácil y práctico para aprender a tocar el piano conforme el último que se sigue en París*, de José Nonó[822], que se vendía en la librería de Cabrerizo a 24 rs. Con ello se puede confirmar lo expuesto por Oriol Brugarolas en su tesis sobre que el citado tratado, utilizado en el Conservatorio de Música de Madrid que había fundado el propio Nonó en 1816 (véase Cuervo Calvo, 2012a), debió editarse probablemente en Barcelona en torno a 1819, antes de su edición en Madrid en 1821 (*cfr*. con Cuervo Calvo, 2012b: 59)[823].

No obstante, hay que destacar, asimismo, importantes omisiones en el panorama valenciano en este periodo antes de 1820, en lo que a métodos para fortepiano se refiere y con respecto a otros mercados como el madrileño o el barcelonés. Por ejemplo, se echa en falta la aparición de publicidad del célebre método de Adam (1804) y otros (véase Cuervo Calvo, 2012b: 292) que ciertamente conformaron el corpus pedagógico «parisino» del primer pianismo español (véase Brugarolas Bonet: 2015: 363 y ss.). De la misma manera, cabe mencionar la ausencia de anuncios en València de los métodos españoles en boga en el periodo, como el de José Lidón, el de Matías Lamprucker (1800-1805c), el de Pedro Carrera y Lanchares (1808) o el singular método de Miguel López Remacha (1817-1824c), dedicado a las señoritas aficionadas del fortepiano, que proponía una simplificación de los métodos parisinos para la instrucción integral del piano, adaptándolos al repertorio sensible que se requería en la formación de las señoritas de la burguesía y las capas altas de la sociedad.

Aunque no se publicitó en València , resulta muy interesante analizar en él la separación que realiza Remacha entre la instrucción pianística para hombres y la «sensible» para las mujeres en la época, la cual, no obstante, no impedía que cualquier mujer interesada pudiera adquirir una formación pianística completa. Además, simplificaba los elementos de la técnica, adaptándolos al uso de distintas figuraciones de las danzas y bailes populares del periodo (rigodones, contradanzas, etc.):

[822] Este método es básicamente una traducción del método de Viguerie (1796c) y fue criticado en su momento precisamente por eso (véase Brugarolas Bonet, 2015: 362).

[823] Los anuncios documentados por Brugarolas especifican que el citado método se hallaba «por cuadernos» en la librería de Narciso Olivo, calle de la Platería, en Barcelona, a la venta a 18 rs. vn. (*Diario de Barcelona*, 03.09.1819; 22.08.1820 cit. en Brugarolas Bonet, 2015: 361-362).

> SEÑORAS: Una dilatada practica en el honroso cargo de Maestro, me ha hecho advertir que ninguno de los Métodos hasta aqui conocidos para la enseñanza del Piano están conformes con el gusto delicado que caracteriza al bello sexo, ni tampoco con la extensión y calidad de sus deseos. Vmds. son, por lo general, mas inclinadas a la belleza musical que nace de la sencillez que á la que se deriva de grandes conbinaciones armónicas. Asi es que un Wals, un Rigodón, una Polaca , una Cancioncilla, un Airecito cualquiera, que forme periodos cortos, y bien rimados, excita mucho mas su sensibilidad que la pieza mas sublime y acabada del arte. Sus deseos se limitan, por lo común, a proporcionarse con la menor fatiga, y de un modo compatible con las demás ocupaciones de su sexo , un honesto recreo y un adorno que las distinga en la sociedad por su esmerada educación. He adoptado, pues, los medios de complacer á Vmds. en estos sencillos Principios los cuales son, sin embargo, unas bases sólidas sobre las que alguna de Vmds, mas avanzada en deseos, podrá fundar el magestuoso edificio de una instrucción completa en la escuela del Piano, dedicándose después al estudio de los grandes Métodos
>
> SEÑORITAS: esta Obrilla se dividirá en cuatro cuadernos : el último dia de cada; mes, de los siguientes, estara de venta uno de los cuatro hasta completar el numero total. Asi lo cumplirá, en cuanto esté de su parte, su atento y respetuoso servidor. Q. S. P. B (López Remacha, 1817-1824)[824].

Por otra parte, parece que sí se comercializó en València el método —obra de un profesor barcelonés desconocido (1820-1821)— documentado en Barcelona por Oriol Brugarolas y Xosé Aviñoa (2018: 326-327). El título del método[825], que se anunció en Barcelona en 1823 como *Nuevo arte del fortepiano simplificado al orden natural* «impreso en litografía» (*Diario de Barcelona*, 01.01.1823)[826] coincide parcialmente con el anunciado por Cabrerizo como *Nuevo método de fortepiano, simplificado* (*Diario de Valencia*, 17.07.1827). De él solo se ha conservado la introducción de ocho páginas —«Advertencia a los maestros»— en la que el autor realizaba un comentario sobre los distintos métodos conocidos en el periodo (Pleyel, Clementi, Adam, Viguerie, Pollini y Nonó, el cual despreciaba por ser una reimpresión de la obra de Viguerie, sin citarlo), afirmando haber compuesto el método para que cualquiera pudiera aprender a tocar el piano sin auxilio del maestro (véase Brugarolas Bonet, 2015: 364-365).

[824] *Principios o Lecciones Progresivas para Forte-Piano conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor*. Madrid: B. Wirmbs, Librería.

[825] E-Bbc, M-196.

[826] Impreso y vendido a 5 rs. vn. desde el establecimiento barcelonés de la viuda de Antonio Brusi, pionero en la industria litográfica en España, quien había importado de París una fundición con un surtido de matrices completo y desde 1820 aplicaba la máquina de vapor en su imprenta (Brugarolas Bonet, 2021: 175).



5. Uso social del piano en València (1790-1830)

5.1. Introducción.

5.2. La vida pública: el concierto de música vocal e instrumental.

5.2.1. Los conciertos con piano en salones gremiales, casas nobles, fondas y posadas.

5.2.2. Los conciertos en el teatro de comedias.

a. El primer concierto de piano (1797).

b. Hanrietta Borghese [Henrietta Larrivé de Borguese].

5.2.3. Los conciertos para piano y voz de Josef Francisco Acuña.

5.3. La vida doméstica.

5.3.1. Educación Musical en València entre 1790 y 1830. Primeros maestros para señoritas en València.

[827] Fragmento de *Manuela González Velázquez tocando el piano,* óleo (1820). Zacarías González Velázquez. Museo Lázaro Galdiano.

5.1. Introducción.

Los análisis efectuados sobre el mercado de los instrumentos musicales en València, su literatura y su uso público —conciertos— y/o doméstico, muestran que, desde fines del siglo XVIII al inicio de los procesos revolucionarios sociales burgueses, hubo un cambio de preferencias instrumentales musicales: dejaron de utilizarse la mandolina, la vihuela, el salterio y el clave para que cobrasen auge el fortepiano y la guitarra, tanto en un ámbito público como doméstico.

Mientras que la guitarra era preferida por las clases populares, tanto por precio como por las mejoras técnicas que se le habían aplicado —como, por ejemplo, el paso de cinco a seis órdenes—, el fortepiano pasó a ser indispensable en hogares pertenecientes a la nobleza y la burguesía urbanas, sustituyendo como instrumento acompañante de la voz al clave y al salterio. A ello contribuyó, indudablemente, la revolución constructiva y comercial desarrollada en Inglaterra en torno al fortepiano de mesa, pequeño, transportable y, en definitiva, más asequible para las clases medias urbanas que los claves con macillos.

Una prueba fehaciente de esta antigua adscripción y diferenciación de instrumentos por clases, e incluso por géneros musicales —música popular adscrita al *majismo* contrapuesta a la música «seria» de corte europeo, italianizante— es la información contenida en los distintos sainetes que recopiló y publicó el escritor y libretista Ramón de la Cruz Cano Olmedilla entre 1786 y 1791[828]. En ellos se ilustra claramente el uso de la vihuela y guitarra —a veces de forma indistinta— por personajes de clases humildes (criadas, pajes, porteros) y también por los denominados majos, para acompañar el baile castizo con seguidillas y tiranas, con objeto también de complacer o atraer al pretendiente, (Cano Olmedilla, 1786-1791, vol. 1: 60-61, 127, 150, 201-25, 212, 301; vol. 2: 26-29, 215; vol. 3, 78; vol. 4: 159, 345-347). En paralelo, se documenta en estas obras el uso del clave y del salterio en las casas de clase alta como instrumentos acompañantes por las señoritas de la casa, que los estudian junto con el canto —arias, aires, pero también seguidillas— con la ayuda de maestros y bajo la supervisión del padre o madre de familia, al igual que ocurriría con el fortepiano en la primera mitad del siglo XIX (*Id.*, vol. 1, 130-132; vol. 5: 7-8; vol. 6: 282).

El auge de la guitarra partía del siglo XVIII, como constatan publicaciones metodológicas para el público aficionado editadas a partir de 1795c, caso de los tratados de Federico Moretti (*1769; †1839), que coinciden con su evolución tecnológica y se dedican, primero, a la guitarra barroca

[828] Los publicó en diez volúmenes con el título *Teatro, ó, Coleccion de los saynetes: y demas obras dramaticas de D. Ramon de la Cruz y Cano* [Madrid, Imprenta Real].

de cinco órdenes, posteriormente, a los seis órdenes y, finalmente, a las seis o siete cuerdas simples. Por ello, hacia 1800 existían varias escuelas de construcción de guitarras (Bordas Ibáñez, 2018). En València destaca la reedición efectuada en 1776c[829] por Agustín Laborda (*1714; †1776)[830] del antiguo tratado de Joan Carles Amat[831] (tenía entonces casi dos siglos de antigüedad) *Guitarra española, y vándola, en dos maneras de guitarra, castellana, y valenciana, de cinco ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado* (Barcelona, 1586). Lo particular de esta reimpresión es que incorpora una adaptación del texto al valenciano como apéndice —*Tractat breu y explicació de tots los punts de la guitarra: pera que els valencians en son idioma puguen dependre á ferlos en mes facilitat*[832]—.

A partir de 1797 se confirma también el uso doméstico del piano en València a través de documentación hemerográfica —aparición de los primeros anuncios de compraventa—, aunque bien pudiera ser anterior si se considera el «Clave o Piano Forto» en el inventario del difunto Francisco Thomás Eximeno (†1804), la existencia del *Cuaderno de Música para Pianoforte* del beneficiado de la Catedral Francisco Ximeno (1805; Guaita Gabaldón, 2019) o el piano con la placa Zumpe & Buntebart que conserva el valenciano Museo de la Ciudad (1777) —véanse pp. 86 y ss.—.

A diferencia de la guitarra, el fortepiano consta en algunos pocos inventarios mortuorios de miembros pertenecientes a clases sociales altas valencianas y los ejemplos hallados coinciden con los anuncios de compraventa recabados; por ello, puede confirmarse que las clases acomodadas valencianas comenzaron a disponer de un piano antes de 1814, igual que en otras capitales de provincia españolas, como Barcelona (Brugarolas Bonet, 2015: 235 y ss.). Cabe citar, en este sentido, el vasto inventario de bienes de Francisco Thomás Eximeno, relator civil de la Real Audiencia de València, realizado en diciembre de 1804 tras su fallecimiento, pues encontramos entre sus posesiones un «Clave ô Piano Forto» [Forte] valorado en tan solo 8 libras

[829] Laborda efectuó la primera reedición del libro de Amat en 1758, pero sin incorporar traducción valenciana. Existen ejemplares que cuentan con el apéndice en valenciano reeditados, tanto por Agustín Laborda [E-Vabv, XVIII/1677(13)], como por su viuda E-Mn, MC/3602/27; por esa razón, pienso que debió realizarse en 1776c, año de fallecimiento del librero.

[830] Su establecimiento, una librería/editorial, estaba situado en el núm. 18 de la Calle de la Bolsería.

[831] Joan Carles Amat (*Monistrol de Montserrat, Bages (Barcelona), 1572; †*Ibid*., 1642) fue un célebre guitarrista, médico y escritor que había ejercido en València (Russel, 2001).

[832] «Tratado breve y explicación de todos los puntos de la guitarra: para que los valencianos en su idioma puedan aprender a hacerlos con más facilidad» [trad. propia].

—unos 120 rs. vn.— por el perito de los muebles —el maestro carpintero Fabio Mencheta— (ilustración 114)[833].

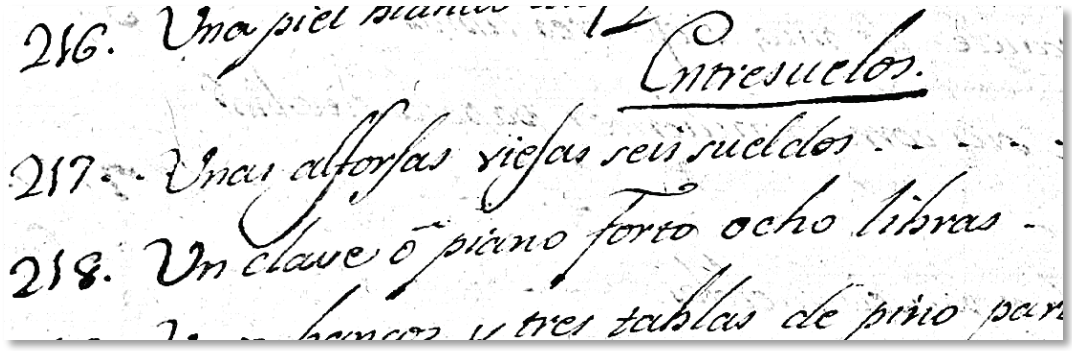


Ilustración 114. Inventario *post mortem* de Francisco Thomás Eximeno. E-VAcp, *Protocolos de Mariano Chiarri*, 1804: 20v y ss.

También el posterior inventario de posesiones del eminente médico y catedrático de anatomía valenciano Vicente Llobet Tomás (*1788; †1834) y de su viuda, Josefa Bertrán, que data de 1835), menciona un «Piano chapado de nogal» valorado a la baja en 160 rs. vn., si se tiene en cuenta que el siguiente objeto inventariado, un espejo de sobremesa, se justipreció en 180 rs. vn[834]. Salvo contadas excepciones —caso, por ejemplo, de Francisco Cabo, organista de la catedral[835]— los instrumentos musicales de tecla no se incluían en los testamentos como objetos de lujo, se consideraban parte del mobiliario de la casa y se vendían en *almonedas* mortuorias. En la subasta pública de los bienes testamentarios de Mariano Ortells, beneficiado de la catedral, por ejemplo, se vendía un «órgano con su caxón de madera y bajo del otro para la colocación de los celindros, valorado por los propios Peritos en nuevecientos Reales vellón»[836] que fue adquirido por el canónigo Onofre Soler junto con un cubrecama de damasco verde, una cama de acero y su varillaje, dos mesas de pino y algunos libros por 1600 rs. vn.[837]. El panorama de la progresiva implantación del uso del piano en la ciudad se completa analizando la presencia del nuevo instrumento en la vida valenciana, para lo cual se abordará a continuación su participación en conciertos y audiciones públicas, primero, y después su uso en el ámbito doméstico, desde el prisma de la educación musical y la literatura pedagógica.

[833] E-VAcp, *Protocolos de Mariano Chiarri*, 1804: 20v y ss.

[834] E-VAcp, *Protocolos de Francisco Furió*, 1835: 35v y ss.

[835] Francisco Cabo legó en su testamento (1830) su piano y papeles de música a su sobrina, María Arnal Cabo (véase Climent, 2002: 27).

[836] E-VAcp, *Protocolos de Francisco Furió*, 1825: 173.

[837] *Ibid*., 1825: 209 y ss.

5.2. La vida pública: introducción del fortepiano en el «concierto de música vocal e instrumental».

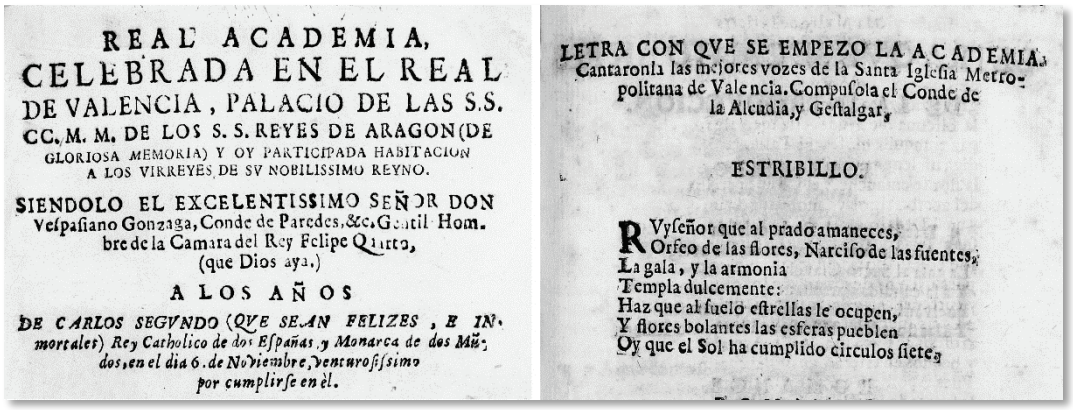
Los últimos años del complejo reinado de Carlos IV constituyeron el inicio del tránsito hacia la modernidad musical española. Aunque los historiadores y musicólogos suelen establecer el comienzo de la renovación decimonónica a partir de la década de 1830, en España, durante las primeras décadas del siglo se configuró una vía particular hacia la equiparación con actualidad europea que culminó con la renovación de la red teatral y concertística (Carreras, 2018: 286).

Desde mediados del siglo XVIII, las reuniones de aficionados —hombres y mujeres— en «academias» o audiciones estéticas de música —esto es, conciertos— comenzaron a ocupar progresivamente un lugar prominente en la esfera pública, de la mano de una mayor autonomía respecto al poder religioso y político, aunque no sin dificultades (Marín Leza, 2014: 474 y ss.). La música, en general, desvinculada de sus antiguas funciones representativas políticas y religiosas, se convirtió en objeto último de la experiencia estética de una clase formada, comenzando a sistematizarse en términos de moda y competencia.

Uno de los primeros géneros musicales afectados por dicho proceso democratizador fue el camerístico: de estar presente únicamente en la corte y salones de la nobleza, saltó a los hogares de las nuevas élites burguesas —que imitaban sus gustos y costumbres—, revolucionando el ámbito familiar, como veremos más adelante (Martín Moreno, 2006: 288-289). Conviene considerar, asimismo, el cambio semántico producido a lo largo del siglo XVIII en la voz «concierto», que pasa de designar una composición a usarse para referirse a una «audición estética» pública, con relación también con la polémicas en la prensa en torno a la música vocal o instrumental, ya que los eruditos más conservadores consideraban la música instrumental «pura» como contraria a la naturaleza (Carreras, 2018: 319 y ss.).

En València, el concierto público —tanto profesional como de aficionados—, se articuló en espacios y formatos diversos —como en Madrid y Barcelona—, siempre intervenidos por el Hospital General, entidad que ostentaba un privilegio real desde 1582-6 para explotar las representaciones teatrales (Carreira, 2000: 33 y ss.; Alemany Lázaro, 2009: 105). Ha podido constatarse la existencia de academias que celebraban sesiones musicales festivas protagonizadas por aficionados pertenecientes a la nobleza y/o altas capas sociales urbanas desde finales del siglo XVII, como la celebrada en 1698 «en obsequio de las Señoras» por su asistencia a la boda de la hija de los condes de Zavallá (Barcelona) con el marqués de la Casta, bayle general de València (Zabala, 1960: 30-34).

Estos grandes eventos literario-dancístico-musicales se dedicaban a mayor gloria de los monarcas, generalmente, ante la presencia o aniversario de algún miembro de la realeza, de la misma forma que, en el futuro, se iluminaría y celebraría función especial en el coliseo de turno (la *Botiga de la Balda* desde 1761 y, desde 1832, el Teatro Principal) para festejar el aniversario de reyes o infantes. En 1669, por ejemplo, se celebró una academia «por los años de Carlos II» en el palacio del Real de València en la cual se leyeron poesías compuestas por los nobles valencianos e intervino la capilla de música de la catedral interpretando canciones e himnos y una sesión de baile (ilustración 115)[838].



REAL ACADEMIA,
CELEBRADA EN EL REAL
DE VALENCIA, PALACIO DE LAS S.S.
CC. M. M. DE LOS S. S. REYES DE ARAGON (DE
GLORIOSA MEMORIA) Y OY PARTICIPADA HABITACION
A LOS VIRREYES DE SV NOBILISSIMO REYNO.
SIENDOLO EL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON
Vespasiano Gonzaga, Conde de Paredes, &c. Gentil Hom.
bre de la Camara del Rey Felipe Quarto,
(que Dios aya.)
A LOS AÑOS
DE CARLOS SEGVNDO (QVE SEAN FELIZES, E IN-
mortales) Rey Catholico de dos Españas, y Monarca de dos Mũ-
dos, en el dia 6. de Noviembre, Venturosissimo
por cumplirse en èl.

LETRA CON QVE SE EMPEZO LA ACADEMIA.
Cantaronla las mejores vozes de la Santa Iglesia Metro-
politana de Valencia. Compusola el Conde de
la Alcudia, y Gestalgar.

ESTRIBILLO.

RVyseñor que al prado amaneces,
Orfeo de las flores, Narciso de las fuentes,
La gala, y la armonia
Templa dulcemente:
Haz que al suelo estrellas le ocupen,
Y flores bolantes las esferas pueblen
Oy que el Sol ha cumplido circulos siete.

Ilustración 115. Portada y página interior de la publicación sobre la academia celebrada en el Palacio del Real en València en 1669[839].

Entre 1703 y 1705, en el seno de este tipo de eventos aristocráticos[840], se celebraron en la Casa de la Diputación competiciones de coros en los que intervinieron buen número de miembros de la clase noble del reino acompañados por arpa, archilaúd y violón. Asimismo, consta la representación de una ópera italiana con motivo de la presencia en la ciudad del futuro rey Carlos III en 1731 (Ramírez Beneyto, 2005: 27 y ss; 32). De hecho, a partir de la década de 1730 el proceso democratizador —unido al cese de la guerra en España y al imparable aumento demográfico (véase Pérez García, 1988: 513 y ss.)— se constata trasladando las sesiones a espacios públicos gestionados por empresarios privados (ya sea como intermediarios o siendo los propios organizadores) que pedían permiso o pagaban al Hospital General los derechos que les correspondían (véase Carreras, 2018: 88).

[838] E-VAbv, 4, A-T4, V2. *Real Academia celebrada en el Real de Valencia, palacio de las S.S.CC.M.M. de los S.S. Reyes de Aragon* […] *a los años de Carlos segundo | siendo presidentes y protectores* […] *los S.S.R.R. Carlos y Mariana, secretarios* […] *Onofre Vicente de Yxar* […] *Don Francisco de la Torre* […]. València, Gerónimo Vilagrafa [Villarrasa], 1669.

[839] E-VAu, BH Y-14/025.

[840] La fecha de celebración de estos eventos era el veintidós de enero, día de san Vicente Mártir.

Al igual que en las sesiones de las academias de baile, muchas de las cuales servían como preparativo para los célebres bailes de máscaras celebrados en carnaval en la Lonja de la Seda, en la organización de conciertos de música primó la búsqueda de lugares amplios sin distinción de su origen o estado, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en la que se produjo una incipiente liberalización de los espacios y el público[841]. Así pues, se documentan en esta primera etapa diferentes tipos de conciertos y actuaciones (véase, hasta 1808, Sancho García, 2016: 242) celebrados en sitios tan variopintos como salas capitulares de gremios y cofradías, salones nobles, posadas, fondas y, por supuesto, el teatro interino de comedias, en los que comenzó a utilizarse el moderno fortepiano.

Sus protagonistas fueron, por una parte, músicos itinerantes de nacionalidad italiana o española que se ganaban la vida mostrando sus habilidades yendo de ciudad en ciudad; y, por otra, músicos profesionales que tocaban en orquestas de compañía o cantantes pertenecientes a distintas compañías de ópera que actuaban en València.

5.2.1. Conciertos de música en salones gremiales, casas nobles, fondas y posadas.

Como va dicho, algunos de los espacios utilizados en València para celebrar conciertos de música fueron las salas capitulares de distintas casas gremiales. La casa del gremio de los zapateros, por ejemplo, situada en la calle de Carniceros (núm. 21, manzana 231), acogió actuaciones musicales en 1790 y 1795; en la primera (11.10.1790) actuó un músico italiano —Ángel de San Michel, posiblemente, dado que se anunció en la prensa local durante esos días— tocando un extraño instrumento que él denominaba harpicordio y poseía «dos baxos» a los lados (véase I, 5.3.1.a: 355). Las de 1795 (cuarenta actuaciones, celebradas entre el 22.07.1795 y el 08.09.1795) estuvieron a cargo de un «hombre orquesta» que tocaba ocho instrumentos (trompa, bandola, órgano, salterio, tambora, triángulo, platillos y castañuelas); aunque el *Diario de Valencia* no ofrece datos sobre dicho músico (Sancho García, 2016: 242), he confirmado, gracias a los archivos de la Diputación local, que se trataba del también italiano Juan Roseti [Giovanni Rossetti], ya que solicitó permiso al Hospital General para actuar tocando varios instrumentos a la vez en dicha sede[842]. El hecho de ver a músicos italianos ofreciendo espectáculos musicales

[841] Para poder ofrecer las «academias» —funciones de baile con pequeña orquesta de cámara— se requerían espacios amplios; unas de las primeras soluciones habitacionales fueron las llamadas «casas de máquinas», donde se solían representar espectáculos de «figuras corpóreas» (marionetas), así como pequeños conciertos (véase Lloret Esquerdo, 2019), pasando a partir de 1820 a utilizar salones exclusivos (Guaita Gabaldón, 2020a).

[842] E-VA[agfd], Archivo General y Fotográfico de la Diputación, Teatro, VIII-3/ C-9, leg.79.

de una cierta extravagancia con instrumentos insólitos no era una novedad. Ya en Madrid en 1760 se anunciaba una compañía de músicos italianos multidisciplinares que presentaban en su espectáculo varios instrumentos poco convencionales:

> Noticias de comercio: aviso extraordinario
>
> 1. Se da noticia al Público cómo ha llegado a esta Corte una Compañía de Músicos Italianos, compuesta de hombres y mujeres, que cantan, y tocan varios instrumentos de nueva invención, como el de un Violín con 26 cuerdas, &c. Han tenido el honor de divertir a sus majestades el Rey de Francia, y el Rey de Polonia, como también a todos los príncipes de sus Cortes: los Señores y Señoras, que quisieren hacerles el favor de llamarlos a sus casas para que ejerzan sus habilidades, acudan a dar aviso a casa de Águeda López, que está en la calle de los Tudescos, esquina a la del Perro (*Diario de Madrid*, 25.06.1760).

También la casa cofradía del gremio de los cortantes o carniceros, situada en la desaparecida plaza de Pellicers (núm. 25, manzana 278) fue escenario de interesantes eventos musicales. El siciliano Josef Calcani/Calcagni ofreció allí veladas musicales entre 1794 y 1795. En su primer concierto vocal e instrumental —con orquesta—, se interpretaron arias, dúos y otras piezas (17.12.1794) con éxito, por lo cual, durante su segunda actuación —en la que participó la soprano María Anchineli [Accinelli] (04.01.1795)[843]—, ofreció una suscripción a 80 rs. vn. por persona para asistir a otros posteriores que proyectaba efectuar los miércoles y domingos de Cuaresma de 1795. Sus conciertos seguían el típico formato de «cajón de sastre» común en la época (Sancho García, 2016: 241); comenzaban con sinfonías de Haydn y Pleyel —solo el *allegro* inicial— seguidas de números variados de música vocal o instrumental. Seis años más tarde (1811) se celebraron en el mismo lugar dos conciertos de pianoforte y voz en los que intervino el pianista y cantante autóctono José Francisco Acuña Castells (*Xàtiva, 1778) que, por su relevancia, serán analizados posteriormente (véase I, 5.2.3: 340 y ss.).

Por otra parte, en el salón del gremio de albañiles y arquitectos, situado en el núm. 3 de la manzana 91, calle del Mar, junto donde se emplaza la casa natalicia de San Vicente Ferrer, se celebraron en mayo de 1801 cuatro conciertos protagonizados por Joseph Félix, quien había mostrado su habilidad ante la Familia Real con el fagot, la flauta y el «flaxoleto» —instrumento inventado por él mismo, según su testimonio— [844] (Sancho García, 2016: 241; Bertran Xirau, 2018: 45-60).

---

[843] María Accinelli fue miembro al año siguiente de la compañía de ópera del teatro de los Caños del Peral como segunda dama (*Diario de Madrid*, 01.06.1795).

[844] Algún tipo de *flageolet*, instrumento similar, pero distinto, a la chirimía, con agujeros y llaves. A fines del siglo XVIII y principios del XIX, en Inglaterra algunos luthieres fabricaron instrumentos con seis orificios en el frente, desarrollándose posteriormente distintos tipos metálicos y dobles.

Las fondas y posadas también fueron escenario de conciertos de músicos itinerantes. En marzo de 1780, por ejemplo, José Croce, «Impresario de Operas», organizó una serie de veladas con una academia de profesores de música en la posada de San Martín, pagando el canon correspondiente al Hospital (Zabala, 1960: 160)[845]; y, en 1790, el violonchelista italiano Juan Colombasi ofreció dos conciertos con orquesta en la fonda de las Cuatro Naciones, recinto donde años más tarde se expondrían los primeros lotes de pianos vieneses de cola (p. 243). La fonda, situada en la céntrica calle de Campaneros (manzana 336), en las inmediaciones de la Seo, adquirió para el evento dos docenas de sillas altas «iguales, y bien tratadas» (véase *Diario de Valencia*, 19.08.1790):

> Concierto. Mañana Viernes à las 8 de la noche en la Posada de las Quatro Naciones, calle de Campaneros, el Señor Juan Colombasi, que ha tocado en las principales Ciudades de Italia y España, tendrá el honor de ofrecer á este respetable Publico una Academia de Música con todos los instrumentos, dividida en dos partes. Primera parte: se tocará una sinfonía de Hayden = Un Concierto á solo de Violoncelo. Segunda parte: =se tocará una sinfonía de Pleyel. = Una sonata de Violoncelo á solo, de las que la quinta será harmónica, y en la sexta executará dicho Profesor la parte principal, y el Baxo. =Los Boletines de entrada se encontrarán en la misma Posada a 10 reales de vellón cada uno.
>
> Espera este Profesor, que le favorezcan con su asistencia todos los Caballeros aficionados, seguros que hará quanto sea posible para complacerles (*Diario de Valencia*, 26.08.1790).

Este segundo concierto de Colombasi, anunciado inicialmente para el día 6 de septiembre siguiente, tuvo que posponerse debido a la tempestad que se cernió sobre la ciudad y se efectuó cuatro días después a las seis de la tarde. El año siguiente, cuatro músicos extranjeros actuaron también durante varios días en dicha fonda (véase *Diario de Valencia*, 20.01.1791, 30.01.1791; 10.02.1791).

Continuaron celebrándose, asimismo, conciertos y bailes de sociedad en espacios privados, sobre todo en casas nobles, caso, por ejemplo, de los realizados en los núms. 1 y 5 de la calle de Caballeros en junio y diciembre de 1791, respectivamente; y de los que tuvieron lugar en casa del dentista y marionetista Domingo Vitale, promotor de eventos, que acogió en 1806 a la soprano María Accinelli en su residencia de la calle del Temple[846]:

> Pasando por esta Ciudad María Accinelli, Cantatriz de ópera Italiana, que marcha para la Corte de Lisboa, se le ha concedido que hoy día 25, en la casa de D. Domingo Vitale, al lado

[845] El 26.10.1809 esta posada-fonda, a cargo entonces de Julio Gobernore, se trasladó a la calle de Bordadores; y en 1825 estaba situada en el núm. 5 de la calle de la Soledad, manzana 77 (Gimeno [ed.], 1825: 225).

[846] Vitale, dentista huido de la Revolución Francesa, fue represaliado en València en 1810 durante la Guerra de la Independencia, subastándose sus bienes públicamente (*Diario de Valencia*, 12.01.1810). En 1808 se trasladó a la calle del Mar, frente a la de las Avellanas (*Ibid*., 07.03.1808). Gran aficionado a los espectáculos de títeres, organizó durante los primeros años del siglo XI, representaciones navideñas con marionetas del «Nacimiento del Señor» —un belén— en el salón de la cofradía de los sastres (Lloret Esquerdo, 2019: 92-93, 121-122).

> de la Imprenta del Diario, calle del Temple, execute por esta noche sola una Academia de Música vocal é instrumental, donde cantará diversas piezas de Música de los mejores Maestros de la Europa. Y para que la funcion sea mas lucida como merece este respetable Público; el Impresario de este Teatro le ha concedido que canten en dicha Academia los siguiente Actores.
>
> La acreditada Madama Costanza Fornier, Antonio Valleverde, Galan de Música de este Teatro, y el segundo Galan Cesáreo García. La dicha Accinelli cantará junto con Madama Fornier un Duo célebre, serio, de la Opera de Alfrida [*Elfrida* (1792) de Giovanni Paisiello].
>
> La dicha Accinelli suplica á tan respetable Público la honre con su asistencia, que del favor quedará sumamente agradecida.
>
> La funcion se empezará despues de concluida la Comedia. El precio de la entrada 8. Reales vellon. Los villetes se despacharán en la misma casa de D. Domingo Vitale, desde las quatro de la tarde hasta las siete de la noche (*Diario de Valencia*, 25.04.1806).

En el salón bajo del Hospital, junto a los Camilos[847] —que se usaba también para representar figuras corpóreas y/o juegos de física y prestidigitación (véase *Diario de Valencia*, 27.02.1812)— actuaron, durante la Guerra de la Independencia, el joven violinista valenciano Toribio Segura (26.02.1812) y el clarinetista Joaquín María Hilarión Cortés (10.03.1812), este último en un concierto dedicado a «Ignacio Pleyell» [sic.]. Asimismo, los salones de la casa del conde de Casal[848], anteriormente ocupada por el cónsul inglés Peter Carey Tupper (véase Casas Gómez, 2012), albergaron en este periodo otro concierto del ya citado Toribio Segura, acompañado por una gran orquesta integrada por músicos de la guardia real, al cual, como era costumbre en la época, sucedió una velada o academia de baile.

La relevante figura internacional del violinista y guitarrista Toribio Segura, nacido en València según fuentes hemerográficas, todavía permanece sin investigar con profundidad —sobre todo sus primeros años en España y París—. La información que he podido recabar durante esta investigación concierne, fundamentalmente, a sus primeros conciertos en la capital del Turia, tras los cuales se marchó para estudiar guitarra con el virtuoso Fernando Sor en el Conservatorio de París (*Diario de Valencia,* 18.05.1813). Después de 1817 viajó a América: entre 1817 y 1827 residió en La Habana (Saldoni, 1881, vol. 4: 320), después recorrió los Estados Unidos de América y, a partir de 1830, se estableció en la capital venezolana, Caracas (Quintana, 2016). La

[847] Casa-convento e iglesia de los Clérigos Regulares Ministros de los Enfermos, llamados popularmente los Camilos de la plaza de Agramunt, junto a la calle del Fumeral, en la manzana del Hospital General. Dicha plaza tomó el nombre de un edificio propiedad de la familia Agramunt que fue demolido en 1760 para albergar la sede de la citada orden. En 1804, el edificio de los Camilos se cedió a los Genoveses, que se trasladaron abandonando el convento de San Francisco. (Centelles Núñez, s.f.: 10 [E-VAu: Var. 319(01)]); *cfr*. Boix Ricarte, 1849: 180; 1862: 29 con Abelardo Díaz, 1867: 105).

[848] Ubicada en la manzana 394 de la plaza que tomó su mismo nombre.

reseña biográfica transcrita a continuación, publicada en 1830, informa brevemente sobre su vida hasta dicho año:

> Se halla actualmente en Filadelfia el célebre violinista español don Toribio Segura, que nació en Valencia del Cid, con una esquisíta sensibilidad musical, y que después de haber agotado los recursos que ofrecían á su pasión dominante los maestros españoles, y acreditado su habilidad en los brillantes conciertos de violin que dio en la misma capital, pasó á Paris, en donde permaneció muchos años en estrecha relacion con los primeros profesores de violin y los más célebres maestros de composición. Recorrió después las principales ciudades de Italia, y atraído de la fama de Paganini, se detuvo en Roma en su misma casa y con el único fin de imitar su ejecución y destreza, como lo consiguió. Enriquecido asi su talento, prosiguió ganando aplausos en varias capitales por su ejecución en el violin, y su gusto en la composición en algunos juegos impresos de variaciones y cuartetos, y en otras piezas de canto y guitarra, cuyo manejo habia aprendido de su amigo D. Fernando Sor. Iba á pasar á Rusia á instancias de un general ruso, cuando otro discípulo le indujo á establecerse en la Habana el año de 1817, donde estimuló la afición á la música, y dió conciertos, que le grangearon la general estimación; pero no satisfecha todavía su inquieta curiosidad, y ansioso de coger nuevos laureles, emprendió viajar por los Estados Unidos en 1827, y en sus poblaciones ha asombrado al público y á los inteligentes con la magia de su plectro. Un periódico frances de Nueva-Orleans, y el ingles de Nueva-Yorck, le colman de elogios, admirando el primero su raro talento con que parece hace burla de las dificultades músicas en el instrumento mas arduo y la gracia, facilidad y brillantez de su ejecución. El segundo da un testimonio de un irresistible poder con que encantó al auditorio de Nueva-Yorck en uno de sus inspirados caprichos; le compara con Baillou y Lafont, y dice que posee, como este, lo que se llama poesía de la música, celebrando ademas sus graciosos boleros en la guitarra, é invitándole á que introduzca en los conciertos este instrumento nacional (*El Correo*, 04.10.1830).

Treinta años después de haber efectuado sus primeros conciertos llegó a la ciudad del Turia —donde aún perduraba su recuerdo— la producción de «don Toribio Segura, residente en Caracas». La prensa local anunció sus *Seis canciones con acompañamiento de piano y también para guitarra*[849], comercializada desde el almacén de música de Juan Oliver (II, 4.1.2: 635) en estos términos:

> […] Hace algunos años que este famoso profesor valenciano, después de haber recorrido las principales capitales de Europa, se ha establecido en varios puntos de América, siendo la admiración y asombro del Nuevo-mundo, tanto por los primores y gallardía de su egecucion en el violín, cuanto la gracia y espresion de sus composiciones en todo género, como lo acreditan los desmedidos elogios que se leen en los periódicos mas conocidos de los Estados unidos y de la República de Venezuela, ni por el carácter ligero y festivo, propio de las canciones que anunciamos, han dejado de ser recibidas con aplauso general, como lo prueba el total despacho de su primera edición,y la nueva colección española de todas las piezas de canto del mismo autor, que a estas horas debe de estar ya reimpresa en Hamburgo, París y Lóndres.

[849] Las piezas estaban tituladas como *El Gua, La Ausencia, La Furia Amorosa, ó él y ella; La Mecha; El Juramento de Amor* y *¡Ay mamita qué dulce es la miel!*.

> No dudamos del buen gusto y adelantos que ha hecho la música en España, que esta muestra, aunque pequeña, del ingenio de nuestro paisano, será acogida con igual favor y aprecio que le han dispensado hasta aquí los inteligentes y el público en los países estrangeros.
>
> Se hallarán a la venta en Valencia, plaza de las Comedias núm. 3 nuevo, à cuyo punto se ha trasladado el almacen de música que estaba en la calle de Bonaire núm. 34 viejo: y en Madrid en la calcografía de Lodre. Su precio a rs. vn. [sic.] (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.11.1840).

Siguiendo con los conciertos en València, hay que destacar que en 1820 se estableció una suscripción para aficionados con objeto de realizar diez funciones en las que se ejecutarían piezas de cantado con acompañamiento de orquesta, así como instrumentales, previa aprobación del director, que acudía a supervisar y ensayar a las casa de los particulares. Las tarjetas se distribuyeron en un principio desde la librería de los liberales Miguel Domingo e Ildefonso Mompié, situada en la calle de Caballeros, núm. 48, esquina con calle de las Cocinas, manzana 372[850], del cuartel del Mercado:

> Suscripción de música vocal e instrumental,
>
> Con el designio de complacer á diferentes sugetos apasionados á la música, se ha establecido una suscripción, que en el día cuenta ya sesenta interesados; y se ha propuesto aumentarse a 200 suscriptores. Los que gusten tomar parte en ella podrán acudir á suscribirse en la librería de los Sres. Domingo y Mompié, calle de Caballeros número 48; en la inteligencia de que la suscripcion estará abierta hasta el dia 16 de este mes inclusive: que se darán 10 funciones, siendo la primera el 17 de este mes, y siguiendo dos cada semana. Que estará en el arbitrio de los suscriptores cantar, si gustan alguna pieza, á cuyo fin los directores de la suscripción pasarán a su casa a ensayarla: que el abono es por cinco funciones cuando menos, y á razón de 4 reales vellón por persona en cada una de ellas: y cuando se entreguen las tarjas á los suscriptores se les avisará el local que se elija.—En las funciones se cantarán algunas obras escogidas y se darán conciertos de los instrumentos más sobresalientes (*Diario de Valencia*, 16.07.1820).

Sin embargo, el anuncio para la tercera función, celebrada el sábado 29 de julio, manifestó un cambio en la organización del evento, que pasó a manos de la librería de Francisco Navarro, situada en la acera de enfrente de misma calle de Caballeros (número seis de la manzana 373), quien propuso distintos métodos para poder vender billetes sueltos o gestionar la suscripción para cubrir gastos (*Diario de Valencia*, 25.08.1820)

Las actuaciones continuaron celebrándose los miércoles y sábados a las ocho y media de la tarde durante los meses de agosto y septiembre en «la casa de las academias de música» (*Diario de Valencia*, 04.08.1820), salón situado en el desaparecido Palacio de Mosén Sorell, situado en el

[850] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818 y 5, 1821. En 1821 ambos manifestaban las siguientes posesiones: caballerías y carruaje de lujo, tres prensas corrientes. Pagaban 250 libras anuales en razón del alquiler de la casa.

núm. 2 de la plaza homónima (manzana 199), propiedad entonces de los Dolz del Castellar, condes de Albalat[851]. Respecto al tipo de obras que pudieron interpretarse en dichas funciones, solo conocemos parte de las programadas el dieciséis de septiembre, pues se detallaba en el anuncio que podrían escucharse en dicha función el «melodrama unipersonal» *La sensibilidad y prudencia* o *La Aldeana del ciudadano*, del valenciano José [Melchor] Gomis. También consta que se interpretaron dos sinfonías [oberturas], la de *La Caza* [*del joven Enrique*] de Méhul[852] y la de *El Barbero de Sevilla* de Rossini (Guaita Gabaldón, 2022b).

Asimismo, en la librería de Navarro se vendieron también unos boletines, más caros que los de los conciertos de Mosén Sorell (a 8 rs. vn.), para un «Concierto de música de Forte-piano obligado, y otras piezas de tocar y cantar a todo instrumental» celebrado por las mismas fechas en la «casa del Embajador Vich» (*Diario de Valencia*, 27.08.1820)[853]. Esta casa-posada solía albergar actuaciones de marionetas, equilibristas (1817) e, incluso, funciones teatrales completas (Pinedo Herrero, 2001: 16) y se publicitaba en prensa como la «máquina antigua de figuras corpóreas»—. Ese mismo año, se representó allí la comedia *El Rico avariento* con «todo su correspondiente teatro, transmutaciones y elevaciones» (*Diario de Valencia*, 12.11.1820).

> Algunos de los primeros artistas del Real Teatro del Príncipe de la villa de Madrid, hallándose de tránsito, y habiendo obtenido permiso de la autoridad gubernativa, anuncian para el jueves 25 del corriente un concierto de música vocal, el cual se egecutará segun el orden que va à expresarse con nuevo aviso. Advirtiendo que el producto de esta funcion es en parte à beneficio del Real Hospital General de esta ciudad (*Diario de Valencia*, 24.03.1824).

Otro espacio utilizado para albergar espectáculos en este periodo fue el salón de la antigua casa cuartel del Depósito [de inválidos del ejército (Centelles, s.f.: 82)] de la calle de las Avellanas (núm. 23 o 24 antiguo), rehabilitado en 1821 para poder representar teatros y máquinas de figuras corpóreas, como, por ejemplo, los efectuados por Cramer y Alegría en octubre de 1821 (*Diario de Valencia*, 13.10.1821), el de volatines de Civillotti en 1826 (*Diario de Valencia*, 15.01.1826; 19.02.1826) y el gabinete de figuras de cera expuesto en 1826 (Pinedo Herrero, 2001: 15; 2004: 18). En 1828, coincidiendo con el segundo apogeo de furor filarmónico rossiniano, actuó en dicho salón una compañía de músicos ciegos en gira por la península procedente de Madrid.

---

[851] En dicho palacio residían en 1820c el brigadier de artillería Joaquín Dolz del Castellar y Mariana Blanco, su mujer, quien solicitaría años más tarde una pensión manifestando que se hallaba en la más absoluta ruina desde 1821 por no haber podido disfrutar de la pensión de viudedad (*Cortes españolas. Diario oficial de sesiones*, 1837, VIII: 140).

[852] No debe confundirse con la sinfonía número 73 en Re mayor, Hoboken I/73, *La Chasse*, de F.J. Haydn. Se trata de la obertura de una *comédie mêlée de musique* compuesta por el francés prerromántico Étienne Nicolas Méhul (*1763; †1817) titulada *Le jeune Henri*, conocida en la época como *La chasse du jeune Henri* (Sobrino Sánchez, 2006: 643).

[853] La Casa/Palacio del Embajador Vich fue uno de los grandes espacios señoriales de la València medieval y moderna. Tras albergar distintos establecimientos (entre ellos una imprenta) se demolió en 1859, pero se conservó su patio renacentista que se trasladó y reconstruyó en el Museo de Bellas Artes de València.

En su concierto vocal e instrumental interpretaron de nuevo la obertura de *El Barbero de Sevilla*, un dúo de la *Gazza ladra*, una cavatina de *Los pretendientes*, un aria de coros de *La esclava de Bagdad* y una canción *de La confitera*, como primera parte; la segunda principió con la obertura del *Tancredi* y un dúo de la misma ópera, continuó después con letrillas jocosas, un aria del Barón de Felchi, un «juguetillo» del *Burlador Burlado* y las *variaciones del Canario* (*Diario de Valencia*, 28.02.1828).

El concierto tuvo éxito y, días después, dicha compañía pudo actuar en el teatro (*Diario de Valencia*, 05.03.1828); meses después volvió a las atarazanas del Grao valenciano (*Diario de Valencia*, 27.07.1828).

Los anuncios de conciertos públicos y de nuevas partituras instrumentales cobraron tal auge que fueron objeto de broma; cito como ejemplo la protagonizada por frey Vicente Sancho, que publicó una irreverente y comprometedora noticia falsa en 1806 desmentida días después:

> El día 20 de agosto de 1806 se tañó una sonata de quatro manos de sexto tono en el Real Monasterio de Valdigna del Orden Cisterciense; compuesta por el M. R. P. D. Fr. Jayme Martí, organista de dicho monasterio. El que quiera comprarla acudirá a casa de Don Jayme Martí, Colegial Diamantista, en la Platería vieja. Su precio 20 reales de vellón (*Diario de Valencia*, 01.09.1806).

5.2.2. Intervención del piano en conciertos ofrecidos en el teatro de comedias.

Al igual que en el resto de las capitales españolas, el teatro de la ciudad albergó las sesiones musicales de mayor envergadura, siguiendo la línea de los conciertos espirituales franceses, establecidos en 1725 para poder efectuar actuaciones musicales públicas en la corte durante la Cuaresma, dado que las representaciones teatrales y melodramáticas estaban prohibidas en dicho periodo. De hecho, como se trata a continuación, el primer concierto de fortepiano documentado en València se celebró allí.

El teatro valenciano fue gestionado por empresarios privados que lo arrendaban en concurso público al Hospital. Normalmente, los arrendadores formaban una compañía estable cada temporada, con cuerpos para teatro en verso, ópera y baile. Ocasionalmente, el teatro acogía conciertos musicales, en función de la disponibilidad y la época; los de menor envergadura se celebraban en periodo estival, cuando no había representaciones dramáticas ni operísticas, ya que la compañía solía hacer entonces pequeñas giras fuera de la ciudad. Los intérpretes de dichas actuaciones musicales estivales eran, generalmente, músicos que recorrían las principales ciudades mostrando sus habilidades en conciertos únicos e intervenían, bien en

intermedios musicales entre dos comedias, o entre estas y el baile final. Se ha recabado información, como ejemplo, de dos actuaciones musicales en la València finisecular dieciochesca: la primera tuvo lugar el 10.08.1790 y estuvo a cargo de Ángel Manara, profesor de vandoleta y cantante de arias bufas que recalcaba en su publicidad haber actuado ante la Familia Real (*Diario de Valencia*, 05.08.1790). Manara intervino en un intermedio musical tras la representación de la comedia del día en el teatro de la ciudad. La segunda fue una función de música con orquesta doble e iluminación en el teatro realizada el 06.08.1796 por Josef Carabita, «Profesor de Música, que pasa a Madrid al teatro de las Óperas» [Caños del Peral].

Entre febrero y marzo de 1798, Luisa Gervini, primera dama de ópera del teatro de los Caños del Peral[854], actuó en la capital del Turia cantando y tocando el violín. Su primer concierto fue programado el 17.02.1798 al final de la comedia, con licencia del corregidor. Debió alcanzar éxito, pues ocho días después (25.02.1798) dio un concierto extraordinario en el teatro interpretando dos arias sin especificar de Gaetano Andreozzi (*1755; †1826) y Domenico Cimarosa (*1749; †1801) y dos conciertos de violín de Gaetano Pugnani (*1731; †1798) y Giovanni Battista Viotti (*1753; †1824). En el tercero, celebrado el 28.02.1798, cantó una polonesa del maestro Martí [José Martí (*1768c; †1834c)], una escena de Pugnani y un aria de Cimarosa seguidos de un trío y un concierto de violín obligado[855] de Viotti. El cuatro de marzo se despidió interpretando un recitado, un aria de la ópera *El Sacrificio de Abraan* [Abraham] de Cimarosa[856], otra del maestro Alexandro[857] y un Rondó del maestro Tarqui y dos conciertos de violín obligado de Pugnani (probablemente el mismo que tocó el 25.02.1798) y Cimarosa.

Josef Ferrari, de Parma (Italia), ofreció en 1803 dos conciertos en dicho coliseo (el 30.09. y el 01.10); su publicidad en prensa no especifica el instrumento que tocó, solo indica que ofreció «tocatas», por lo cual Manuel Sancho (2016) opina que, posiblemente, fuera intérprete de piano. He podido recabar nueva información que contradice la posibilidad dada por Sancho, pues el *Diario de Madrid*, que reseña el 26.02.1804 su actuación en el «segundo concierto vocal e instrumental» de Cuaresma del madrileño teatro de los Caños del Peral confirma claramente que era violinista.

Ya en tiempos de la restauración fernandina y el furor rossiniano, encontramos otros conciertos instrumentales celebrados en el teatro tras la representación de la comedia; cabe citar los

[854] E-Mn, MS 14054/2(15) y (17-1) [*Papeles Barbieri*, 2017, vol. 11: 142, 145].

[855] El término «obligado» hace referencia a una pieza compuesta específicamente para dicho instrumento.

[856] *Il Sacrificio d'Abramo* (1786).

[857] Quizás Felice Alssandri (*1747; †1798)

ofrecidos por el contrabajista Elías Montesinos (16.06.1825); el del profesor de música y contralto natural italiano Cayetano [Gaetano] Galilei (07.05.1828), que había cantado en la Real Capilla y la corte de Portugal; y el de su compañera Arita Calvi, contralto italiana (23.05.1828).

a. Primer concierto de piano celebrado en el teatro valenciano (1797).

El 12 de junio de 1797 tuvo lugar en la *Botiga de la Balda* (Teatro de Comedias de la ciudad en la época) el primer concierto de pianoforte ofrecido en València. Fue anunciado en prensa con un texto bastante escueto y confuso:

> Teatro. Hoy en la Casa de Comedias se dará un Concierto compuesto de Arias, Duetos, Tercetos y Conciertos, con el Piano-forte del famoso autor Pleyel. Se espera será del agrado de este respetable Público; a las 7 de la tarde (*Diario de Valencia*, 12.06.1797).

Para intentar documentarlo se han cotejado los vastos registros del fondo archivístico del Hospital General de València, responsable entonces del teatro valenciano, sin resultados, por lo que me apoyaré en la información bibliográfica existente. Aunque para Ramírez Beneyto (2005: 40) el anuncio indica que el piano estaba construido por Pleyel, Alemany Ferrer (2007: 336) demuestra que, como dicha firma abrió su taller de construcción después de 1797, Pleyel es citado allí como compositor de las «Arias, Duetos, Tercetos y Conciertos» —la confusión se crea porque el redactor del anuncio obvia una coma necesaria tras la palabra «Piano-forte»—. Considero esta la opción más plausible, aunque extraña la ausencia del nombre del ejecutante; posiblemente, la razón era que los protagonistas del concierto integraran una *troupe* de músicos y solo se destacara la participación del fortepiano como novedad. Por tanto, considerando que, generalmente, las compañías que actuaban en los teatros de la corte solían realizar giras por provincias en verano, cabría valorar que ello explicara ese concierto estival en València.

Durante esta investigación se han recabado datos sobre un registro de pago por traslado de decoraciones y carpintería entre los *Gastos de Contad[uri]a Corresp[ondien]tes a Enero de 1797* (Olmos Sáez [ed.], *Papeles Barbieri 8*, 2017: 135, 214, 248 y 279) «por dos viajes con el Clave ò forte Piano del Sor. [señor/marqués de] Astorga q[u]e se trajo y bolbió á llevar p[ar]a tocar un concierto Madama Giraud» artista pantomímica esposa de Juan Pedro Giraud, uno de los primeros bailarines de la compañía de los Caños del Peral (véase *Diario de Madrid*, 16.04.179; 04.04.1798). De hecho, Madama Giraud intervino, junto a otros participantes, en un concierto celebrado en enero de ese año en el coliseo madrileño en el que se interpretaron piezas de Pleyel y otros célebres compositores del momento, tocando una sonata al fortepiano y un dueto de arpa y fortepiano junto con Madama Lhoest (*Diario de Madrid*, 25.01.1797).

Se ha obtenido documentación, asimismo, sobre actuaciones tocando el fortepiano efectuadas por la cantante de ópera María Antonia Boccuci [Boccuzzi][858] en Cuaresma del mismo año (1797) durante los conciertos que suplían las representaciones dramáticas y líricas en el teatro de los Caños del Peral. Tocó tan solo un concierto para fortepiano en el teatro de los Caños del Peral, pero en el de la Cruz interpretó, además de este, unas variaciones de autor desconocido —la figura principal de la compañía era Lorenza Correa— (*Diario de Madrid*, 07.03.1797; 08.03.1797). Sus conciertos siguieron la estructura habitual de la época: comenzaban con una sinfonía orquestal —generalmente, una obertura de ópera o un *allegro* de sinfonía de algún compositor célebre (Ignaz Pleyel, Wolfgang Amadeus Mozart, Antonio Salieri, Antonio Rosetti, Joseph Fiala, etc.)—; continuaban con una selección de arias acompañadas instrumentalmente (por violonchelo, clarinete, viola, etc.) —llegaron a cantarse, incluso, quintetos vocales—y/o conciertos u obras que tenían como solista al fortepiano, la flauta o el violín, entre otros; y terminaban con grupos de cámara en los que participaba el arpa, violín, violonchelo y/u otros instrumentos.

> Recibi de dn. Josef Agüera: Seiscientos quarenta Rs. Vn. por dos Conciertos de Fortepiano, que mi Hija Mariantonia á Tocado en el Teatro de los Caños del Peral la Quaresma proxima pasada; y para que conste doy este en Madrid à 7 de Mayo de 1797. Costantino Boccuci [rúbrica]. Son # 640 Rs. Vn[859].

Así pues, teniendo en cuenta la fecha y las características del concierto de fortepiano celebrado en València en el verano de 1797, sería posible que cualquiera de las dos intérpretes citadas (Madama Giraud o María Antonia Boccuci [Boccuzzi]) lo hubiera protagonizado.

b. Henrietta Borghese en València.

La primera intérprete documentada que efectuó un recital utilizando el piano en València fue Henrietta Borghese, violinista y pianista, en 1800 (Alemany Ferrer, 2007: 118-119), sin embargo, hasta ahora no se habían recabado datos biográficos sobre ella, ni se conocían detalles sobre su paso por la Península Ibérica en los años del cambio al siglo XIX.

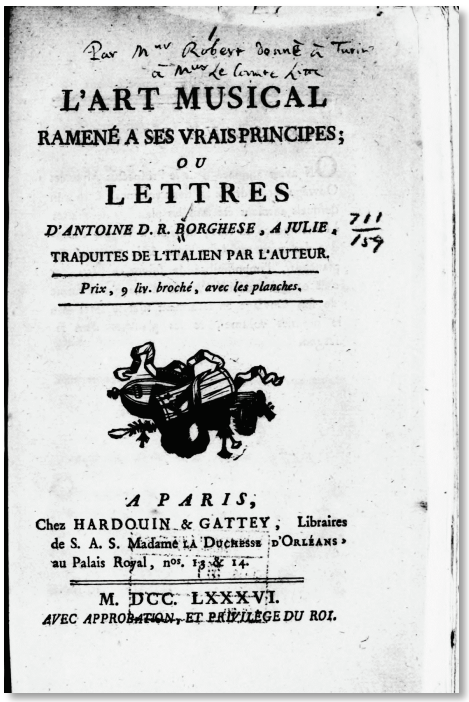
[858] Tanto ella como su hermana, Vincenza Bocucci —en 1795, primera dama de la compañía de ópera del teatro madrileño de los Caños del Peral (*Diario de Madrid*, 01.06.1795)—, intervinieron en la primavera de 1799 en la representación de la ópera bufa *La pastorella novile*, representada en el teatro de Barcelona (Guglielmi [Francesco Generas, ed.], 1799: 2).

[859] E-Mn, sig. 13999/6(4) (Olmos Sáez [ed.], *Papeles Barbieri*, 8, 2017: 39).

Agathe-Elisabeth-Henrietta Larrivée era la hija menor de Henri y Marie Jeanne Larrivée[860] (Rushton, 2009), afamados cantantes franceses, la cual, al contraer matrimonio con el teórico y compositor italiano Antonio D. R. Borghese, adoptó su apellido. Viajaron alrededor del mundo ofreciéndose como músicos y profesores de piano y canto; en 1776 visitaron las islas británicas; y, antes de finalizar el s. XVIII, Antonio Borghese, además de anunciar sus servicios en San Petersburgo (1780); Riga (1783); y París (1785c), difundió diversas publicaciones tanto musicales, como teóricas. Durante la Revolución Francesa el matrimonio se refugió en Inglaterra[861].

[860] El barítono francés Henri Larrivée (*Lyon, 1737; †París, 1802) inició su carrera como cantante en el coro de la Ópera de París y se abrió camino como solista interpretando papeles en óperas de Rameau, Lully y Gluck, posteriormente. Aunque veneraba al último, dicho compositor criticó algunas actuaciones suyas; pero, tras superar las diferencias que mantenía con Niccolò Vito Piccinni (*Bari, 1728; †París, 1800), protagonizó el estreno de *Roland* en 1778, primera ópera francesa del compositor napolitano, con gran éxito (*Diario de Paris*, 04.02.1778) y también la primera representación de *Les Danaïdes* (1784) de Antonio Salieri. Tenía un amplio espectro vocal y una voz flexible que, según Fétis y otros, se volvía nasal en las notas agudas. Su esposa Marie Jeanne Larrivée (nac. Le Mière) (*Sedan, 1733; †París, 1786), soprano, solía interpretar papeles menores en el parisino Teatro de la Ópera desde 1750; protagonizó el estreno de *Ernelinda* de François-André Danican Philidor (1767) y cantó la Eponina en la ópera *Sabinus* de François-Joseph Gossec en 1773 (Rushton, 2009).

[861] La publicación de sus *Six Sonatas* op.1 en Londres alrededor de 1776 y la presentación de su ópera *The Fair Venetian* en Dublín ese mismo año constatan su presencia en las islas británicas en aquel momento. La *Gazette de St Pétersbourg* del 16.06.1780 anunciaba que cierto maestro de capilla apellidado Borghese había llegado a esa ciudad y deseaba enseñar el piano y, en 1783, la prensa de Riga (Letonia) recoge el estreno de su ópera *Der unvermuthete glückliche Augenblick* (*Un inesperado momento feliz*). Llegó a París alrededor de 1785, pues su nombre figura en las *Tablettes de renommée des musiciens* como autor de sinfonías, sextetos, cuartetos, tríos, sonatas, conciertos y piezas de clavicémbalo, que no se han conservado. Publicó *L'art musical ramené à ses vrais principes, ou Lettres d'Antoine D.R. Borghese à Julie, traduites de l'italien par l'auteur* (París, 1786; trad./ rev. inglesa, 1790, 2/1795) y estrenó en 1786 su ópera [*Le roi de*] *la basoche* en París. Las ediciones inglesas de su tratado parisino (1786) podrían indicar que los Borghese emigraron a Inglaterra para escapar de la Revolución. Dividido en tres grandes secciones («Teoría», «Práctica» y «Ejecución de la música»), dedica sus capítulos a explicar la naturaleza y composición de la armonía en relación con el arte del acompañamiento, por tanto, se ocupa más de estudiar el respaldo armónico de la melodía que de estudiar la armonía en sí. El prefacio de esta edición muestra la aparente insatisfacción de Borghese ante la recepción anterior de su sistema en Francia, donde había sido criticado desfavorablemente en el *Mercure de France* (Langevin, 2001).



L'ART MUSICAL
RAMENÉ A SES VRAIS PRINCIPES;
OU
LETTRES
D'ANTOINE D. R. BORGHESE, A JULIE,
TRADUITES DE L'ITALIEN PAR L'AUTEUR.
Prix, 9 liv. broché, avec les planches.

A PARIS,
Chez HARDOUIN & GATTEY, Libraires de S. A. S. Madame LA DUCHESSE D'ORLÉANS, au Palais Royal, nos. 13 & 14.
M. DCC. LXXXVI.
AVEC APPROBATION, ET PRIVILÈGE DU ROI.

Ilustración 116. *L'Art musical ramené a ses vrais principes ou Lettres d'Antoine D.R. Borghese, a Julie* (1786). US-Wc: MT6.A2 B73.

Posteriormente, en diciembre de 1800 Henrietta Borghese visitaba València, posiblemente dentro de una gira que entonces efectuaba por la Península Ibérica. Durante su primera actuación en la capital del Turia —realizada a primeros de diciembre de 1800— debió suceder algún percance actualmente desconocido, por lo cual tuvo que repetirlo el día cinco de diciembre:

> La Señora Hanrieta Borghese, Profesora de Violin y Pianoforte, que ha merecido del respetable Público de esta ilustre Ciudad el más benigno acogimiento en el primer Concierto que ha dado, suplicándole disimule los defectos que ocurrieron por incidentes, en aquel momento irreparables, ofrece disponer el segundo para el día 5 del corriente, en términos que se lisongea serán del agrado del Público, ocupando todo el tiempo señalado en sonar los instrumentos de su profesión, con los intermedios de canto y sinfonías de los mejores Maestros, para que tenga la función más variedad. Se previene, que a la puerta del Teatro se dará el impreso de la distribución del Concierto, a fin de que tenga los Señores concurrentes el gusto de saber las Piezas que se sonarán» (*Diario de Valencia*, 04.12.1800).

Como detalla la comunicación que reproduzco a continuación, firmada por el marqués de Astorga, Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán (*1756; †1816), hermano mayor de la Real Junta de Hospitales, Henrietta Borghese solicitaba actuar en 1801 tocando el violín y/o el fortepiano en los entreactos de las funciones del teatro madrileño de los Caños del Peral:

> Madrid, 30, de Enero de 1801. Copia
>
> Exmo. Señor

> Muy Señor mio y de todo mi mayor aprecio: Las urgencias, y calamidades estremas que hoy mas que nunca afligen estos R[eale]s Hosp[itale]s han conmovido, è interesavan s[iem]pre mi corazón sensible y lleno de humanidad hacia sus pobres enfermos, que por la lastima que ocasionan pueden verdaderam[en]te excitar el sentim[ien]to y dolor de qualquiera aunq[u]e lo tuviese de bronce, para no dexarles de procurar por cuantos medios permiten las necesidades, y apuros del Estado en las circunstancias del día todos los auxilios, y socorros mas precisos, é indispensable para su mejor asistencia, y cuarcion; pero no bastando aquellos de ningún modo, para ocurrir á las que nos rodean, y cuyas resultas se aceleran por instantes, no he podido menos de adoptar el que me ha propuesto la celebre profesora de Musica Enriqueta Borgesse, ofreciendo tocar varios conciertos de Violin y Forte piano, en el Theatro de los Caños del Peral, las noches de representación que se consideren oportunas, ejecutando en los entreactos de ellas, y consultando unicam[en]te en esta inocente, y decorosa novedad el mayor beneficio del patrimonio de los pobres.
>
> Como yo he mirado y miraré siempre en la persona de V. E. la de un protector insigne, y beneficio, á cuya compasión generosa deben los Hosp[itale]s y el Theatro de los Caños las gracias y beneficios singulares con q[u]e la Piedad del Rey los distingue, y ha favorecido por la poderosa mediación de V. E. he juzgado muy correspondiente, y propio de mi obligacion, y gratitud mas sincera, trasladando todo àla superior noticia de V. E., y ofrecerle una ligera prueba de mi reconocim[ien]to poniendo desde luego a su disp.[osici]on el palco q[u]e fuere de su agrado elegir en d[ic]ho Theatro, para q[u]e si se lo permitiesen las graves ocupaciones de su alto ministerio se sirba disfrutar y honrar d[ic]ho Palco, desde mañana Sabado por la noche, en q[u]e se verificará el primer concierto, con la Opera Bufa nacional titulada las Tramas burladas, segun lo anunciaron el Diario, y los Carteles; asegurandose V. E. de que lejos de persuadirme , que en esto se le hace un obsequio, lo reciviremos todos en q[u]e V.E. se digne a admitir el que solo se considera como un tributo debido a la humanidad, y ternura con q[u]e el piadoso Corazon de V.E. se interesa en la causa, y beneficio de los pobres enfermos.
>
> Con este motivo renuebo á V.E. muy gustoso las venas de mi constante amistad, y afecto, y ruego a n[uest]ro Señor gu[ard]e su vida m[ucho]s a[ño]s Madrid, 30 de Enero de 1801.
>
> B.L.M. de V.E. su mas at[ent]o y seg[ur]o Señor: El Marq[ue]s de Astorga.
>
> Exmo. S^{or}. D^{n}. Josef Ant[oni]o Cavallero[862].

Se desconoce qué tipo de repertorio tocó Henrietta Borghese en València, pero sí que consta el que tocó dos meses después en el teatro de los Caños del Peral de Madrid. La información sobre dicho concierto fue obviada cuando se publicó el vaciado de noticias musicales del *Diario de Madrid* (Acker, 2007)—, por tanto, los datos ofrecidos a continuación se dan a conocer aquí por primera vez en la actualidad. La pianista, como confirma el anuncio reproducido a continuación, intervino en los intermedios de la representación correspondiente al 05.02.1801 de la ópera *Elfrida* (1792) de Giovanni Paisiello (*1740; †1816), estrenada en Nápoles once años antes:

> En el coliseo de los Caños del Peral se executará la ópera seria, en dos actos, intitulada: La Elfrida; y deseando la Señora Enriqueta Borghese, célebre profesora de música, complacer

[862] E-Mn, Mss 13990/6 (69) (cit. En Olmos Sáez [ed.], *Papeles Barbieri 1,* 2017: 200-201).

> al público en los varios conciertos que ha ofrecido darle en dicho teatro durante su residencia en esta corte, se presentará, concluido el primer acto de la citada ópera, á tocar uno de piano, de las mejores composiciones que se conocen del célebre Vioti: finalizado el segundo acto, se presentará del mismo modo dicha profesora á tocar diferentes variaciones con el propio instrumento, y unas boleras, todo de su capricho é invención (*Diario de Madrid*, 05.02.1801).

El plato fuerte de su actuación debió ser el concierto para piano de Giovanni Battista Viotti —aunque se desconoce cuál fue, dado que compuso diecisiete, todos arreglos de sus propios conciertos para violín y orquesta—. También interpretó obras suyas originales —unas variaciones y unas boleras—.

Antonio Borghese, su marido, también firmó un contrato para estrenar un oratorio de su composición en los primeros conciertos espirituales de Cuaresma. En marzo del mismo año (1801), el compositor remitió el memorial transcrito seguidamente denunciando unas maniobras que el tesorero del teatro estaba urdiendo para evitar representar el oratorio contratado:

> Madrid, 1º de Marzo de 1801
>
> Antonio Borghese
>
> Exmo. Señor:
>
> Antonio Borghese con el debido respeto à V. E. exp[o]ne q[u]e el viernes p[o]r la mañana vino à su casa con dos otros individuos, el Tesorero del Theatro, el q[u]e con insultos y personalidades vituperosas, le probocò en gran manera, siendo su fin el anular el contrato q[u]e el Theatro hà hecho con el. No haviendo el susodicho Thesorero podido por este medio lograr su fin, se hà valido del pretexto de q[u]e una arieta de la mujer no podía executarse, y q[u]e era menester hacer otra, ò q[u]e se romperìa el contrato. Para romper dificultades, (no obstante ser la arieta q[u]e queria quitar, una de las mejores), prometì hacer otra, lo q[u]e executè al instante, y se la hice remetir la noche del mismo dia. No obstante esta condescendencia de mi parte, sè q[u]e todo ha sido suspendido p[ar]a mi Oratorio, q[u]e se està preparando otro. No puedo entender como hàn podido los subalternos de V. E. quebrantar las or[de]nes precisas q[u]e de V. E. tenian. Creo q[u]e no obstante qualquier suposicion q[u]e à V. E. hayan hecho, no permetirà bajo ningun titulo, se me haga semejante injusticia, ni padezca este desdozo. No creo necesario p[ar]a merecer se digne V. E. hacerme la justicia debida, representar los derechos q[u]e me dà mi contrato, q[u]e es: q[uand]o despues de haver llenado lo à q[u]e me havìa obligado, como lo he hecho al piè de la letra, se devia dar mi Oratorio al principio de la Quaresma, antes de otro alguno, y junto con el beneficio de mi Muger; me contentarè de hacer presente à V. E. q[u]e por tres veces se dignò empeñarme su palabra, y q[u]e otras tantas, dio sus or[de]nes para el efecto; Que unicam[en]te con V.E. he tenido el onor de tratar, y q[u]e à nadie mas reconozco. Estos motivos me hacen esperar se dignarà V. E. dar las or[de]nes necesarias, para q[u]e se me cumpla q[uan]to se me hà prometido, es gracia q[u]e espero de la bondad y justicia de V. E. cuyas M. B. Exmo. Señor el mas at[ent] o y resp[etuos]o servidor de V. E.
>
> Ant[oni]o Borghese[863]

[863] E-Mn, Mss 14055/9 (6) (cit. en Olmos Sáez [ed.], *Papeles Barbieri*, 11, 2017: 506).

No he podido recabar información que constatara el estreno de dicho oratorio en Madrid, pero he podido comprobar que la Borghese continuó su gira, dado que actuó antes de finalizar 1801 en el teatro de Sao Carlos de Lisboa (29.12.1801):

> El mes pasado llegó a la capital una violinista célebre, Henrietta Borghese. Ella no agrada por su figura, y el público se rió cuando apareció en el escenario e hizo una reverencia. Pero, después de los primeros compases, la risa se transformó en admiración. La mujer, fea y vieja, se distingue todavía a tocar el piano, haciendo salir del instrumento sonidos maravillosos. Ejecutó [...] una serie de variaciones difíciles del hermoso minuete ruso […]. Tocó también algunas veces en los intervalos entre los actos, recibiendo aplausos bien merecidos (Ruders, 2002, vol. 2: 85).

He podido consultar una copia manuscrita del tema principal del *Minuete Rusiano*[864] (Lee Harper, 2013) en que se apoyaban, posiblemente, las variaciones propias que Henrietta Borghese interpretó, tanto en el concierto de Lisboa de diciembre de 1801, como en el que ofreció diez meses antes en Madrid (ilustración 117).

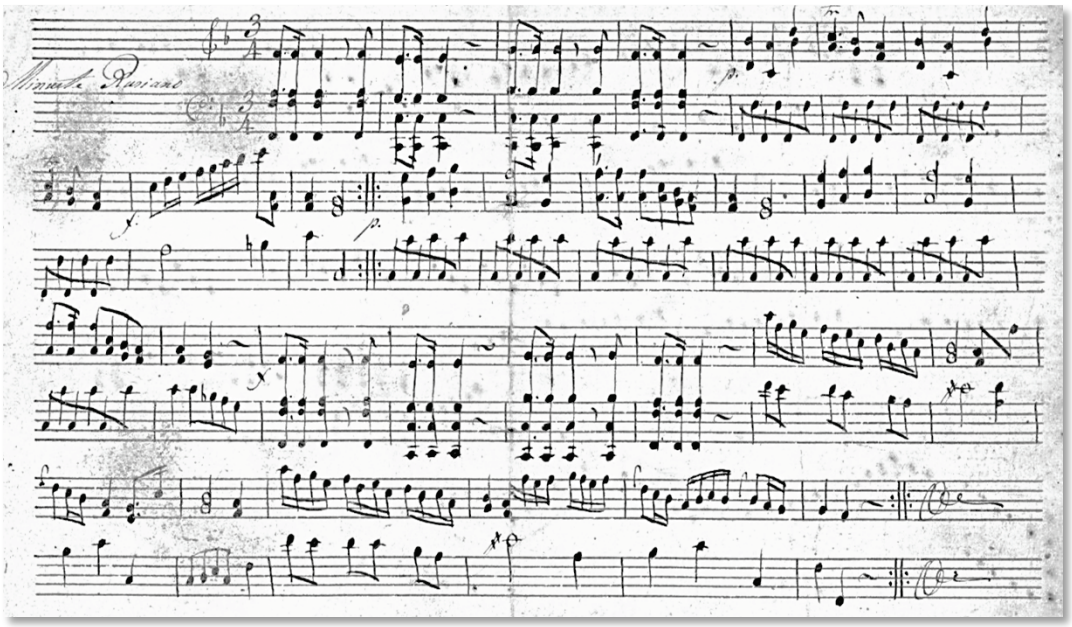


Ilustración 117. *Minuete Rusiano* (copia manuscrita realizada en Lisboa 1760-1790). P-Ln, M.M. 4511.

[864] P-Ln, M.M. 4511.

5.2.3. Conciertos para piano y voz de Josef Francisco Acuña.

Uno de los principales personajes relacionados con el piano en València durante este periodo es el ya citado cantante y pianista Josef Francisco Acuña Castells (*Xàtiva, 1778), cuya trayectoria biográfica y profesional he podido documentar en el correspondiente artículo (Guaita Gabaldón, 2022a)[865]. Aunque su trayectoria profesional abarca otros ámbitos, como la composición y copia de canciones patrióticas y líricas, así como su primera etapa como cantante de ópera en los teatros de la corte, para el propósito de esta tesis procede examinar su recorrido en este ámbito, dado que fue uno de los primeros pianistas autóctonos que ofreció conciertos de piano y canto en la ciudad de València.

Acuña recorrió diferentes ciudades de la Península Ibérica, donde se desempeñó en diversas facetas profesionales relacionadas con la música y el mundo del teatro. Gracias a la información encontrada en el libro de bautismos de la Colegial de Xàtiva, así como otras referencias documentales presentadas abajo, se ha podido establecer su pertenencia a la destacada familia de músicos Acuña, originarios de Murcia y Xàtiva y con trayectorias profesionales desde el siglo XVIII. Josef Acuña nació en Xàtiva el tres de octubre de 1778, como he podido documentar en las fuentes de la Colegial de dicha ciudad. Era hijo de Fernando Acuña, tercer hijo de Nicolás Acuña Faxardo —zapateros ambos— y de Vicenta María Castells Antolí. Por tanto, Acuña era sobrino de los célebres músicos setabenses Juan y Joaquín Acuña Escarche y sobrino-nieto de los músicos Fernando y Juan Acuña Faxardo (véase Peñas García 1996; Palencia Soliveres 1996; Capdepón Verdú, 1998; García Company, 2015; Pascual León, 2020; Guaita Gabaldón 2022a).

Durante la primera década del siglo XIX, Josef Francisco Acuña destacó en los teatros de la corte como tenor y actor de canto, en una época de importantes cambios en la organización teatral y relativos a la nacionalización artística. Estos procesos de reforma favorecieron la consolidación de figuras autóctonas de la tonadilla escénica y la opereta, como el reconocido Manuel García y el propio Acuña. De esta manera, Acuña logró tener una próspera carrera en este ámbito artístico hasta la Guerra de la Independencia (Moreno y Romero, 2006)[866].

[865] A continuación, presento una síntesis de dicho trabajo, cuya incorporación al cuerpo de esta tesis considero fundamental para un entendimiento completo de la panorámica investigada.

[866] La Real Orden de 28 de diciembre de 1799, por la cual ningún teatro de España podía representar ni cantar piezas que no estuvieran en castellano y obligaba a que fueran interpretadas por actores nacionales, incentivó la composición de operetas en castellano y promovió la castellanización de óperas italianas y francesas, aunque en Barcelona siguieron funcionando compañías italianas. También las grandes producciones de bailes pantomímicos en las que intervenían bailarines españoles favorecieron la consolidación profesional de actores y actrices de cantado autóctonos, que pasaron

La Real Orden de 28 de diciembre de 1799 establecía que los teatros españoles debían comenzar a representar piezas exclusivamente en castellano, obligando a que fueran interpretadas por actores nacionales. Esto promovió la producción de óperas y óperas bufas en castellano y la traducción de óperas italianas y francesas (véase Diana, 1850: 42-45; Gómez Amat, 1984: 103-130; Carreras, 2018: 289-293). El empresario Melchor Ronzi incorporó al elenco del teatro italiano de los Caños del Peral a varias actrices y actores liderados por Isidoro Máiquez y su esposa, Antonia Prado, provenientes en su mayor parte de las compañías españolas de Francisco Ramos y Luis Navarro en los teatros del Príncipe y de la Cruz[867]. El éxito de Ronzi hizo que la Junta de Teatros le otorgara el control de los tres coliseos madrileños, aunque concentró toda la atención al de los Caños del Peral, contratando a las hermanas granadinas Correa —Lorenza[868], Manuela y Laureana—y al actor Isidoro Máiquez[869], así como a los cantantes Manuel García, José Acuña, Juan Muñoz, Eusebio Fernández y Lázaro Calderi: «lo mejor que en hombres había resultado de la compañía de los Caños» (Cotarelo Mori, 1902: 126).

Desde 1800 a 1808, Acuña participó en numerosas producciones musicales, debutando en la apertura del teatro de los Caños el 13 de junio de 1800 con la ópera bufa en dos actos *La dama soldado*, ó *El amor dichoso*, versión española de Luciano Francisco Comella y Vilamitjana (*1751; †1812) de la ópera *La donna soldato* (1792) de Giuseppe Gazzaniga (*1743; †1818), dirigida por Isidoro Máiquez.

Posteriormente compartió cartel con el elenco principal de la compañía junto a Antonia Prado, la esposa de Máiquez y otras personalidades (Subirá Puig, 1973: 46). En los teatros de la corte de ese periodo, Josef Francisco Acuña fue reconocido como uno de los destacados cantantes masculinos que se especializaban en la interpretación de tonadillas y zarzuelas, siendo mencionado junto con Manuel García como una de las figuras célebres de la época. (Diana, 1850: 45). Como va dicho, he podido reconstruir parte de su actividad basándome en el cotejo

a hacerse cargo de obras de gran formato lírico (Juan Diana, 1850: 42-45; Gómez Amat, 1984: 103-130; Carreras, 2018: 289-293; Guaita Gabaldón, 2020: 194 y ss.). En 1808 la compañía italiana de Barcelona volvió al teatro de los Caños del Peral (Carmena Millán, 1878: 39-40, 49-50, 54).

[867] Ambos teatros se alternaban dichas compañías; así, en 1798-1799, la de Francisco Ramos actuaba en el de la Cruz, mientras que la de Luis Navarro en el del Príncipe, situación que se revertió en la temporada de 1799-1800.

[868] Lorenza (*1773; †1831) viajó a Italia en 1803, siguiendo los pasos de Isidoro Máiquez en 1799, inaugurando una exitosa carrera por Europa (Carreras, 2018: 111-113).

[869] Isidoro Máiquez (*Cartagena, 1768; †Granada, 1820) fue uno de los actores más célebres del panorama español del cambio al siglo XIX. Debutó en 1791 en el teatro del Príncipe, viajó a París pensionado para conocer al dramaturgo François-Joseph Talma y triunfó con el estreno de dramas de Shakespeare y otras obras clásicas. Exiliado a Francia en la guerra de la Independencia y devuelto posteriormente a España, redactó un reglamento teatral para la capital (1818). De ideología liberal, acabó sus días desterrado en Granada por desacato al negarse a representar una comedia del político Javier de Burgos, de mala calidad, donde murió al poco tiempo de iniciarse la revuelta liberal.

de fuentes hemerográficas y la información sobre elencos, vestuarios y salarios contenida en el fondo Barbieri que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (véase Guaita Gabaldón, 2022a). Entre 1800 y 1801, Acuña ejerció como primer tenor de la compañía de cantado de los Caños, percibiendo la ingente cantidad de 21000 reales de vellón (rs. vn.) anuales (1825 rs. vn. mensuales)[870]. Sin embargo, en 1802 fue desplazado a un segundo plano por la vuelta de Manuel García tras su estancia en prisión (*Diario de Madrid*, 18.04.1802), ejerciendo también como galán de cantado titular adscrito al teatro de la Cruz, junto a la Michelet. Con el incendio del teatro del Príncipe y la subsiguiente quiebra de la empresa de Ronzi, la Junta redujo a dos las compañías (Cotarelo Mori, 1902: 116 y ss.), provocando que Acuña se trasladase a la compañía de los Reales Sitios[871] junto a su mujer, la célebre actriz Manuela Carmona (*1770; †1827)[872]. Su funesta relación con ella le llevó a la cárcel, ante acusaciones no explícitas de esta última (Peruarena Arregui, 2009: 478, 480, 503). En 1804, Acuña refería varios episodios de amenazas por parte de Manuela Carmona, por lo que el cantante y actor informó al mismísimo Godoy, quien le permitió salir de la compañía e instalarse en Valladolid. Así pues, Acuña abandonó los Reales Sitios, donde siguió trabajando Manuela Carmona, e ingresó en el elenco dirigido por Juan Ángel Peñalver en Valladolid —aunque antes intentó internar a su mujer en alguna institución eclesiástica— (Guaita Gabaldón, 2022a: 197-200).

El marqués de Fuerte-Híjar, subdelegado de teatros, le ordenó volver a Aranjuez junto a su mujer (López de José, 2006: 469), por lo que Acuña recurrió infructuosamente a la Junta de Teatros, explicando que la compañía de Valladolid se quedaría sin el único galán de música poseía[873]. En 1806, Acuña retornó a la compañía del Teatro del Príncipe —que actuaba interinamente en Caños del Peral— como segundo tenor y primer sustituto en ausencias de Manuel García, compartiendo cartel con Laureana Correa[874] y Joaquina Sitches («la Briones»).

[870] E-Mn, Mss 14550/10 (cit. en Olmos Sáez [ed.], 2017, *Papeles Barbieri,* vol. 11: 513-514).

[871] Sobre el teatro en los Reales Sitios de Aranjuez y san Ildefonso véase la tesis publicada de Alicia López de José (2006).

[872] Alumna y sirvienta de Rita Alfonso [Rita Luna] (*1770; †1832), Manuela Carmona había actuado junto a su maestra ya en el teatro de la Cruz en la temporada 1804-1805 (Cotarelo Mori, 1902: 196).

[873] E-V[Archivo Municipal de Valladolid], expedientes de actividades culturales (3 11 1 1), teatro, sig. 308-58, *Cartas de Josef Acuña y Juan Ángel Peñalver a la Junta de Teatro*; *Ibid*., expedientes de actividades culturales (3 11 1 1), teatro, sig. 308-82, *Carta de Josef Acuña a la Junta del Teatro*.

[874] La cual trabajó en València entre 1814 y 1815 (*Diario de Valencia,* 10.04.1814).

Acuña participó asimismo en los oratorios y dramas sacros que se representaban en tiempo de Cuaresma (Cotarelo Mori, 1902: 210-212; *Diario de Madrid*, 23.02.1807), interpretando papeles indistintamente de bajo o tenor y dando así prueba de una voz con una tesitura excepcional.

Entre el seis y el diez de marzo de 1808, Josef Acuña participó en cuatro conciertos que tuvieron lugar en el teatro del Príncipe, sustituyendo una función que no se había podido poner a punto. Fue en el tercer y cuarto concierto —martes y miércoles— cuando ejecutó un concierto para fortepiano de su autoría:

> No pudiéndose verificar en el teatro del Príncipe la función dispuesta, á las 5 de la tarde se executará un Concierto de música, difidido en dos partes. En la 1.ª se principiará con una sinfonía, seguirá una aria que cantará la Sra. Lledó, un duo entre la Sra. Carlota Michelet y el Sr. Acuña, una aria el Sr. Muñoz, otra el Sr. Eusebio Fernández, y un quinteto entre los cinco referidos sujetos.= En la 2ª. se tocará una sinfonía, cantará una aria el Sr. Acuña, un duo entre la Sra. Lledó y Acuña, una aria la Sra. Carlota, y un cuarteto la Sra. Carlota, Acuña, Muñoz y Eusebio. La entrada de ayer fue de 2041 y la de antes de anoche de 1127.
>
> Nota. Deseoso Josef Acuña de manifestar el agradecimiento que profesa á tan respetable público por los favores que le ha dispensado, ofrece dar un concierto de forte-piano, composición suya. Si sus tareas merecen su indulgencia, será un estímulo para en lo sucesivo mostrar su reconocimiento» (*Diario de Madrid*, 09.03.1808).

Ciertas desavenencias entre el actor Antonio González con Antonia Prado e Isidoro Máiquez y la consiguiente ruptura de negociaciones de este con el marqués de Perales, terminaron con la salida a provincias de la *troupe* de Máiquez —con Acuña y Laureana Correa entre ellos—. En la corte quedó Manuela Carmona, ex mujer de Acuña, como sustituta de la Prado. En 1809 se había convertido en la primera actriz, jefa de la compañía y entre 1810 y 1811 fue la empresaria, asociada a Gregorio Bermúdez, antiguo empresario de los Reales Sitios[875] (Thomason, 2005: 175-176, 178).

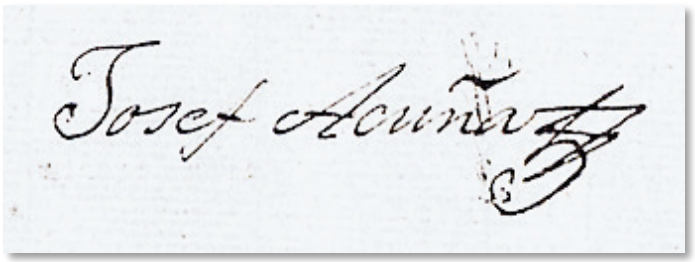


Ilustración 118. Firma de Josef Acuña en el memorial presentado a la Junta de Teatros en 1806.

[875] La compañía de los Reales Sitios había sido suprimida en 1807.

Con la llegada de la Guerra de la Independencia, Josef Acuña reapareció en València en 1810[876]. Dos años más tarde recaló en Palma de Mallorca, en cuya prensa manifestó haber sido tenor en la Colegial de Xàtiva, su localidad natal. Sin embargo, la revisión sistemática de la documentación eclesiástica existente, como los libros de *Actas Capitulares* entre 1795-1815, no ha encontrado referencia a ello (véase Guaita Gabaldón, 2022a). Como la contratación de músicos seglares dependía de la ciudad y no del cabildo, y tan solo era necesario el voto favorable de los miembros de la capilla, dirigida por Josef Morata (*1769; †1840)[877], Acuña debió de ser contratado como asalariado de la ciudad (García Company, 2015: 74-82)

El 26 de julio de 1810, Josef Acuña ofreció un concierto como solista con orquesta[878] en el valenciano salón de la casa del gremio de cortantes[879], interpretando diversas piezas de canto y un concierto nuevo para piano cuyo autor no se concretó:

> AVISOS
>
> El joven Acuña, Profesor de Música, natural de este Reyno, ofrece al Público un Concierto, con el permiso del Gobierno, en el que procurará reunir, tanto en la parte cantante como en la instrumental, lo más digno y agradable.
>
> El Público sensible á las producciones de las artes y de la armonía, ha hecho justicia á los Extrangeros que han llamado su atención por un solo concierto instrumental o vocal; y esta sencilla prueba de su aprecio por quanto es capaz de embellecer su ilustración y su gusto, han estimulado á este Compatricio a presentarle reunidas estas dos qualidades músicas. El Concierto se dividirá en dos partes: la primera dará principio con una excelente Obertura; concluida esta, el Señor Acuña cantará un Rondó, composición del célebre Maestro Cimarosa: y finalizado este, tocará un gran Concierto nuevo obligado de piano-forte, en el que los Señores Profesores y aficionados verán reunidos el buen gusto moderno y las dificultades.
>
> La segunda parte principiará por una grande Aria, composición del Señor Cimarosa: seguirá una Sinfonía nueva a toda orquesta: cantará dicho Señor Acuña una graciosa Canción con acompañamiento obligado de pianoforte: tocará un Tema con Variaciones de dicho instrumento; y finalizará el todo de la función con una Polaca graciosa.

[876] Su tío, Joaquín Acuña Escarche, había muerto en la ciudad del Turia el 9 de septiembre de 1809.

[877] José Morata García (*Geldo, Segorbe, 1769; València, 1840): maestro de capilla de la Catedral de Segorbe (1786), de Xàtiva (1792-1814) y del Colegio del *Corpus Christi* de València desde (1829-1840).

[878] El término «orquesta» hacía referencia en la época a cualquier agrupación musical de cámara. La orquesta del teatro valenciano estaba formada en 1805 por «quatro violines, dos obueses, dos trompas, violinchelo y contrabajo», un número parejo a la del teatro de Valladolid (cinco violines, dos violas, dos bajos, dos trompas y dos oboes) (Alonso Cortés, 1921: 233). Sobre la orquesta del teatro valenciano véase E-VA [Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia]: correspondencia, VIII-3/C-1 legajos 6b-13.

[879] Ubicado en el número 25 de la plaza de Pellicers, manzana 278, era la casa comunal del gremio de los cortantes, o carniceros (Gimeno [ed.], 1825: 185), que más tarde ocuparon los talleres de ebanistería de Carmelo Noguera. Fue derribada en 1842, siendo reemplazada por la Escuela Normal. En los años 40 del s. XX desapareció por el trazado de la Avenida del Oeste.

> La función se hará mañana día 26 en la casa núm. 25 de la plaza de Pellicers, en donde se hallarán dicho día los boletines de asientos, a 10 reales de vellón, desde las nueve de la mañana. Se dará principio a las ocho y media de la noche en punto (*Diario de Valencia*, 25.07.1810).

El concierto se repitió ampliado el 29 de julio:

> La acogida que ha tenido el profesor D. Josef Francisco Acuña en el primer Concierto instrumental y vocal, de la benignidad y gusto de la concurrencia que se dignó honrarle, le inspira la confianza de ofrecer una segunda función hoy Domingo, en la qual procurará reunir con la novedad de todas las piezas que execute, el gusto en la armonía, en la invención, y en el género de música. El piano-forte, como el conjunto del arte, merecerá su particular cuidado, y en la parte cantante empleará igualmente quanto crea capaz de interesar y mover. Nada omitirá para llenar las atenciones de un Público, cuya delicadeza y tino ha penetrado este Profesor en su primera y feliz tentativa. La ambición de agradar y perfeccionarse, que es la noble pasión de un artista, se mirará completamente satisfecha con la continuación de una benevolencia, que reclama todo su esmero y toda su gratitud.
>
> La primera parte de la función dará principio con una Sinfonía; dicho Profesor cantará un Rondó de la ópera del Avaro: concluido, cantará una graciosa Canción en español con acompañamiento de piano-forte, titulada El Canario viajante, composición suya, y por final de esta primera parte tocará un gran concierto obligado de dicho instrumento, composición del señor Hoffmeiste (sic.) cuya obra es digna de la recomendación de todo buen Profesor.
>
> Después de un corto descanso, dará principio la segunda parte por una grande Aria en español del Oratorio de el Saúl, tocará una Obertura; cantará varios juguetes a la guitarra y al piano; tocará una Sinfonía solo con dicho instrumento; cantará un Dúo, en el que imitará con la mayor perfección la voz de baxo y tiple, de modo que parecerá estar cantando dos personas, cuya operación es muy difícil de executar por la contraposición de las voces, y finalizará el todo de la función con una Sinfonía.
>
> El despacho de billetes estará abierto desde las 9. de la mañana, á 10 rs. vn. la entrada y silla (*Diario de Valencia*, 29.10.1810).

Acuña concentró el protagonismo en los dos eventos, cosa poco común en la época, en la que estas funciones acostumbraban a tener una estructura de «cajón de sastre» con varios intérpretes de distintas especialidades. Sus habilidades en el canto y el piano le permitieron ofrecer una función variada al gusto del público[880]. Respecto al concierto para piano y orquesta del primer recital, la frase «gran Concierto nuevo obligado de piano-forte, en el que los Señores Profesores y aficionados verán reunidos el buen gusto moderno y las dificultades» parece hacer referencia a una composición de la autoría de Acuña, como el concierto de piano que había interpretado en Madrid el 8 y 9 de marzo de 1808. El concierto para piano del segundo recital era obra del editor y compositor alemán Franz Anton Hoffmeister (*1754; †1812) y muestra la actualidad del repertorio en la actividad musical local[881].

[880] Para ver la correspondencia de las obras vocales interpretadas véase Guaita Gabaldón (2022a: 206).

[881] Aunque su catálogo todavía está incompleto, se sabe que compuso 14 conciertos para teclado (Weinmann, 2001).

Probablemente el éxito de estos dos conciertos hicieron que Acuña encontrase como medio de subsistencia en la capital levantina trabajar como copista y compositor de canciones patrióticas y líricas para la librería de Mallén (véase I, 4.4.2.a: 277 y ss.; I, 4.4.2.b: 291 y ss.).

Como va dicho, Josef Acuña fue contado entre los nuevos integrantes de la compañía cómica del teatro del Príncipe para la temporada 1812-1813, aunque parece que nunca llegó a integrarse en ella. José Joaquín Esteve evidencia en su tesis (2016) que Acuña se trasladó a Palma de Mallorca durante el primer semestre del año 1812. Unido a ello, el 20.05.1812, se demandaba de forma anónima en la prensa balear la dirección de «el Sr. Acuña, músico de profesión» (*Diario de Mallorca,* 20.05.1812) y, nueve días después, el cantante ofrecía sus servicios como maestro de música:

> Se halla en esta ciudad el profesor de música D. Josef Acuña y Castelli[882], tenor de la iglesia colegial de Xátiva en el Reyno de Valencia: los elogios que ha merecido este artista en los papeles públicos de las principales capitales de España por donde a viajado dando conciertos, dan fundados motivos para no dudar de su mérito: la persona que guste recibirle por maestro dexará razón en la librería de Miguel Domingo, calle de la Capelería. Nota: dará lección gratis en su propia casa á los hijos de padres pobres que teniendo disposición para aprender quieran seguir la carrera de la música (*Diario de Palma*, 29.05.1812, cit. en Esteve Vaquer, 2016, IV: 70).

Asimismo, reprodujo el mismo anuncio con algunos cambios en el *Diario de Mallorca*, dos meses después:

> Noticias del Pais.
>
> Se halla en esta Ciudad, el profesor de música D. José Acuña y Castelli, tenor de la Iglesia Colegial de Xativa, en el Reyno de Valencia: los elogios que se han hecho de este artista en los papeles públicos de las principales capitales de España, dando conciertos, dan fundados motivos para no dudar de su mérito: la persona que guste recibirle por maestro acudirá à la librería de Miguel Domingo calle de la Capallería [Capelleria], quien dará razón. Asimismo advierte que dará lección gratis en su casa á los hijos de padres pobres, que teniendo disposición para aprender quieran seguir la carrera de la música (*Diario de Mallorca* 29.07.1812).

En Palma, Acuña se alojó en la residencia del librero[883] y activista liberal Miguel Domingo, su protector en la isla, el cual había llegado desde València entre 1810 y 1811 huyendo de los franceses y estableciéndose como uno de los principales promotores de la causa liberal en la todavía reaccionaria sociedad mallorquina (Oliver Tolrá, 1901: 490-491)[884]. Domingo había sido

[882] Aquí se produce una confusión ortográfica con su segundo apellido, Castells.

[883] En València había comenzado comerciando con libros usados y nuevos desde 1805 (Serrano Morales, 1899: 122).

[884] Rodríguez Morín (2012, 2013a, 2013b, 2015) ha estudiado exhaustivamente la vida, influencia y repercusión que tuvo Miguel Domingo en Palma de Mallorca.

acusado en València de comerciar con libros prohibidos, revelándose durante la instrucción y proceso que su distribuidor era el librero Pedro Juan Mallén[885], curiosamente para quien trabajaba Acuña como copista/compositor[886]. En Palma, Domingo fundó un periódico liberal en asociación con Isidoro de Antillón: la *Aurora Patriótica Mallorquina*. Tanto su establecimiento como la librería de Nicolás Carbonell ejercieron como centros propagandísticos del sector liberal en la isla, siendo objeto de numerosas polémicas (Rodríguez Morín, 2012: 169).

A principios de julio, Acuña ofreció sendos conciertos benéficos monográficos en los que interpretó varias arias y un himno patriótico sin determinar. En el segundo concierto repitió repertorio, lo que le granjeó una fuerte crítica[887] en medios contrarios a las publicaciones liberales de Miguel Domingo y la subsecuente polémica, en la que la propia redacción de *La Aurora* —Miguel Domingo— le defendió, elogiando y enumerando sus capacidades cantante e intérprete de varios instrumentos (véase Guaita Gabaldón, 2022a: 212 y ss.; *Diario de Mallorca*, 10-12.07.1812). La polémica se rentabilizó, vendiéndose días después la copia de la respuesta de Acuña a las críticas desde la librería del liberal Nicolás Carbonell.

En sus últimas apariciones en prensa, Acuña ofertaba desde su residencia, en la casa de Miguel Domingo, varias obras que había puesto en música[888] que había cantado en los dos conciertos patrióticos y una colección de arias de Cimarosa, Paisiello y otros autores (*Diario de Mallorca*, 24.07.1812; *Diario de Palma*, 17.01.1813).

En resumen, Josef Acuña Castells aprovechó su amplia formación y experiencia musical y teatral para desempeñarse durante su estancia en València y Palma como maestro de música, copista, arreglista y compositor de canciones patrióticas y líricas para el fortepiano y la guitarra, además de realizar varios conciertos. Junto al canto, dominaba varios instrumentos, especialmente el fortepiano, ya que compuso al menos un concierto con orquesta, que no ha podido ser recuperado actualmente, interpretando otros de considerable complejidad técnica en sus actuaciones. Fue en cierta medida pionero en ofrecer conciertos en los que solo participaba él, lo que le valió ciertas críticas al repetir repertorio. A continuación, se presentan sendas tablas con las actuaciones de Acuña constatadas y de las obras compuestas o arregladas por él puestas a la venta en prensa.

[885] E-Mah, Inquisición, 3732-316: fol. 2v (cit. en Rodríguez Morín, 2013a: 367).

[886] De hecho, Mallén era conocido por publicar en secreto obras prohibidas (Bas Martín, 2013: 193).

[887] Unido a la repetición del repertorio, se criticaba la falta de expresividad (en matices y fraseo) y el formato «monográfico» del mismo (*Aurora Patriótica Mallorquina*, 08.07.1812).

[888] Un himno, una marcha y un pasodoble militar.

Tabla 40. Conciertos y repertorio de Josef Acuña (1808-1812).

Madrid	
09.03.1808	I. Sinfonía. Aria que cantará la Sra. Lledó. Dúo entre la Sra. Carlota Michelet y el Sr. Acuña. Aria: sr. Muñoz. Aria: Eusebio Fernández. Quinteto vocal (sras. Lledó, Michelet; sres. Acuña, Muñoz, Fernández). II. Sinfonía. Aria (Acuña). Dúo (Lledó y Acuña). Aria (Michelet). Cuarteto (Carlota Michelet, Acuña, sr. Muñoz y Eusebio Fernández) Concierto de forte-piano (Acuña compositor e intérprete).
València	
26.06.1810	I. Obertura orquestal. Rondó, composición del célebre Maestro Cimarosa, cantado por Acuña. Gran Concierto nuevo obligado de piano-forte [¿Josef Acuña, 1808?]. II. Grande Aria, composición del Señor Cimarosa. Sinfonía nueva a toda orquesta Canción con acompañamiento obligado de pianoforte Tema con Variaciones de piano-forte Polaca graciosa.
29.06.1810	I. Sinfonía orquestal. Rondó de la ópera del *Avaro* [Francesco Bianchi, 1804]. Canción en español con acompañamiento de piano-forte, titulada *El Canario viajante*, composición suya [Josef Acuña, 1810c]. Gran concierto obligado de dicho instrumento [piano], composición del señor Hoffmeiste [F. A. Hoffmeister]. II. Grande Aria en español del Oratorio de *El Saúl* [Stefano Cristiani, 1805]. Tocará una Obertura; cantará varios juguetes a la guitarra y al piano; tocará una Sinfonía solo con dicho instrumento; cantará un Dúo, en el que imitará con la mayor perfección la voz de baxo y tiple, de modo que parecerá estar cantando dos personas, cuya operación es muy difícil de executar por la contraposición de las voces, y finalizará el todo de la función con una Sinfonía.
Palma de Mallorca	
04.07.1812	2 arias Dúo que cantó a solo Marcha Pasodoble militar
05.07.1812	Himno patriótico nacional 2 arias [repetidas] Marcha Pasodoble militar

Tabla 41. Anuncios de obras en venta compuestas o arregladas por Josef Acuña.

Librería de Mallén, calle San Vicente, València.	
12.06.1810	Una graciosa *canción de guerra* dedicada al excmo. Señor Marqués de la Romana con su acompañamiento de guitarra a 10 rs. vn. cada ejemplar. El himno patriótico titulado *el laurel de Valencia*, con acompañamiento de pianoforte, a 10 rs.vn. Fáciles y graciosas *boleras*, con acompañamiento de guitarra, a 8 rs.vn.
26.09.1810	*Doce variaciones para fortepiano, flauta y baxo, sobre el tema de la canción bien conocida, que empieza: dulce embeleso mio, &c.* compuestas por el señor Acuña.
29.09.1810	*El Canario viajante.* Graciosa arieta, con acompañamiento de pianoforte puesta en música por el señor Acuña.
09.10.1810	*Canción nueva,* con acompañamiento de pianoforte y de guitarra, composición del señor Acuña.
03.11.1810	*El quiero morir*, canción con acompañamiento de guitarra, a 8 rs. vn. o pianoforte a 12 rs. vn.; *Variaciones para piano, flauta y baxo*, que se habían agotado [del anuncio del 26.09].
19.12.1810	Vals para pianoforte: *Las campanas de Londres.* Himno patriótico: *El laurel de Valencia* y *Canción dedicada al excelentísimo Señor Marqués de la Romana* con acompañamiento de pianoforte y guitarra del señor Acuña.
Librería de Salvador Faulí, plaza del colegio del *Corpus Christi*, València.	
07.01.1811	*Marcha española*: *Fuego y Sangre* [*Marcha patriótica que se canta en el ejército nacional del Reino de Valencia*].
Librería de Miguel Domingo, calle de Capelleria, Palma de Mallorca.	
24.07.1812	*Himno.* *Marcha.* *Pasodoble militar.*
Plaza del Mercado, núm. 9 [Casa de M.G.C.], Palma de Mallorca.	
17.01.1813	*Colección de arias de Cimarosa, Paisiello,* y otros.

5.3. El piano en la vida doméstica

5.3.1. Educación musical en València entre 1790 y 1830. Primeros maestros de piano «para señoritas» en València.

La vida doméstica española había asistido a una revolución en el siglo XVIII producida por la adopción por parte de la burguesía de las costumbres europeas —especialmente francesas— de la nobleza y las clases altas urbanas, con la tertulia como principal medio de promoción social y ostentación económica. Estas reuniones, celebradas después de comer o tras los «paseos» de la tarde, donde se tomaban refrigerios como dulces de todo tipo, tazas de chocolate o agua endulzada con azucarillos, se convertían en «saraos» cuando se incorporaba el elemento dancístico y musical (Martín Gaite, 1984: 36). La adopción de las danzas extranjeras, minués, alemandas y las contradanzas cohabitó con la permanencia de determinados bailes del folclore, como el fandango y la seguidilla (Martín Moreno, 2005: 289), en una amalgama que permitió el lucimiento de las doncellas jóvenes y sus familias tanto en la demostración de su destreza recitando, tañendo un instrumento, cantando acompañándose con el mismo, como bailando bolera con las castañuelas, tal y como satirizaba la obra *Crotalogía ó Ciencia de las castañuelas,* reeditada por Salvador Faulí en València en 1792[889]:

> Figúrese Vm. unas Señoritas criadas en el seno de la virtud, digámoslo asi, que sepan coser, bordar, y todos los ministerios de una casa, no solo para mandarlos, sino para hacerlos por sí mismas: que tengan conocimientos nada vulgares dé la santa Religión que profesamos, como que han de instruir en ella á sus hijos, siendo sus primeros Apóstoles: aun añado mas: que sepan tocar un fortepiano, y acompañarse con primor una aria: vamos claros, ¿estas Señoritas han de estar tan abstraídas, tan hechas Dánaes, tan negadas á todo comercio y trato de gentes, que no se hayan de ver jamas en un festín? Ya ve Vm. que la hipótesis es imposible. Pues ahora bien: según se ha llegado a inflamar el gas bolero, festín sin Castañuelas es la cosa mas fria del mundo (Fernández de Rojas, 1792: 15).

Martín Moreno (2006: 290 y ss.) recoge descripciones de viajeros europeos y autóctonos del siglo XVIII que relatan estas tertulias, saraos y academias —así se denominaban cuando la cita era para practicar música— que caracterizaron la vida doméstica de clases sociales medias y altas españolas. En València, este tipo de celebraciones se conocían como «refrescos» y aparecen descritos en determinados relatos de viajeros; cabe citar, en este sentido, el *refrefco* que celebró

[889] *Crotalogía ó Ciencia de las castañuelas: instruccion científica del modo de tocar las castañuelas para baylar el bolero y poder facilmente, y sin necesidad de maestro, acompañarse en todas las mudanzas de que está adornado este gracioso bayle español*. En realidad, esta obra era una crítica satírica al mundo de la Ilustración, en especial de los tratados científicos y filosóficos ilustrados, así como de las costumbres sociales del momento.

Antonio Salabert, lugarteniente del infante Don Antonio, en su casa con ocasión de la festividad de San Antonio de Padua, descrito por Joseph Townsend en 1792:

> *The company conſiſted of ſix hundred, ſelected from the higheſt claſſes in Valencia. The gentlemen were aſſembled in one room; in the other the ladies ſat arranged in order, like tulips in a garden. As I had the honour to attend the captain general, I partook of his peculiar privilege, and, with him, paid a viſit to the ladies. It was a pleaſing light. They were all in gala, many of them elegantly dreſſed, and adorned in a ſplendid manner with pearls, with gold, andand with the moſt coſtly gems. When they had been for ſome time aſſembled, ſervants entered, firſt with a variety of ices; then, after conſiderable intervals, with cakes and chocolate; and finally, with cold water. The ladies were all firſt ſerved, then the gentlemen partook of a ſimilar refreſco. By the time that theſe had finiſhed their refreſhment, it was more than midnight, although we had aſſembled early in the evening. The ſervants then retired, a band of muſic, vocal and inſtrumental, entered, and performed a little opera, written for the occaſion, called Peace between Mars and Cupid. Such refreſcos are given by people of high faſhion on their nuptial day* […] (Townsend, 1792, vol. 3: 278-279)[890].

Lady Holland, por su parte, diferenciaba así entre tertulia y refresco:

> *Afterwards we returned to her house to a tertulia, a dull assembly, where the ladies sit round the room and the gentlemen stand at the end, each as much separated as if they were in different provinces. A refresco is a mora agreeable meeting; a larga table is filled with ices, chocolate, cakes, biscuits and the esponjado, a sugar biscuit, round which people sit or stand without ceremony and enjoy great liberty. The chocolate is such a favourite beverage, that it is as regular at eight o'clock as tea is in a country town in England. It is the common breakfast also; an inveterate Spaniard takes it three or four times in the day. The monks are reckoned very fond of it and there are jokes upon the subject* (Vassall-Fox, 1810: 23-24)[891].

De esta manera, la educación de las jóvenes hijas de familia en las artes se hizo indispensable «para seguir la moda y hacer vanidad de su opulencia» (Clavijo Fajardo, 1762, tomo I, VI: 7) y osciló entre el reclamo, para añadir su formación a la dote y aumentar la perspectiva de un buen casamiento, y el entretenimiento personal, como reflejan estos versos satíricos de 1819 y su propia y anónima

[890] «La concurrencia estaba compuesta por seiscientas personas, elegidas entre las clases más altas de València. Los caballeros estaban reunidos en una habitación; en otra, las señoras sentadas dispuestas en orden, como tulipanes en un jardín. Como tuve el honor de asistir al capitán general, participé de su peculiar privilegio y, con él, realicé una visita a las damas. Había una luz agradable. Todas iban de gala, muchas de ellas elegantemente vestidas y adornadas de manera espléndida con perlas, con oro y con las gemas más bonitas. Cuando habían estado reunidas durante algún tiempo, entraron los criados, primero con gran variedad de refrescos; luego, después de considerables intervalos, con tortas y chocolate; y finalmente, con agua fría. Las damas fueron todas primero atendidas, luego los caballeros participaron de un refresco similar. Cuando terminaron su refrigerio, era más de medianoche, aunque nos habíamos reunido al principio de la tarde. Los sirvientes se retiraron luego, una banda de música, vocal e instrumental entró y escenificó una pequeña ópera, escrita para la ocasión, llamada *Paz entre Marte y Cupido*. Tales refrescos son dados por personalidades de moda en su día nupcial» (trad. propia).

[891] «Luego regresamos a su casa a una *tertulia*, una reunión aburrida donde las damas se sientan alrededor de la habitación y los caballeros se colocan al final, tan separados como si estuvieran en provincias diferentes. Un *refresco* es un encuentro más agradable; una mesa larga se llena de helados, chocolate, tortas, bizcochos y el *esponjado*, un bizcocho de azúcar, alrededor del cual la gente se sienta o se para sin ceremonia y disfruta de gran libertad. El chocolate es una de las bebidas favoritas, que es tan habitual a las ocho en punto como el té en una ciudad rural de Inglaterra. También es el desayuno común; un español empedernido lo toma tres o cuatro veces al día. Se considera que a los monjes les gusta mucho y hay bromas sobre el tema» (trad. propia).

contestación (1822), transcrita a continuación, editada desde la valenciana librería del liberal Ildefonso Mompié:

> Nosotras todas vestimos
> según la moda lo pide
> y á los hombres les agrada
> y á las virtudes despide […].
> Estamos á todo listas
> y es diligencia escusada
> ser mugeres para todo
> si no hay hombres para nada:
> pagamos maestros
> de música y danza
> por ver si se alcanza
> con esta intención
> atraer á los hombres
> á nuestros intentos
> y no están contentos
> con tal invención […] ([Lobo], 1819c)[892].
>
> Has arrojado á las damas
> á los pies de los caballos,
> llenándolas de denuestos
> con versos disparatados […].
> Si aprenden música y danza,
> es por pasar buenos ratos,
> y así olvidar de los hombres
> los procederes villanos (Mompié [ed.], 1822)[893].

Precisamente por ello, en las casas nobles y de la alta burguesía se hicieron necesarios instructores de música, lenguas, y baile, que ofrecieran una educación efectiva a las damas en «cuestiones de su sexo»:

> Llegó el tiempo de darme Maeſtros y los tuve en efecto […]. El Maeſtro de bayle me enſeñaba a eſtar ridículamente grave, a llevar la cabeza buelta ácia el hombro, caminar como ſi mi cuerpo ſueſe hecho de una pieza, y a bolver atras los brazos para hacer aparecer riqueza en el ſeno. El de Muſica decia, que era preciſo arreglar mi voz, y para eſto me obligaba a cantar mil coſas enfadoſas y à afectar en el getſo paſsiones, que me huviera convenido ignorar. Y el de Lenguas no olvidaba traherme hiſtorietas amoroſas. Cada uno decia, que era éſta la moda,

[892] El texto pertenece al opúsculo satírico perteneciente a la literatura de cordel *Memorial que presentaron las mocitas españolas a la Junta general y Regencia comun, quejandose de la falta de consortes*, escrita bajo pseudónimo de cierto Bernardo Lobo y reimpreso y distribuido por toda la geografía española. Aunque el ejemplar conservado en E-VAbv [sig. NP849.91/3087(130)], impreso por la imprenta valenciana de la hija de Laborda se fecha por esta institución en torno a 1840, he podido comprobar que existen muchas otras reimpresiones; en concreto y para este caso una en E-Mn, VE/1499/9 desde la librería de Ildefonso Mompié en 1819, que fue seguido de una contestación impresa en la misma librería en 1822, por lo que su primera composición debe ser de anterior a estos años.

[893] E-Mn, VE/1333/33, *Contestación à Bernardo Lobo, por El memorial que ha compuesto contra el bello y respetable sexo* [València, Ildefonso Mompié, 1822].

> y el aiyre conveniente á una Señorita que havia de producirſe entre las gentes del ſiglo, y hacer un papel brillante en la ſoſiedad (Clavijo Fajardo, 1762, I, VI: 8-9).

En el cambio al siglo XIX, las distintas ramas de la educación doméstica femenina de las clases altas se habían en cierta forma canonizado, siendo la enseñanza musical y con ella práctica instrumental del clave, el salterio o el fortepiano y el canto —tal y como ocurría en Inglaterra o Francia— uno de los ejes fundamentales de la educación de las hijas de familia.

> Uno de estos días pasados concurrí en compañía de varias familias á una comida de campo por todo el día, en cuyo intermedio se cantó, bayló, jugó y saltó, pues hubo tiempo para todo […]. Durante esta quieta, juiciosa, y arreglada mansion se tocaron varias conversaciones de particular diversion y gusto, y entre ellas por solo un incidente la respectiva á la educacion de las niñas en la que cada una de las circunstantes ponderó, alabó y contó la crianza de las suyas, unas manifestando la destreza en el bayle Español y Frances, otras en la Música del clave, salterio, y fortepiano acompañándose para cantar diferentes tonadillas, tiranas &c […] (*Diario de Valencia,* 05.11.1792).

Con respecto a quiénes fueron estos profesores y de dónde procedían cabe decir que la figura del músico profesional, tradicionalmente ligados a escolanías y capillas eclesiásticas, estaba en crisis desde antes de la invasión napoleónica. Ya desde las últimas décadas del XVIII se señalaban ciertos problemas que ralentizaban la modernización de la enseñanza musical. Además de esto, los profesores privados ligados a actividades eclesiásticas tuvieron que sortear económicamente las consecuencias del proceso de secularización europeo, la guerra y las distintas desamortizaciones (Carreras, 2018: 81 y ss.). Otro grupo de profesionales afectados por la crisis y el subsecuente cambio de paradigma económico fueron los músicos seculares de orquestas y compañías de teatro. En periodos de crisis económica, los gastos en actividades culturales solían ser considerados como excesivos. Esto fue aprovechado por ciertos intelectuales críticos con el afrancesamiento de la alta burguesía para reprochar el elevado grado de lujo que el modo de vida español comenzaba a tener:

> En cuanto a alegría, jamás hubo tanta en la Corte; aquí no se hace otra cosa que bailar y tañer; cuatro mil músicos tiene hoy Madrid que los que pagaban en la era que tú eras viviente; ahora, el que sabe serrar en un rabel le dan mil ducados […] (de Torres Villarroel, 1743, cit. en Martín Moreno, 2005: 293).

A fines de siglo, seguían siendo profundamente criticados los desembolsos en actividades públicas lúdicas: toros, teatro, conciertos de cuaresma, ópera, volatines, sombras, «los nacimientos de Purchinela» (sic.), etcétera, incluidas las veladas particulares, meriendas y «bailes a escote» (véase Sempere Guarinos, 1788: 178; y nota a pie 1); y la Guerra de la Independencia acabó por asfixiar económicamente a un buen número de profesionales de la música, que vieron disueltas sus compañías, cerrados los teatros —con excepciones (véase Guaita Gabaldón, 2020c)— y reducidos,

cuando no eliminados, sus salarios en capillas musicales e iglesias. A ello se sumó la exigencia de continuas donaciones para asistir los heridos y poder sufragar otros menesteres de la guerra[894] y la competencia de músicos profesionales foráneos, generalmente italianos, que probaban fortuna anunciándose como compositores, maestros de capilla y profesores para enseñar a tocar instrumentos y a cantar ópera italiana. De ahí que los profesionales autóctonos comenzaran a abrir el abanico profesional ofreciéndose como copiantes/arreglistas de música y profesores privados de todo tipo de materias musicales. En 1808 se caricaturizaba en València la figura del profesor de música de la manera siguiente:

> Un joven profesor de música, era tan gloton y tan goloso, que con dificultad podía contenerse en comer quanto encontraba en casa de sus discípulos; y muchas veces se iba derecho á las alacenas y hacia un terrible destrozo en las frutas y dulces que veía. Una Señora resolvió corregirle de una falta tan grosera. Apenas puso en planta su proyecto, quando vino nuestro Músico á dar lección á una Señorita hija de la casa, donde habían puesto un plato lleno de vizcochos. Así que lo atisbó el goloso se tiró a él luego que se fue la gente, comiéndose cuanto pudo. De ahí a un rato preguntó la Señora á su hija ¿qué se habían hecho los vizcochos que faltaban? Pues se habian puesto en aquel sitio llenos de rejalgar para matar ratones. Al oír esto el Músico no dudó que se había envenenado, perdió el color y confesó que su glotonería le había ocasionado esta desgracia: en seguida emperó á hacer tales gestos para vomitar lo que habia comido, y á dar tales gritos diciendo que se moria, que los que lo sabian se caian de risa, sin que bastasen persuaciones, de suerte que le hicieron beber aceyte, y costó mucho trabajo el calmar su imaginacion, comiendo los circunstantes los vizcochos que habian quedado, para hacerle ver que no estaban envenenados. Este suceso corrigió perfectamente á este glotón (*Diario de Valencia*, 07.01.1808).

En València, estos profesores comenzaron a anunciarse en el servicio de «Noticias Particulares» que ofrecía la prensa. En este primer periodo (1790-1830) consta información hemerográfica sobre varios maestros de baile que daban lección, tanto en su casa como a domicilio; generalmente, eran boleros del teatro que completaban sus exiguos emolumentos enseñando a bailar contradanzas francesas e inglesas, minués, y otros bailes de sociedad de forma particular[895].

De la misma forma, varios profesores de instrumentos comenzaron a ofrecerse en el periódico para dar clases a demanda de salterio, como Antonio Díez; de instrumentos de cuerda (violín, vihuela, mandolina y bandurria); con la entrada del siglo XIX, principalmente de guitarra y

[894] En 1811, mientras la ciudad multiplicaba las rogativas y procesionaba supersticiosamente a la Virgen de los Desamparados como último recurso ante el avance francés, tenemos constancia del donativo para la causa de diecisiete onzas de plata del maestro de capilla, Joseph Pons, entre otros personajes de la sociedad valenciana. Un año antes este había dado 800 rs. vn. y el primer organista, Rafael Anglés, 100 rs. vn. (*Diario de Valencia*, 27.03.1810; 19.05.1810; 26.01.1811).

[895] Traté específicamente la cuestión en una comunicación efectuada para el VI Congreso Nacional y III Internacional La Investigación en Danza (Guaita Gabaldón, 2020a).

vihuela —usando dos metodologías diferentes: «por nota» o «por cifra»— y de fortepiano y canto, siendo muchos de ellos organistas, maestros de capilla y/o beneficiados de coro.

a. Ángel de Sant Michel.

El primer profesor de fortepiano conocido en València fue el maestro de capilla italiano Ángel de San Michel[896] [Angelo ¿de/di San Michele?], anunciado en septiembre de 1790 como maestro particular de canto al estilo italiano, clave, fortepiano y salterio en la segunda habitación del núm. 36 de la calle del Bany dels Pavesos (*Diario de Valencia*, 26.09.1790; 21.01.1791).

Sant Michel actuó el 11.10.1790, dos semanas después de llegar a la ciudad, (anunciado el 09.10.1790)[897], en la sala del gremio de zapateros, pues allí se solían realizar veladas musicales en determinadas festividades —por ejemplo, el día de San Crispín, su patrón (25 de octubre)—; en su concierto de presentación, tocó un instrumento, desconocido según él, para el público valenciano, el «harpicordio», que tenía «dos baxos, a derecha e izquierda». Sus características son difíciles de explicar actualmente, pero nos lleva a pensar que, en caso de tratarse de un instrumento de tecla, quizá no debió parecerse al clave —ni al *clavicyterium* o *arpicordo*-virginal, que poseían puentes y cuerdas dispuestas en forma de arpa[898]—, sino más probablemente una especie de Clavi-Harpa/ Harpa-piano[899] o Arpicordo moderno[900] que contaba con pedales a izquierda y derecha que accionaban distintos registros sonoros[901]. Además de mostrar sus posibilidades «a solo», Sant Michel se acompañó con este y otros instrumentos para cantar

[896] Posiblemente se cambió en España el nombre italiano del sujeto, aunque mantendré las formas originales cuando lo cite en diversas fuentes (St. Michel, Sant. Michel, Mr. Michel y Saint Michel; Sancho García (2016: 246) utiliza la grafía Saint-Michel). El apellido San Michele era común entre las comunidades judías del sur de Italia (véase http://www.italian-family-history.com/jewish/Sicilia.html [consulta 18.04.2022]); actualmente el apellido San Michele, Sanmicheli o Michel se usa más limitadamente en el norte de dicho país (véase http://www.mappadeicognomi.it [consulta 02.04.2021].

[897] Aunque Ángel de S. Michel no aparece citado en ninguno de los dos anuncios —Sancho García (2016: 242) solo indica que era un músico italiano— conviene considerar que los textos explicitan que en dicho concierto actuaría un maestro de capilla italiano «recién venido a esta Ciudad» tocando un instrumento similar al fortepiano en septiembre, fecha en la que el profesor de forte-piano, maestro de capilla italiano se publicitaba en el *Diario de Valencia*. Dicha coincidencia indica que fue Ángel de San Michel quien ofreció el referido concierto.

[898] Van der Mehr da tres variantes de *clavicyterium* o *arpicordo*-virginal: rectangular, poligonal y napolitano (Van der Mehr, 2006: 11, 24-28, 36-38).

[899] Desde que Mersenne (1636-7, III) mencionó un intento de adaptar el teclado a un instrumento similar al arpa, se experimentó repetidamente con mecanismos que rasgaban o golpeaban las cuerdas a través de teclas. La claviarpa, instrumento parecido al arpa que se accionaba a través de un teclado, inventada en el siglo XVII por el español Juan Hidalgo (Schott, 2001), fue uno de los primeros instrumentos de dicha tipología.

[900] Lichtenthal (*1780; †1853), en su *Diccionario y bibliografía de la música* (1826), lo describe como «Especie de cémbalo fuera de uso, del cual surge, por medio de pies de bronce aplicados a las cuerdas, un sonido similar al arpa». Probablemente se tratara de un instrumento de excepción.

[901] Sin embargo, hay que tener en cuenta que quizá se trató de una imprecisión semántica. En el sainete *La Presumida*, Cano Olmedilla (1786: 152) hacía a un personaje «tocar solo el clave con baxos que sonarán de la orquesta».

algunos dúos y tríos — cabría la posibilidad de que usara el clave, el fortepiano y/o el salterio, dado que se había publicitado como profesor de canto y estos instrumentos—[902].

El 09.01.1791 el periódico local anunciaba una obra de «Música para Forte-piano. Compuesta por Mr. De Sant Michel, que consta de diez y siete Sonatas, con acompañamiento de Violín obligado» que se vendía en el propio despacho del diario; lamentablemente, no se ha podido recabar mayor documentación sobre la citada obra. El maestro italiano desapareció del panorama musical valenciano tras publicar un último anuncio el 21.01.1791, donde figuraba como maestro de música italiano domiciliado en el núm. 27 de la calle de San Vicente.

b. Francisco Ximeno Alandí

El ya analizado Francisco Ximeno (I, 4.3.3: 256), presbítero beneficiado en el coro de la Seo valenciana y dueño en 1805 de un *Quaderno de Mucica pª. Pianoforte* que incluye numerosas digitaciones autógrafas (Guaita, 2019: 82 y ss) fue también profesor de fortepiano y canto en este periodo. Arregló, una obra de Fernando Sor titulada *Canción de los defensores de la Patria | acomodada a piano solo por Ximeno en Valencia año de 1810 | y transportada pª. el uso de su Disipula*[903] *Dª Pasquala de Pedro*, cuyo título confirma, precisamente, que desempeñó actividad docente enseñando a señoritas pertenecientes a clases sociales altas.

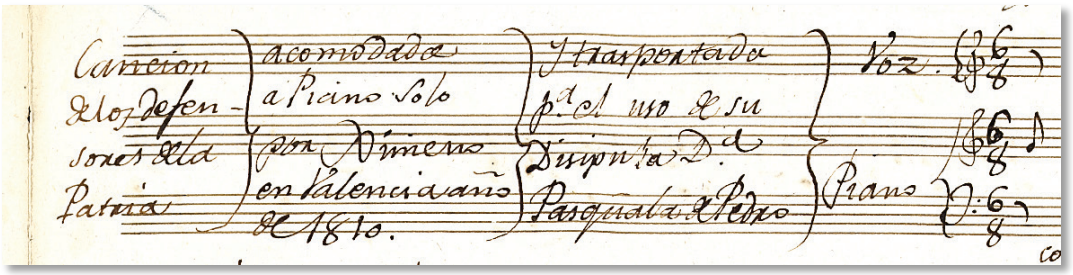


Ilustración 119. Detalle de la partitura transcrita por Francisco Ximeno de la *Canción de los defensores de la Patria*, dedicada a su alumna Pascuala de Pedro. E-Mn, MP/3183/5.

La alumna citada en el título de su partitura manuscrita, Pascuala de Pedro y Llorens (*17.05.1785; †València, 26.05.1827)[904], baronesa de Otos, era hija de Rafael de Pedro Trullench,

[902] Cristina Bordas Ibáñez (1988: 843) documenta el anuncio de un fortepiano vendido en Madrid por Francisco Flórez dotado de pedales que accionaban distintos registros, entre ellos el de «una harpa suprimida».

[903] La escritura errónea del término «disípula» confirma una posible traducción del valenciano oral, lengua materna de Ximeno.

[904] He documentado sus fechas de nacimiento y muerte, desconocidas hasta ahora, a través de la inscripción que figura su lápida sepulcral, donde consta que murió a los 42 años y ocho días de edad el 26.05.1827. Durante esta investigación descubrí su situación en el Cementerio General de València: nicho 102, sección 1ª, a la derecha de la puerta principal, muro E; confirmando así la información parcial sobre su nacimiento en Xàtiva que ofrece González Pérez (1824: 74-75).

caballero de la Real Maestranza de València, y de Joaquina Llorens y Núñez, marquesa de Benemejís de Sistallo[905]; y hermana de Rafaela y Joaquín de Pedro y Llorens (*14.02.1777; †Madrid, 27.05.1857 [sus restos reposan en València]), marqués de San José, Albayda y Benemejís de Sistallo, Grande de España y héroe del «Sitio de València» (González Pérez, 1824: 74-75; de Burgos, 1853: 93-94) [906].

c. Otros músicos publicitados como profesores de piano en València entre 1790 y 1830.

Hay que recordar en este punto que la mayoría de los maestros de fortepiano del periodo fueron organistas e intérpretes de instrumentos de tecla en general con intereses o necesidades económicas. El oficio de organista entonces englobaba tanto a músicos profesionales adscritos a entidades eclesiásticas, como a maestros de primeras letras rurales y, a estos se les exigía, normalmente, ser organistas de la parroquia, como confirma el artículo publicado el uno de febrero de 1824 en el *Diario de Valencia*, que ofrecía una vacante de maestro de primeras letras y organista para la localidad de Alacuás, con sueldo de 1500 rs. vn. más otros emolumentos. También existían eclesiásticos que completaban su sueldo educando, cuidando y/o llevando niños a la escuela, e, incluso cumpliendo mandados, realizando tareas de servicio o llevando las cuentas de familias pudientes. En diciembre de 1796, por ejemplo, se ofrecía un maestro de niños y organista de veintitrés años domiciliado en el núm. 60 de la calle de Quarte que también buscaba «acomodo en alguna villa»; y, en 1817, el antiguo organista de la parroquia de San Pedro en Barcelona[907], recién llegado a la ciudad, se publicitó para enseñar a tocar el piano y cantar en los siguientes términos:

> Un señor Capellan, profesor, compositor y maestro de cantar y tocar al fuerte piano, acaba de llegar a esta capital desde Barcelona y desea permanecer en esta. se ofrece á todos los señores y señoras que quieran tener el gusto de aprender al estilo moderno, con un método de enseñanza muy breve y fácil, por el que siempre ha conseguido la más buena opinión en las más principales ciudades de la España y aún fuera de ella. Se halla en la parada de la calle

[905] Ambos, padre e hija, poseían tierras detalladas posteriormente (*Diario de Valencia,* 07 y 14.11.1834). Rafael, su hermano, fue miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia y clavario de la administración del convento de San Gregorio/Casa de Recogimiento de mujeres arrepentidas situado en la calle de San Vicente en València (Monfort, 1801: 178, 197).

[906] Después de la guerra de la Independencia fue ascendido a brigadier y destinado al Estado Mayor de València; y en 1834, a mariscal de campo y comandante de uno de los distritos valencianos por mantenerse fiel al trono durante el Trienio Liberal. En 1837 sería nombrado prócer del Reino y ejerció como diputado a Cortes; en 1846 fue senador del Reino. Sus restos mortales fueron trasladados a València en 1857 (RAH, 2018).

[907] Gracias a una crónica del Barò de Maldà de 1797 ha podido documentarse la citada noticia sobre el ex organista y beneficiado del monasterio urbano barcelonés de Sant Pere de les Puel.les, ya que allí consta como Sr. Jaume (Pallàs i Mariani, 2017: 29).

> de la Cullereta, junto á la plaza de las Comedias, número 8, segunda habitación (*Diario de Valencia*, 11.06.1820).

En agosto de 1822, un joven profesor de 22 años se anunciaba para dar clases de canto, copiar obras de música y vender arreglos de óperas de Rossini o Ramón Carnicer, entre otros:

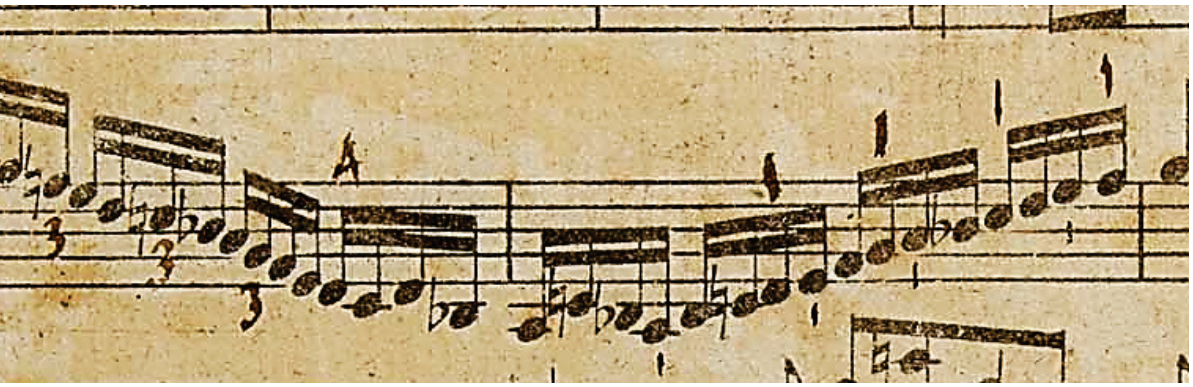
> Un joven de edad de 22 años instruido esencialmente en el arte de la música, desea dar lecciones á los sugetos que lo gusten en sus casas, reciviendo igualmente para los discipulos necesarios, ofreciendo el enseñar á cantar con toda la perfeccion que piden las obras modernas: igualmente copia toda clase de música vocal é instrumental, hallandose en su poder una porcion de piezas de las últimas óperas italianas que se representan en los teatros de Madrid y Barcelona de los maestros Rosini, Carnicer y otros bien conocidos por su mérito, con acompañamiento de piano y algunas de orquesta, las que ofrece sacar copias á los gusten con toda equidad como todo lo demas: darán razon frente S. Martín, tienda del Sol, núm 5 (*Diario de Valencia*, 26.08.1822).

He podido recabar publicidad, asimismo, sobre Adriano Centelles, «organista discípulo de Rafael Anglés» oriundo de Burjassot, que deseaba establecerse en la ciudad en agosto de 1826 como profesor de fortepiano y cuentas y de otro organista domiciliado en la calle de Ruzafa, probablemente el también templador José Morata, que se anunciaba como profesor de piano y afinador (*Diario de Valencia*, 10.07.1829). El nueve de agosto de 1826, un joven estudiante de diecisiete años que residía en el desde el núm. 17 de la calle de la Sarrieta [manzana 420], solicitaba entrar a vivir y trabajar en una casa para enseñar a leer, escribir, contar, música por nota y, lo que interesa a este estudio, dar clase de piano o manicordio. Dos años después, un matrimonio francés recién llegado a la ciudad, José Durand y Ana Colonjard, se anunció en prensa para dar lecciones, el marido de música —de piano, arpa, guitarra y canto y para afinar/componer pianos—; y la esposa de lengua francesa, dorar, coser, y otros menesteres. Establecieron su residencia en el núm. 6 de la calle de Ensendra y desde allí vendían el ocho de agosto de 1828 «música impresa de los autores más modernos para piano, guitarra y canto como sonatas, tríos, dúos, quatuors y conciertos; un violoncello, métodos para todos los instrumentos» y otros enseres (*Diario de Valencia*, 24.07.1828; 08.08.1828). Aunque otros profesores de piano comenzaron su actividad a partir de 1827 anunciándose desde las guías de forasteros de Benito Monfort (José Gubern, Pascual Pérez Gascón, Peregrín Vila Martínez, Salvador Giner Esteve, Juan Escuder Alegre y Juan Oliver Gomila), estos prolongaron su actividad docente más allá de 1830, estableciéndose en muchos casos en centros de instrucción primaria o específica, por lo que son analizados en el apartado correspondiente de la segunda parte de este estudio (II, 5.3.2: 765 y ss.).

Finalmente, en fechas cercanas a 1830 comenzaron a anunciarse las primeras profesoras de música; caso, por, ejemplo; de la cantante Benita Moreno, profesora de música vocal, recién

llegada e instalada en un cuarto segundo de la valenciana calle de los Ángeles —a espaldas de la Inquisición, manzana 141— (*Diario de Valencia*, 20.05.1829). Benita Moreno, junto a su hermana Francisca, había tenido cierta repercusión como cantante en la corte. Ya en octubre y noviembre de 1814 habían ofrecido sendos conciertos vocales juntas en casa del marqués de la Torrecilla, en la calle de Alcalá en los que cantaron varias arias y duetos de Cimarosa, Rossini, Nicola Sampieri, Pietro Guglielmi (*1772; †1817), así como los nocturnos de Blangini[908] (*Diario de Madrid*, 16.10.1814; 18.10.1814).

[908] *Six Nocturnes à deux voix avec accompagnement de piano ou harpe,* op. 8 (1805c) de Joseph Marie Felix Blangini (*1781; †1841).

 [909]

6. Conclusiones Parte I (1790-1830)

[909] Digitación manuscrita en el *Cuaderno de Música para Pianoforte* de Francisco Ximeno (València, 1805).

La decisión de dividir este extenso estudio en dos partes, como va dicho, va motivada debido al considerable volumen de documentación recabada a lo largo de la investigación; por ello, consecuentemente, van a extraerse una serie de conclusiones parciales, procurando así analizar previamente con mayor profundidad la información obtenida en cada parte antes de relacionarla para abordar las conclusiones generales del trabajo. También conviene advertir que, teniendo en cuenta la diversidad de facetas investigadas sobre el sujeto central del trabajo —el arraigo del piano en València— se analizarán los resultados por las secciones investigadas.

En la Parte I, las conclusiones extraídas se estructuran en los cuatro apartados siguientes:

- La construcción de pianos en València entre 1790 y 1830.
- El mercado de compraventa de instrumentos musicales y pianos en València entre 1790 y 1830.
- Comercio y difusión local de la literatura pianística en València entre 1790 y 1830.
- Uso social del piano en València entre 1790 y 1830.

Construcción (1790-1830).

Tras efectuar una necesaria revisión bibliográfica sobre el origen y evolución morfológica/ tecnológica del piano europeo y contextualizarse la información obtenida con el caso español, se ha realizado un recorrido que muestra los rudimentos del sistema gremial artesano valenciano, en particular el relativo al gremio de carpinteros o *fusters* al que pertenecieron desde su fundación los fabricantes de instrumentos de teclado (*mestres de orguens e de cimbol e clava cimbol, e, monacort*). Se ha investigado la construcción de instrumentos de teclado en València, documentada desde los siglos XV y XVI, pues datan de entonces los primeros ejemplos de escaques, órganos, címbalos y monacordios autóctonos. Se ha documentado, asimismo, a dos violeros locales que fabricaron instrumentos de teclado: Francisco Guarch (*fl.* 1737) y Thomás Cubas (*fl.* 1777), los cuales fueron denunciados por invadir competencias profesionales propias de los carpinteros. Además, el expediente sobre Cubas, a quien le fue intervenida toda la herramienta e instrumentos de su taller, confirma explícitamente que dicho constructor de espinetas, claves y monacordios todavía no estaba vinculado con la fabricación de fortepianos en 1777, cuestión relevante para fijar el inicio de su elaboración en València.

Probablemente, los primeros claves transformados en pianos en la ciudad de València fueron anteriores a la llegada del primer constructor específico, el toledano Simón Moreno, acontecida en el verano de 1806. El violero Manuel Senchordi [II], interesado en obtener un fortepiano en 1798, anunciaba ya en 1799 un «clave con macetas, á manera de Fuerte-Piano» (*Diario de Valencia*, 27.07.1799). Además, la existencia en los fondos municipales de un piano de mesa reformado,

que ha sido analizado morfológicamente, con la cartela original y parte de la mecánica de la casa londinense Zumpe & Buntebart (1777) similar a un ejemplar restaurado conservado en el *Museu de la Música* de Barcelona, hace pensar en la llegada de instrumentos foráneos en los últimos años del siglo XVIII y su modificación por carpinteros o violeros locales.

El primer fortepiano construido integralmente en la ciudad del que tenemos constancia fue un instrumento de mesa con dos registros de pedal —moderador y resonancia— valorado en 3000 rs. vn. —precio en consonancia con los fabricados en Madrid en la época—; fue efectuado usando un «estrecho trozo de madera de ácana ensamblado», única materia prima que había podido proporcionar el comprador al recién llegado Simón Moreno, artífice de pianos que venía de Madrid a establecerse independientemente en la ciudad. Como hiciera antes el ebanista Eusebio Vázquez Neira en Madrid, Moreno pidió ayuda a la Sociedad Económica valenciana para sufragar sus gastos, obteniendo la exigua cantidad de 300 rs. vn. y un pobre pronóstico de los examinadores. Sin embargo, Moreno construyó un segundo instrumento en 1811 que ya poseía tres registros y seis octavas, manifestando construir también por entonces pianos de hasta 20000 rs. vn., seguramente de cola. Establecido definitivamente en València, Moreno se casó y tuvo dos hijas que fueron apadrinadas por el ebanista madrileño Manuel Mármol, constructor de algunos fortepianos en la València de la década de 1820.

Otros guitarreros y carpinteros reorientaron su actividad dedicándose al acondicionamiento y construcción específica de fortepianos tras la Guerra de la Independencia: Mariano Vila, antiguo constructor de salterios, manifestaba en 1817 construir fortepianos de calidad; un año antes, el guitarrero Manuel de Senchordi [II] había ofrecido un fortepiano «nuevo de primorosa obra» (*Diario de Valencia*, 13.03.1816; 23.10.1817). El carpintero Peregrín Berenguer también anunció varios pianos desde su taller en esa década y hay constancia de la actividad del ingeniero e inventor Félix Gómez Merino y del carpintero Francisco Jordá en dicho campo.

Sin embargo, hay que esperar al paso del Trienio Liberal para observar el afianzamiento, por un lado, del ramo de la ebanistería dentro del gremio de carpinteros, con numerosos nombramientos de maestros que más tarde estuvieron relacionados con la reparación/construcción de fortepianos, y, por otro, de la construcción específica de fortepianos en la ciudad, especialmente con el establecimiento de un taller de pianos —el primero llamado fábrica— a cargo de un pianista italiano (primero en la calle de Bonaire y más tarde en la del Clarachet) que el resultado de esta investigación vincula con la llegada a la ciudad en 1824 —desde Barcelona— del constructor de pianos Davide Giuseppe Guastavino. Guastavino estuvo

activo en València entre 1824 y 1833 como artesano y vendedor de fortepianos, había trabajado antes en Barcelona y posteriormente reparó los pianos de la Real Capilla y el Real Colegio de niños cantores en Madrid. A su muerte, acaecida en 1833, su primogénito, Antonio Guastavino Buch, que era ebanista, continuó relacionado con el mundo del piano reorientando su carrera hacia el comercio de estos instrumentos.

Además de Guastavino, durante la década de 1820-1830 se ha identificado, recuperado y analizado la actividad artesanal con fortepianos de varios ebanistas del gremio de carpinteros (Juan Fox, Clemente Olave, Gabriel Balaguer, Onofre Puchals, Nicolás Martínez y Antonio Solaso), así como de un taller guitarrero (el de los hermanos José y Juan Escuder). Destaca sobre todos ellos la dedicación específica en València de los ebanistas constructores específicos de pianos Félix Gascó Solsona (*fl.* 1820-1855c) y del madrileño Manuel Mármol, como va dicho, padrino de las dos hijas de Simón Moreno, quien puso a la venta uno de los primeros pianos verticales en la ciudad (*Diario de Valencia,* 14.05.1828).

Los fortepianos construidos y comercializados por todos estos artesanos por lo general eran instrumentos de mesa de entre 4,5 y 6 octavas. Aunque muy conciso, el texto de los anuncios permite deducir que muchos eran antiguos fortepianos ingleses que se reacondicionaban. La madera utilizada en los nuevos solía ser la caoba o el nogal —de calidad inferior—, y solían tener de dos a tres registros. Los constructores integrales de pianos muestran ciertos rasgos de experimentación, produciendo instrumentos exóticos. Manuel Mármol y Félix Gascó fueron los que más diversidad tipológica presentan, destacando para el primero el piano vertical de 1828 ya citado y un piano de cola, de 6 octavas y media, 6 registros, «magníficamente trabajado», en 1830 y, para el segundo, un curioso piano de 5 octavas y media con el teclado de mármol. Asimismo, Davide Guastavino había ofrecido en 1827 «un piano muy diferente de los demás, y que no necesita templarse porque no tiene cuerdas».

Mercado (1790-1830).

El estudio y análisis estadístico del mercado de los instrumentos en València durante este periodo, basado en los anuncios de compraventa insertados en la prensa, refleja claramente el cambio de paradigma producido en los usos musicales durante el final del Antiguo Régimen y la conformación de un circuito inicial de compraventa de fortepianos. Entre 1790 y 1830, el mercado valenciano de compraventa de instrumentos de tecla y de los populares salterios manifiesta la evolución general producida y el cambio en usos y gustos musicales que trajo

consigo la transición económico-social del antiguo al nuevo régimen, confirmando, en esencia, la caída del uso de instrumentos propios del siglo XVIII en favor del fortepiano.

Durante el siglo XVIII, el salterio barroco tuvo una gran aceptación en València como instrumento de las clases burguesas y acomodadas, tal y como se desprende de los datos disponibles acerca de su producción, repertorio y testimonios literarios sobre su uso social; no solo en la capital del Turia, sino también en toda España. La investigación de esta cuestión resulta pertinente para este estudio, asimismo, porque la información obtenida plantea la posibilidad de que el salterio cumpliera una función social durante el siglo XVIII en València, junto al clave, que fue reemplazada por el uso del fortepiano de mesa a comienzos del siglo XIX. Los datos recabados confirman que los salterios construidos por artesanos pertenecientes al gremio de carpinteros (*fusters*), torneros y guitarreros locales gozaron de gran fama también fuera de València desde mediados del siglo XVIII, pues eran exportados a la corte por su alta calidad. Los constructores apodados «El cura de Valencia» y «El Mesonero» (*l'Hostaleret*) fueron, junto al carpintero Mariano Vila, clavario del *gremi de fusters*, ampliamente reconocidos fuera de la capital levantina; además, fruto de esta investigación, ha podido ofrecerse información sobre un salterio construido por Vila —firmado por él en València— actualmente conservado en el *Museu de la Música* de Barcelona (E-Bmi, 211). Lo que ha resultado definitorio en relación con la sucesión detectada entre el uso social del salterio y del piano de mesa es que Mariano Vila —o en todo caso su hijo—, se decantara por pasarse a la construcción de fortepianos antes de 1817 (*Diario de Valencia*, 23.10.1817).

Determinados testimonios literarios acreditan, clarifican y vinculan su uso doméstico por las clases sociales medias y altas—en especial por las jóvenes hijas de familia—, demostrando que tuvo un uso social paralelo al del clave en lo concerniente a la educación musical femenina. En este sentido, han sido de especial ayuda los escenarios esbozados por Ramón de la Cruz Cano Olmedilla (1786-1791) en sus sainetes, hasta el momento no citados en ningún estudio sobre usos instrumentales históricos españoles, en los cuales el salterio era enseñado y utilizado por jóvenes féminas burguesas y/o con posición social prominente para acompañarse cuando cantaban, como sucedería con el fortepiano posteriormente. Para poder concretar el entramado social valenciano que lo utilizó, se ha investigado la identidad de los propietarios que anunciaron la venta de salterios en la prensa local llegando a la conclusión de que el grupo que los usaba era, por una parte, la pequeña y mediana burguesía, alfabetizada y con cierto desahogo económico; y, por otra, profesionales liberales y maestros artesanos, lo que denota un uso extendido entre capas sociales diversas.

Finalmente, resulta especialmente clarificador el análisis realizado sobre el mercado local del salterio, que ha sido efectuado cotejando la evolución y número de anuncios de compraventa tanto en València como en Madrid. Este confirma que el mercado de salterios ya estaba en franca decadencia en las dos ciudades hacia 1795, tras una abundante proliferación de anuncios de compraventa en Madrid en torno a 1760 que se acentuó en 1780 por la incorporación de instrumentos construidos en València al comercio de la capital y corte (salterios «del Cura de Valencia»; gráfico 3 bis).

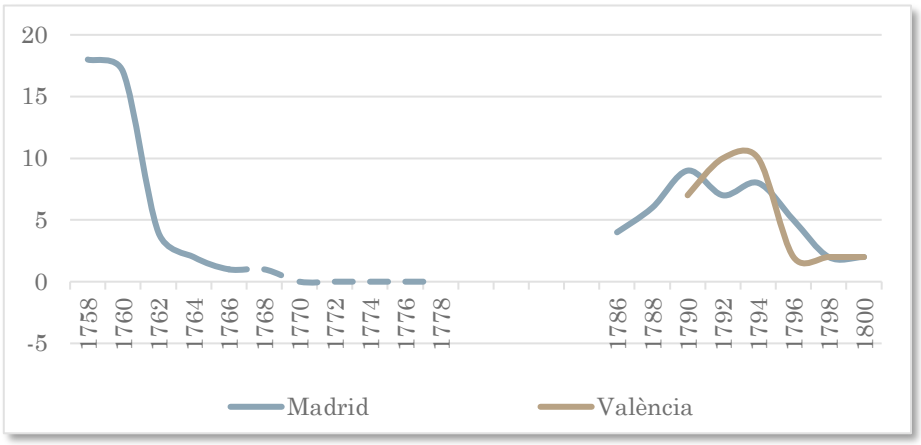


Gráfico 3 bis. Datos de compraventa de salterios en Madrid (1758-1779; 1786-1800), comparativa con los datos que se dispone de València (1790-1800).

Relacionando datos procedentes de anuncios hemerográficos del mercado local del salterio con los referidos a ventas de fortepianos entre 1796 y 1832, se constata que este último ocupó, aunque no inmediatamente, cotas de propaganda en prensa similares a las que tuvo antes el antiguo instrumento, pues no solo llegó en 1820 al nivel que tuvo el salterio en 1790, sino que lo rebasó exponencialmente a partir de 1826 (gráfico 5 bis).

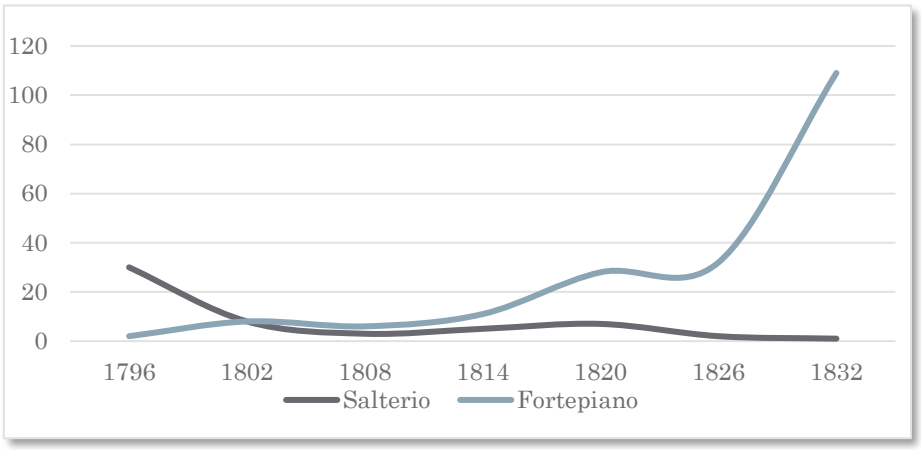


Gráfico 5 bis. Anuncios de compraventa de salterios y fortepianos en València (1790-1832).

La compraventa de salterios y claves desapareció prácticamente durante la Guerra de la Independencia pues, como confirman los apartados dedicados al comercio de literatura musical y uso social del piano, esa primera revolución liberal vivida en todo el país potenció el uso del fortepiano para las clases medias-altas y la guitarra en ámbitos más populares; de hecho, resulta entendible que este último instrumento pudiera haber sido el de mayor uso y venta, aunque no necesitara anunciarse en el diario (véase Bordas Ibáñez, 2005: 379).

Tras el fin de la Guerra de la Independencia, una vez normalizada la situación política, en València se reactivó el comercio, la importación —con la llegada de instrumentos vieneses de lujo— y la construcción de fortepianos, por lo que se observa claramente un ascenso comercial del instrumento que iguala hacia 1820 las cifras de compraventa de salterios en 1790 (gráfico 15 bis).

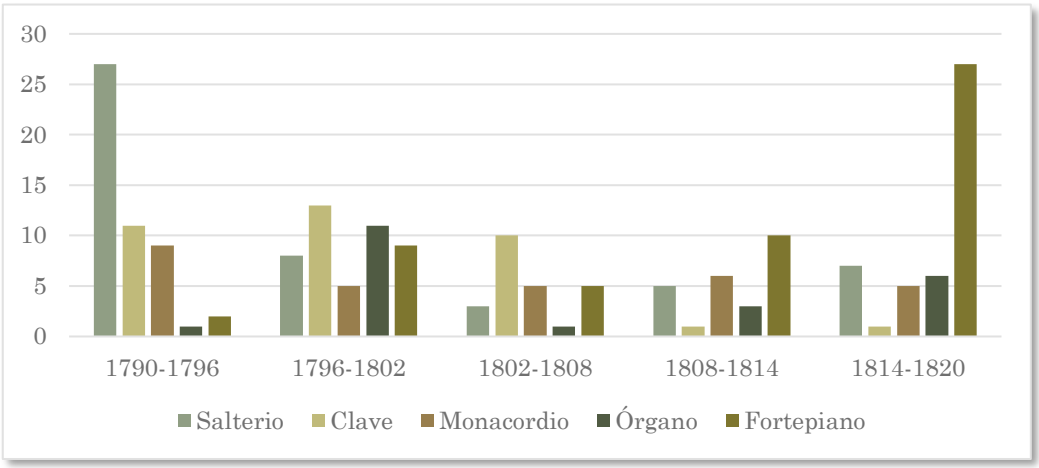


Gráfico 15 bis. Anuncios de compraventa de instrumentos de teclado y salterios en València. Serie histórica 1790-1820.

Asimismo, aunque tras cierta ralentización del número de anuncios de compraventa e importación de fortepianos durante el convulso Trienio Liberal, entre 1824 y 1830 el comercio de pianos se desarrolló, evolucionando exponencialmente y desplazando las cifras de cualquier instrumento anterior (gráfico 16 bis); consolidándose de esta forma como el instrumento urbano predominante entre las clases medias y burguesas. Prueba de ello es también la proliferación de comercios, comerciantes específicos y talleres «fábrica», que comienzan a abrir hacia 1830 en la ciudad del Turia.

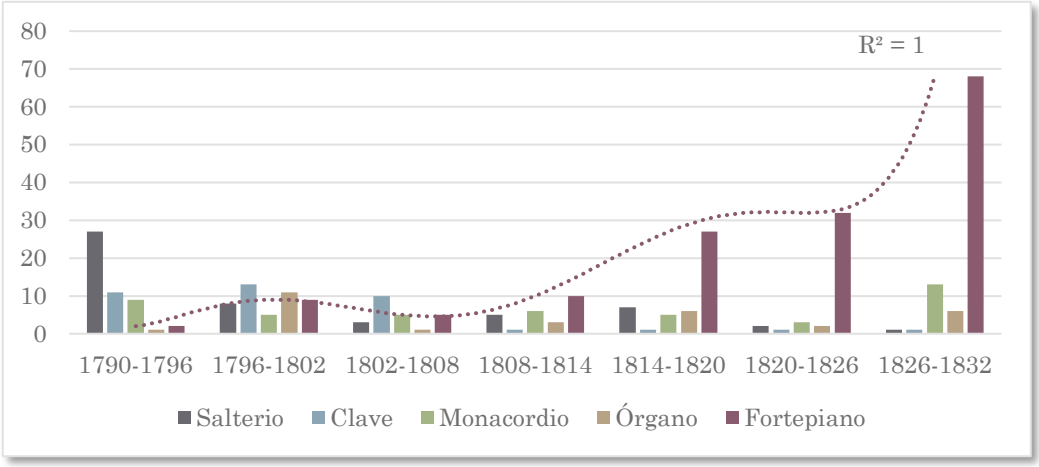


Gráfico 16 bis. Prolongación de la serie de anuncios de compraventa por sexenios hasta 1832. Línea de tendencia relativa al fortepiano.

Comercio y difusión de la literatura pianística (1790-1830).

En primer lugar, se ha constatado que la llegada del piano al panorama musical valenciano y la evolución de los gustos musicales influyeron —aunque no sustancialmente— en la obra de los maestros de capilla y organistas eclesiásticos, que por lo general siguieron escribiendo para el órgano o el clave/monacordio en el seno de su actividad preceptiva. No obstante, se ha documentado la existencia de una sonata de Tomás Ciurana escrita para fortepiano (Ros y Jastrzebska-Quinn, 2001: 168) y otra sonata de cierto José Ferrer (véase I, 4.1: 213) con indicaciones dinámicas que podrían indicar que pensaba en el nuevo instrumento cuando la compuso; por otra, la prohibición de utilizar el órgano en los oficios de tinieblas del Triduo Pascual y la sustitución en ellos del clave/monacordio por el fortepiano —como sucedía en Vila-real desde 1806— llevó a utilizarlo de forma sistemática en Semana Santa, como demuestran piezas conservadas de Francisco Andreví[910] e, incluso, de Blas María Colomer[911]. Además, Andreví llegó a utilizar el piano en una cantata profana, *Vuela rauda Cristina* (1829), como refuerzo de las líneas melódicas de tiple, violín y flauta.

Con todo, se han recabado datos que sugieren que los músicos eclesiásticos locales poseyeron piano (caso de Francisco Cabo, primer organista de la catedral, que legó el suyo a su sobrina), lo utilizaron privadamente e, incluso, ejercieron como copistas y/o profesores del nuevo

[910] E-VAc, leg. 357, *Actas Capitulares*, «Nota de las obras compuestas por el maestro don Francisco Andreví, con las que ha aumentado el Archivo de Música de esta Santa Yglesia Metropolitana», 22.04.1830: [relación inserta entre los fols. 25v-26], cit. en Martínez Molés, 2017: 134-135 [*Lamentación Primera del Miércoles Santo a 8 voces* más la 2ª *y 3ra. del mismo día, a dúo, con acompañamiento de violoncelo, contrabajo y fuerte piano*; *Miserere, a 6 voces, con acompañamiento de contrabajo, violoncello y fuerte piano*].

[911] E-VA[S. Nicolás], *Lamentación segunda para el Jueves Santo.*

instrumento. Destaca, en este sentido, el presbítero beneficiado del coro de la Seo Francisco Ximeno, poseedor en 1805 de un *Quaderno de Mucica* [Música] *pª. Pianoforte* con indicaciones manuscritas de digitación, que constituye la primera compilación de impresos destinados al estudio del fortepiano recopilada en València y demuestra la existencia de vías de penetración de música europea para piano en la ciudad durante el cambio al siglo XIX (llegada a librerías valencianas posiblemente desde Madrid y/o Barcelona, previo paso por la casa Waltmann en Lisboa)[912]. Ximeno ejerció como profesor de fortepiano y/o canto (*Canción de los defensores de la Patria: acomodada a piano solo por Ximeno en Valencia año de 1810 y trasportada pª. el uso de su Disipula Dª Pasquala de Pedro*) y también como copista privado de arreglos para pianoforte.

La labor del copista y de la edición manuscrita facilitada en librerías locales resultó fundamental para la primera recepción y difusión de la literatura pianística en València, dada la escasez de industria editorial de música en el país, que intentos como el efectuado por Vicente Garviso en 1801 no consiguieron suplir. Se ha recabado abundante documentación sobre la actividad anónima de diferentes copistas, reductores de partituras de ópera y transcriptores de canciones líricas y cabe citar a la librería de Joseph Carlos Navarro como pionera en lo que se refiere a edición manuscrita de partituras y empleo de transcriptores de piezas con acompañamiento de fortepiano (arietas, salves), partituras muchas veces tanto o más caras que las ya impresas importadas.

Entre 1790 y 1808 las partituras que se anunciaron en el *Diario de Valencia* estaban compuestas principalmente para fortepiano (con autores tan diversos como Ignaz Pleyel, Joaquín Montero, Ángel de Sant Michel, Mª de los Mártires García Quintana, Gaspar Smith, Isidoro Castañeda, Félix Máximo López, Bernard Viguerie o Miguel Mariochi) y se distribuían puntualmente desde las librerías de la ciudad (Diego Mallén, Joseph Jorge, Joseph Beneyto, Josef Carlos Navarro), constituyendo así la primera vía de llegada comercial de la literatura pianística (Sancho García, 2016: 246).

Con el estallido de la Guerra de la Independencia, las librerías comenzaron a incorporar copistas profesionales a sus plantillas y su labor resultó determinante para difundir eficientemente literatura musical patriótica, fenómeno social surgido durante la contienda. Así pues, los libreros Cabrerizo, López, Mallén, Faulí y Minguet anunciaron a partir de 1808 la llegada de multitud de lotes de canciones patrióticas, muchos de ellos en claro paralelismo con los

[912] La librería de Bernardo Francés ya había anunciado en 1781 las *Seis Sonatas orgánicas para pianoforte ó clave, con acompañamiento de un violín ó sin él* compuestas por Joachin Joaquín Vicente Castillón, que también se vendía en Madrid, Barcelona, Cádiz y Zaragoza.

publicitados en Madrid (por las librerías de Dávila, Escribano, Esparza y Mintegui), con apenas veinticinco días de desfase entre ambos (Guaita Gabaldón, 2020c). Dichos lotes de canciones serían copiados y adaptados por copistas locales con acompañamiento de guitarra y/o fortepiano, como va dicho. El cantante y pianista Josef Francisco Acuña Castells, por ejemplo, trabajó copiando, arreglando y componiendo canciones patrióticas y líricas para la librería de Mallén en 1810 y, un año después, para la de Salvador Faulí; su canción *Fuego y sangre, españoles*, que se publicitó como cantada por «el exército nacional del Reyno de Valencia»[913], había sido compuesta en 1808 (Jeffery, 2017: 107-109) y anunciada ese mismo año en Madrid por la librería de Esparza (*Diario de Madrid,* 19.09.1808). La librería de Minguet también ofreció por aquellas fechas una *Nueva Canción Patriótica* puesta en música por un «profesor natural de esta ciudad» (*Diario de Valencia*, 16.10.1810), anunciada posterior con el título *Al Arma, españoles* (*Diario de Valencia*, 01.11.1810)[914], pero no ha resultado posible atribuirla a ningún músico valenciano de la época por el momento. Por otro lado, se ha constatado que el aumento del número de anuncios de canciones patrióticas en València estuvo relacionado con los episodios de ataques franceses vividos en la ciudad, con dos momentos de alta actividad que coinciden con sendas victorias en asedios (1808 y 1810) (gráfico 17).

Junto a las canciones patrióticas, también en 1808 comenzó la propaganda de las primeras canciones líricas siguiendo el ejemplo iniciado por librerías madrileñas a fines de 1807, que vendían lotes de canciones de corte popular o italianizante puestos en música para piano y/o guitarra. En València se comercializaron arias de ópera y de opereta española, de tonadilla escénica y canciones de corte italianizante durante este periodo, pero también populares y «gitanas», que las distintas librerías copiaban y adaptaban al acompañamiento de la guitarra o, en caso de disponer de copistas especializados, para guitarra y fortepiano. Junto a ellas también se comercializaron numerosos valses —sin especificar si llevaban letra— (*Vals de la tempestad, del desmayo, de las campanas de París, de las campanas de Viena*).

Muchas canciones con acompañamiento de fortepiano difundidas entonces en València se encuentran recopiladas en el manuscrito *Spanish Songs* conservado actualmente en la Otto Richter Library de la Universidad de Miami (*Lady Clive Harriet Collection*, ASM 0240), dentro del legado donado a ese fondo por la filántropa inglesa Harriet Windsor-Clive, siendo dicha información aportada por este estudio. Entre las reunidas destacan dos canciones

[913] E-Mn, R/62517.

[914] No confundir con la canción *A las armas corred españoles*, con música de Mateo Corral, mucho más difundida (Lolo Herranz, 2007: 229).

compuestas y anunciadas en València por el pianista Josef Francisco Acuña Castells (*Diario de Valencia*, 29.09.1810; 09.10.1810): *Arietta: El canario viajante* y *El Amor*. Acuña, como va dicho, tuvo intensa actividad durante la Guerra de la Independencia como compositor y copista para diversas librerías valencianas y compuso, además de las dos canciones citadas, al menos otra *Canción de guerra dedicada al excmo. Señor Marqués de la Romana*, el himno *El Laurel de Valencia* (*Diario de Valencia*, 12.06.1810) y *Doce variaciones para fortepiano, flauta y baxo, sobre el tema de la canción bien conocida, que empieza: Dulce embeleso mio, &c*. (*Diario de Valencia*, 26.09.1810).

La restauración absolutista frenó en seco la producción de canciones patrióticas, las cuales habían dividido sus temáticas a fines de la contienda dirigiéndolas hacia el liberalismo o el realismo; y, aunque se mantuvo la producción y distribución de canciones líricas acompañadas por el fortepiano y/o guitarra, fue sobrepasada gradualmente por la llegada de extractos de ópera italiana —especialmente de Rossini— y música europea diversa con acompañamiento de piano que comenzó a distribuirse por suscripción a través de *El Periódico de Música* en Barcelona (05.1817, editado por Juan Dorca) y la madrileña *Lira de Apolo* (10.1817, impresa por Bartolomé Wirmbs), publicaciones dedicadas especialmente a las damas. En València, su distribución estuvo a cargo del librero Mariano de Cabrerizo, en exclusiva, quien, además, importó la *Biblioteca de música moderna* (Ricordi, Milán [Italia]), y editó entre 1822 y 1823 —aprovechando el repunte del género durante el Trienio Liberal y la fama alcanzada José Melchor Gomis en la ciudad— su célebre *Colección de Canciones Patrióticas*, que reúne cuatro partituras para canto y piano —dos musicadas por Gomis— grabadas en València por Tomás Rocafort y constituye el primer ejemplo de edición musical autóctona impresa para piano. Tras su excarcelación y consiguiente reapertura del negocio a finales de 1825, Cabrerizo recuperó la importación de series musicales periódicas (*La Rossiniana, ó las veladas de Terpsícore*; *La Flora de Rossini*; *La Lira de Apolo* [tercer año]; *El Orfeo Moderno*) y con ello contribuyó decisivamente al asentamiento definitivo de la música de Rossini y la ópera italiana en la ciudad del Turia.

Por último, esta investigación también ha podido constatar en esta época la llegada de distintos métodos para fortepiano al circuito comercial valenciano, lo mismo que sucedió en el panorama español de la época. A los antiguos métodos de clave presentes actualmente en las bibliotecas valencianas, como la traducción española de Benito Bails del método de clave de Bemetzrieder (1771) y otros para varios instrumentos dedicados al aprendizaje de aficionados sin necesidad de maestro (Minguet, Rodríguez de León, Gil), se suman el de José

Nonó, anunciado en 1819 en València tras ser editado por primera vez en Barcelona ese mismo año (Brugarolas Bonet, 2015: 361-362) y *El arte de fortepiano simplificado y reducido al orden natural*, anónimo, publicado en Barcelona en 1823 (*Ibid.*: 364-365) y publicitado por Cabrerizo en València cuatro años después (1827). Con todo, cabe indicar que el mercado valenciano presenta durante este periodo importantes omisiones de metodología específica para piano, que no llegarán a las librerías valencianas hasta pasado 1830.

Uso social del piano en València (1790-1830).

Como viene demostrado a través del análisis de datos recabados en cuanto a compraventa, producción y comercio editorial relacionado con el piano, València acusa con el cambio al siglo XIX una evolución social y estilística que reporta el paulatino abandono del uso doméstico de instrumentos como la vihuela, el salterio o el clave, que son sustituidos por la guitarra y el fortepiano. Esto queda refrendado también por su uso público (en conciertos y reuniones) y doméstico (evidencias de su instrucción docente), como se evidenciará a continuación.

El piano comenzó a aparecer en conciertos musicales celebrados en la ciudad de València desde al menos 1797, pues se conoce uso en el teatro interino de la ciudad, la *Botiga de la Balda*, en una actuación musical anónima celebrado el verano de aquel año, durante el descanso estival de las compañías. En este sentido, este estudio plantea la posibilidad de que la intérprete al piano entonces pudiera haber sido una de las dos pianistas que actuaron en el Teatro de los Caños del Peral madrileño ese año con el mismo tipo de repertorio: Madama Giraud o María Antonia Boccuci. Por el contrario, sí que ha podido complementarse la documentación manejada hasta ahora sobre un concierto ofrecido en la capital del Turia en diciembre de 1800 por Henrietta Borghese, esposa del también músico Antonio Borghese. Se han aportado datos, tanto biográficos como profesionales, sobre su gira por la península, durante la cual Henrietta Borghese actuó, además de València, en el Teatro de los Caños del Peral en febrero de 1801 y en el Sao Carlos de Lisboa en diciembre del mismo año. Resulta relevante, asimismo, que los primeros conciertos al fortepiano en teatros fueran protagonizados por mujeres, lo que podría deberse a la fuerte impronta que el uso femenino del fortepiano doméstico (de mesa) tuvo durante la primera mitad del siglo XIX en la sociedad europea.

También se ha constatado cómo el citado cantante y copista Josef Francisco Acuña dio dos conciertos de canto y fortepiano con orquesta en València en el verano de 1810, en plena Guerra de la Independencia. El espacio escogido —o conseguido— no fue el teatro, sino la casa del

gremio de cortantes [carniceros]. Este sitio, como otros de similares características, había acogido en años anteriores otros conciertos de voz con orquesta (Josef Calcagni y María Accinelli, 1794-1795).

Además de haber podido reconstruir la interesante biografía de Acuña, se aporta un análisis del repertorio que este ofreció en los dos conciertos valencianos y en otros celebrados en el Teatro del Príncipe (Madrid) en marzo de 1808 y en Palma de Mallorca en julio de 1812; destaca entre toda la información recabada la interpretación de un concierto propio para fortepiano que no ha podido hallarse, dado que la biografía de Acuña se interrumpe abruptamente tras la Guerra de la Independencia (Guaita Gabaldón 2020a: 214-215). Se ha recopilado, asimismo, la propaganda que ha resultado posible sobre obras compuestas o arregladas por él ofertadas por librerías valencianas y mallorquinas entre 1810 y 1813. Dicha documentación revela a un músico altamente versátil y con una amplia formación.

Por otra parte, se ha examinado el papel que el fortepiano tuvo en sus inicios en el seno de las clases medias y altas valencianas y, en especial, su uso como sustituto del clave o el salterio en la formación musical femenina y como competencia social en las reuniones o «refrescos». Desde el análisis de testimonios de viajeros en València (Townsend, 1792; Vassal-Fox, 1810) y publicaciones autóctonas satíricas donde se refleja la función social de la música y de la instrucción musical femenina (Clavijo Fajardo, 1762; Fernández de Rojas, 1792; Lobo, 1819c; Mompié [ed.], 1822), se constata el papel preponderante de la educación pianística en los hogares burgueses. En este sentido destaca el interesante y temprano testimonio anónimo publicado en el *Diario de Valencia* (05.11.1792) afirmando que las jóvenes féminas solían recibir clases de bailes español y francés, así como clases de clave, salterio y fortepiano, que utilizaban para cantar diferentes tonadillas y tiranas.

También se ha examinado la figura del profesor de música y, en concreto, de fortepiano —que, generalmente, también era durante este periodo de canto—, lo que ha permitido establecer que la primera generación de maestros locales de fortepiano estuvo integrada, por un lado, por organistas y eclesiásticos que ejercieron como tales, acuciados por consecuencias derivadas de procesos bélicos y sucesivas crisis secularizadoras y desamortizadoras (Carreras, 2018: 81 y ss.); por otro, por músicos seculares pertenecientes a capillas eclesiásticas y compañías teatrales que vieron mermada su economía a causa de los recortes implementados a fines del siglo XVIII y, sobre todo, con la Guerra de la Independencia. Un análisis efectuado sobre anuncios ha permitido documentar a algunos que se dedicaron a enseñar fortepiano específicamente, caso del músico italiano Ángel de Sant Michel, que ofreció conciertos entre

1790-1791 en València, impartió clases de canto, clave, fortepiano y salterio y compuso *Diecisiete sonatas* para fortepiano con acompañamiento de violín obligado que podían adquirirse en el despacho del *Diario de Valencia*, actualmente perdidas. También del ya citado Francisco Ximeno Alandí, presbítero beneficiado del coro de la Catedral de València, quien, además de ejercer como copista de partituras y poseer, como va dicho, un *Cuaderno de Música para Pianoforte* (1805) con digitaciones autógrafas, ejerció como docente de señoritas de alta clase, como confirma su arreglo para «piano solo» y voz de una canción patriótica[915] dedicado en València en 1810 a su discípula Pascuala de Pedro, baronesa de Otos; y de otros eclesiásticos anunciados como profesores del nuevo instrumento en València en dicha época. Además, se constata a un antiguo organista de la parroquia barcelonesa de San Pedro, que se ofreció por entonces como «profesor, compositor y maestro de cantar y tocar el fuerte piano» (*Diario de Valencia*, 11.06.1820), a Adriano Centelles, discípulo de Rafael Anglés, y también al templador José Morata.

Alrededor de 1830, empiezan a documentarse a los primeros profesores seculares que ejercieron en València —caso del francés José Durand—, y a las primeras docentes de música —Benita Moreno—. También otros organistas o profesores seculares locales (José Gubern, Pascual Pérez Gascón, Peregrín Vila Martínez, Salvador Giner Esteve, Juan Escuder Alegre y Juan Oliver Gomila) comenzaron a anunciar su actividad docente privada en las guías de forasteros de Benito Monfort a partir de 1827, la cual se prolongó durante el segundo tercio del siglo XIX, por lo que son tratados en la segunda parte de este estudio (II, 5.3.2: 765 y ss.).

La documentación recabada sobre esta cuestión ha permitido configurar una tabla que sintetiza información hasta ahora desconocida sobre intérpretes y profesores de piano activos en València entre 1790 y 1830c, siendo esta una de las principales aportaciones de la primera parte de este trabajo académico.

[915] *Canción de los defensores de la Patria,* de Fernando Sor. E-Mn, MP/3183/5.

Tabla 42. Fortepianistas activos en València entre 1790 y 1830c[916].

Fortepianistas	Actividad docente	Actividad interpretativa		Otros
		Eclesiástica	Conciertos	
Ángel de San Michel	1790-1791		Casa gremio de los zapateros (1790).	«Tañedor de «harpicordio». Profesor de salterio, clave, fortepiano.
Anónimo [¿Madama Giraud? ¿María Antonia Boccuci?]			Teatro (1797).	
Henrietta Borghese			Teatro (1801).	
Josef Francisco Acuña Castells			Casa gremio de los cortantes (1810).	
Anónimo			Casa del Embajador Vich (1820).	
Francisco Ximeno Alandí	*fl.* 1805-1828.	Presbítero beneficiado del coro de la Seo.		Copista. Profesor de fortepiano y canto.
[Sr. Jaume]	*fl.* 1817.	Organista S. Pedro en Barcelona [Sant Pere de les Puel·les]		Profesor, compositor y maestro de cantar y tocar al fuerte piano.
Adriano Centelles	*fl.* 1826.	Organista.		Discípulo de Rafael Anglés. Profesor de fortepiano y cuentas.
Estudiante de 17 años [*1809]	*fl.* 1826.			Enseñaba a leer, escribir, contar, música por nota y dar clase de piano o manicordio.
José Durand	*fl.* 1828.			Profesor de piano, arpa, guitarra, canto. Afinador.
[José Morata]	*fl.* 1829	Organista.		Afinador.

[916] El caso de otros profesores de piano como José Gubern, Pascual Pérez Gascón, Peregrín Vila o Juan Escuder se analiza y contabiliza en la segunda parte de este trabajo, por extenderse su actividad más allá de 1830, a pesar de haber comenzado en los años previos (1827, 1828).

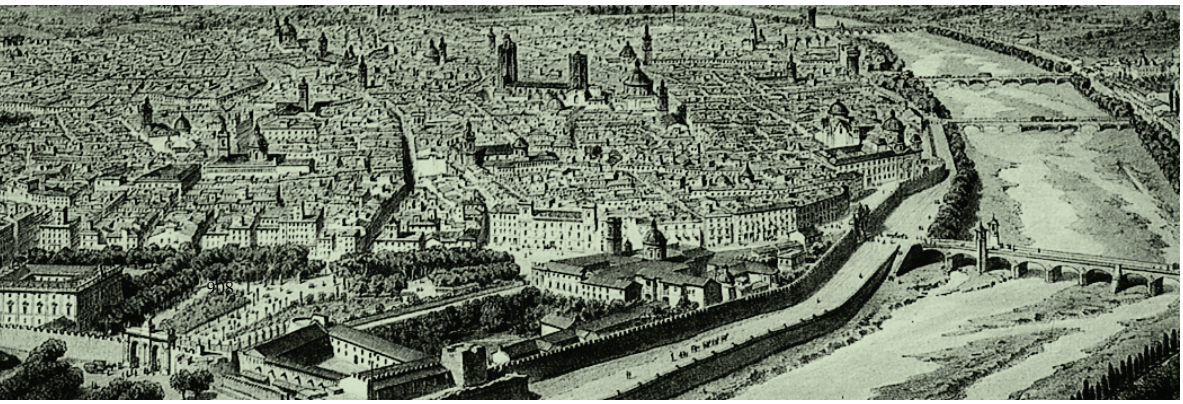
Parte II

CONSOLIDACIÓN Y DESARROLLO

(1830-1856)



[917] Detalle del grabado en plancha de acero de la plaza y torre de Santa Catalina en 1837, en el centro neurálgico de la ciudad. Dibujado por David Roberts a partir de un boceto del teniente de artillería Edridge y grabado por James Harfield Kernot para el libro de Thomas Roscoe *The tourist on Spain and Morocco* (París, 1837).



1. Contextualización histórica

1.1. Contexto político, económico y social: València entre 1830 y 1856.

1.1.1. Los últimos años del reinado de Fernando VII (1830-1833).

a. Política y economía; b. Sociedad y vida musical

1.1.2. La revolución burguesa (1834-1843).

a. Política y economía; b. Sociedad y vida musical.

1.1.3. La Década Moderada, el Bienio Progresista y la consolidación de las nuevas élites burguesas (1844-1856).

a. Política y economía; b. Sociedad y vida musical.

[908] GUESDON, Alfred y François DELARUE (1853): *Valence : vue prise au-dessus de la porte de mer.* París, Imp. de François Delarue.

1.1. València entre 1830 y 1856[909].

1.1.1. Los últimos años del reinado de Fernando VII (1830-1833).

a. Política y economía.

En la década de 1830 se producen en España y Europa acontecimientos que provocan profundos cambios estructurales en la política y la sociedad. En Francia, la Revolución burguesa de 1830 —Revolución de Julio o las *Trois Gloriouses*—, depuso el gobierno autocrático de Carlos X (casa de Borbón) y entronizó a Luis Felipe de Orleans (casa de Borbón-Orleans), pero sus ideales no pudieron culminar en España. Los intentos de los liberales españoles fueron desactivados momentáneamente, en parte por el giro político moderado de Fernando VII tras su matrimonio (11.12.1829) con su sobrina María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (*1806; †1878); también porque los absolutistas radicales fueron perdiendo esperanzas de que el infante Carlos María Isidro, hermano del rey y adalid de las posturas más reaccionarias, sucediera a Fernando VII cuando nació su hija Isabel; y, finalmente, por la amnistía decretada en 1832 por Cea Bermúdez, sucesor del reaccionario Calomarde, que reconcilió a realistas y liberales moderados hasta el fallecimiento de Fernando VII en 1833[910].

b. Sociedad y vida musical

Durante estos años, València vivía una época de cambios que resultarían fundamentales en su evolución como ciudad. Entre otros destaca la inauguración del tan esperado Teatro Principal (1832; ilustración 120), que modernizaría significativamente el desarrollo de las actividades musicales locales (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 292-293).

Asimismo, otros aires modernizadores impregnaron la actualidad social urbana. En mayo de 1830 se inició un servicio de veladas musicales a cargo de un pianista cuyo nombre no trascendió en el café de la plaza de las Comedias (II, 5.2: 746). Su empresario, José Grau, también abriría el «Café de ambos hemisferios» en «Villanueva del Grao», localidad marinera que se consolidaría, junto al Pueblo Nuevo del Mar —actual Cabanyal—, como destino veraniego de la población intramuros; allí la población joven —y también las cantatrices del teatro— se trasladarían para tomar «baños de mar» y divertirse en época estival. Constatando dicha

[909] La única función de este apartado —al igual que el de la primera parte de este trabajo— es situar al lector en el entorno político, económico, social y cultural de València durante el período investigado. Si se necesita ampliar/complementar la documentación que aquí se ofrece véase Sanchis Guarner (1972), Sebastiá Domingo (1976), Azagra Ros (1978), Burdiel Bueno (1988), Pons y Serna (1992), Nuñez Seixas (1996), Frasquet Miguel (2002), Chust y Serrano (2007), Sanz (2008), Martínez Gallego (2008), La Parra (2018), entre otros.

[910] Sobre el último periodo del reinado de Fernando VII en España véase La Parra (2018).

costumbre, el profesor de música Pedro Pinós compuso «en verso y música» una canción nueva titulada *La Juventud de Valencia en los Baños del Cabañal* (*Diario de Valencia*, 22.07.1830); asimismo, el periódico *El Liceo Valenciano*, publicado por la entidad cultural homónima, refiere retrospectivamente la época dorada de baños y «veraneo» en El Cabanyal desarrollada entre 1827 y 1830:

> Una de las épocas en que mas se descubren los singulares rasgos del carácter valenciano, es la estación de los baños. El camino al Grao, joya preciosa de las ricas cercanías de esta capital, presenta el espectáculo mas animado y pintoresco que puede concebir nuestra imaginación al acercarse la hora acostumbrada en que una parte considerable de la población se traslada á la playa. La media legua, que mas bien que camino es una frondosa alameda […], se ve cubierta de carruages de todas clases, cuyo número no bajará de 500, ocupados en trasportar las gentes que afluyen á la puerta del Mar […].
>
> Apenas llega la Virgen del Carmen ya empieza á notarse cierta agitación; unos mandan sus equipages, otros visitan una por una todas las habitaciones que hay por alquilar; piden precios, forman su presupuesto, y en los días que transcurren hasta San Jaime, no hay uno que no haya trasladado allí sus caros penates […].
>
> Nunca nos parece tan bien venido el dia como cuando esta se ha pasado de claro en claro; y asi no bien llegan á vislumbrarse los primeros albores, el que tiene negocios en la ciudad y quiere aprovechar el baño, deja la blanda cama y endereza sus pasos hácia la playa del mar […]. Durante el dia suele haber pocos hombres, como los zánganos en la colmena, aquellos precisos para dar calor, y las mugeres gobiernan sin ningún género de oposición. En lo fuerte del dia es la hora mas á propósito para citas y galanteos; cuando se deja caer aquel sol de justicia, cuando no hay quien pueda sentar el pié en aquella arena candente, nadie se cura de lo que pasa en casa del vecino, y el calor ahora hasta el instinto de curiosdidad […].
>
> La época en que fue mas brillante la estacion del Cabañal fue los años del 27 al 30; y no recordamos que desde entonces haya habido con mas frecuencia bailes, conciertos, serenatas y otros pasatiempos propios de la buena sociedad […] (*El Liceo Valenciano*, tomo 1, núm. 5, septiembre 1841: 231-234).

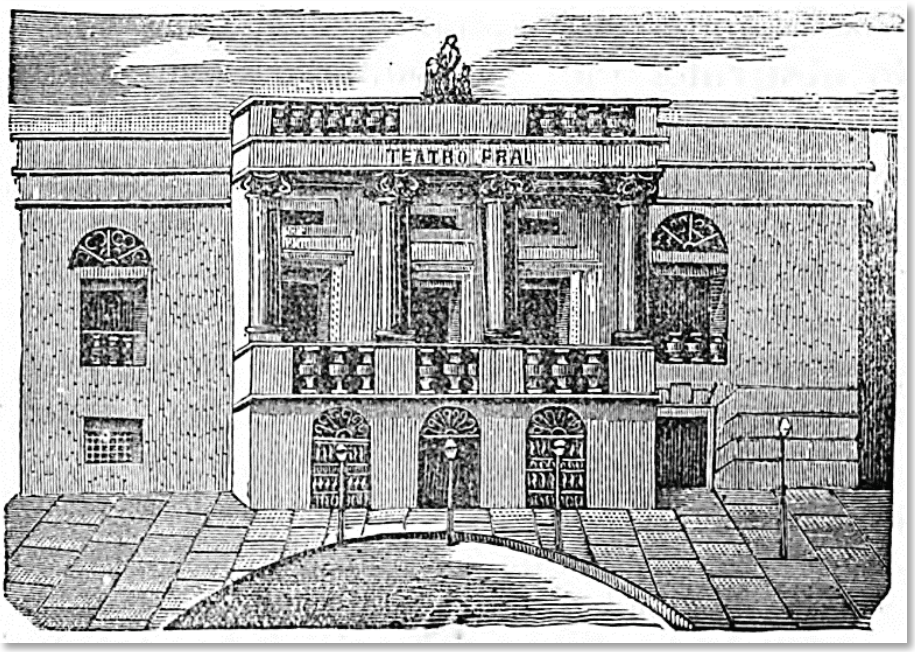


Ilustración 120. Fachada del Teatro Principal con su placeta (Gárulo, 1859: 167).

Entrando de lleno en el objeto de investigación, cabe indicar que en 1831-32, la orquesta de la compañía de ópera que actuaba en el teatro de la ciudad incorporó por primera vez a su plantilla un «maestro al piano». Sus funciones, derivadas de las que ejercía el *maestro al cembalo* en los teatros italianos, comprendían las labores de repetidor, arreglista y director musical de los cantantes (Gonzalez Marín, 2010: 104) y, además, complementaba otros cometidos asignados al primer violín e, incluso, al director de la orquesta (Pedrell, 1897: 75). El puesto recayó en el profesor de piano (Monfort, 1834: 155) Francisco Grossi (*1809)[911], que, además, estrenó aquella temporada en la *Botiga de la Balda* su primera ópera, *El Mendoza, ó sea, Enrique y Constanza* (22.10.1831).

También las academias de baile cobraron auge, gracias a la labor del valenciano Francisco Font Sanchís, primer bolero del teatro local, que se hizo cargo en 1830 de una academia situada en los salones de billar del núm. 5 de la calle del Mar, que funcionaba desde 1828[912]. Su antecesor en el teatro, Vicente Perales, publicaba con Cabrerizo en 1831 su *Escuela de rigodones, en francés*

[911] Un músico llamado Francisco Grossi había trabajado en el teatro de Barcelona años anteriores como oboísta (Suero Roca, 1987: 211, 223, 243), pero no he podido confirmar que se tratara de la misma persona.

[912] Ocupaba el entresuelo de un conocido salón de billar situado en el callejón frente al convento de Santa Tecla, conocido anteriormente como Café de los Tres Villares (Monfort, 1815: 209). Abrió en 1828 de la mano del catalán Francisco Pavía, antiguo compañero de Vicente Perales en Madrid y miembro de una prolífica familia de bailarines (junto a sus hermanos Luis, Mercedes y Francisca). Pavía acabó estableciéndose en Sudamérica junto a sus hermanos, primero en La Habana —entre 1837, 1842-43— (Navarro García, 2002: 237, 243, 253) y, a partir de 1847, en México, donde introdujo la polka y el resto de bailes de salón europeos (Díaz de Ovando, 2006: 352).

y castellano[913] que informaba sobre los que «se bailaban en València y Madrid, importados de Francia» (*Diario de Valencia,* 03.06.1831) confirmando el desarrollo que había experimentado el baile en la capital levantina (véase Guaita Gabaldón, 2020a)[914]. Asimismo, comenzaron a asentarse en València gustos y modas imperantes fuera del país y, con estos, los profesionales especializados que los proporcionaban a la sociedad local; el peluquero parisino Jaime Fournié, por ejemplo, anunciaba por entonces modernas pelucas con casquetes de metal o de resorte para eclesiásticos; en la calle de las Barcas se anunciaba una modista también procedente de París; y el dentista italiano Juan Pellizzari, llegado de Francia, se establecía en la ciudad.

En 1833, la vida social transcurría en València por la senda de una normalidad expectante en cuanto a la salud del monarca; la población seguía acudiendo a los concurridos bailes de máscaras celebrados en el salón columnario de la casa Lonja y abrían nuevas academias de baile dirigidas por boleros del teatro como, por ejemplo, Francisco Piáttoli —quien se reconvirtió en comisionista de armóniums en 1860c[915]— o los asociados Manuel Contell y Vicente Monfort, que enseñaban bailes de moda a la juventud: rigodones, galop, etc. (*Diario de Valencia*, 08.10.1833; 12.11.1833). Ese mismo año, el recién inaugurado Teatro Principal acogía una compañía cómica española dirigida por Francisco Bueno; Vicente Perales, famoso bolero local, volvía a dirigir la sección de bailes; y una compañía italiana con sección orquestal, que contaba con Carlo Trezzini y Celia Pastori como primer tenor y *prima donna*, presentaba a Ramón Vilanova i Barrera (*Barcelona, 21.01.1801; †*Ibid*., 14.05.1870), antes maestro de capilla de la catedral de Barcelona, como *maestro al cembalo* e *direttore della orchestra*, relegando al mero papel de apuntador (*suggeritore*) a su predecesor, Francisco Grossi (*Diario de Valencia*, 04.05.1833). Aparte de los citados, la orquesta del teatro incorporó ese año relevantes miembros que conformarían el universo musical valenciano del segundo tercio del siglo: José Comellas Salas (*Mahón, 1797)[916], como primer violín; los hermanos Juan[917] y José Saurí, para sustituir a Comellas; y Manuel Giner Rosetti, padre del compositor Salvador Giner Vidal, para cubrir a estos en caso de necesidad. José Lloria era primer violonchelo; Carlos Llorens Ros, padre del

[913] A la venta también en la librería de Calleja en la capital (*Gaceta de Madrid*, 05.08.1831).

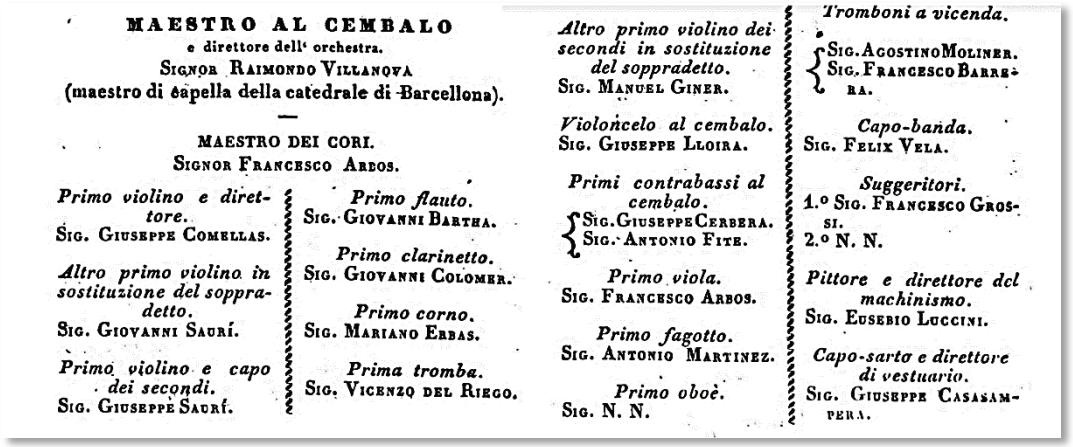
[914] Cabrerizo reeditó en 1837 dicha obra incorporando el nombre de su arreglista, Vicente Perales (*Diario Mercantil de Valencia,* 30.05.1837). Dicha reedición, que consta de con 72 pp. y 10 láminas ilustradas, y se conserva en E-Mn (sig. R.MICRO/23961).

[915] Abrió un centro mercantil en el núm. 27 de la calle de las Barcas y ejerció como comisionista de los armóniums del taller barcelonés de Martín Plana (Martín Caballero, 1863: 889).

[916] Vivió junto a su mujer Francisca Lledó y sus hijos Onofre y Ana en una espaciosa primera habitación que rentaba por 1080 rs. vn. en el núm. 27/28, 7 nuevo, de la Bajada de San Francisco (manzana 8). E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 8bis, 16 y 69, cuartel del Mar, 1837, 1839 y 1851.

[917] Juan Saurí también ejerció como primer violín de bailes.

futuro compositor Carlos Llorens Robles (*1816; †1862)[918], segundo tenor; Félix Vela estaba a cargo de la dirección de la banda; Francisco Arbós era maestro de coros y Juan Colomer primer clarinete (ilustración 121).



MAESTRO AL CEMBALO
e direttore dell' orchestra.
SIGNOR RAIMONDO VILLANOVA
(maestro di capella della catedrale di Barcellona).

MAESTRO DEI CORI.
SIGNOR FRANCESCO ARBOS.

Primo violino e direttore.
SIG. GIUSEPPE COMELLAS.

Altro primo violino in sostituzione del soppradetto.
SIG. GIOVANNI SAURÍ.

Primo violino e capo dei secondi.
SIG. GIUSEPPE SAURÍ.

Primo flauto.
SIG. GIOVANNI BARTHA.

Primo clarinetto.
SIG. GIOVANNI COLOMER.

Primo corno.
SIG. MARIANO ERBAS.

Prima tromba.
SIG. VICENZO DEL RIEGO.

Altro primo violino dei secondi in sostituzione del soppradetto.
SIG. MANUEL GINER.

Violoncelo al cembalo.
SIG. GIUSEPPE LLOIRA.

Primi contrabassi al cembalo.
SIG. GIUSEPPE CERBERA.
SIG. ANTONIO FITE.

Primo viola.
SIG. FRANCESCO ARBOS.

Primo fagotto.
SIG. ANTONIO MARTINEZ.

Primo oboè.
SIG. N. N.

Tromboni a vicenda.
SIG. AGOSTINO MOLINER.
SIG. FRANCESCO BARRERA.

Capo-banda.
SIG. FELIX VELA.

Suggeritori.
1.° SIG. FRANCESCO GROSSI.
2.° N. N.

Pittore e direttore del machinismo.
SIG. EUSEBIO LUCCINI.

Capo-sarto e direttore di vestuario.
SIG. GIUSEPPE CASASAMPERA.

Ilustración 121. Elenco orquestal de la compañía de ópera del Teatro Principal de València en 1833[919] procedente del libreto (València, Orga [calle del Milagro, 19], 1833) de la ópera *Eufemio de Mesina, ó los sarracenos en Sicilia* de Ramón Carnicer, representada en València dicho año.

Esta era, en definitiva, una época definida por gran interés filarmónico tras el paso de la vorágine de Rossini, marcada por los estrenos de obras de Bellini (*Capuletti i Monteschi*) o el triunfo de José Melchor Gomis en París, donde estaba preparando en la Academia Real una ópera, *El Desterrado* (*Diario de Valencia*, 22.08.1833); éxito traducido en la programación estival de la sinfonía de su *Diablo en Sevilla* en el teatro valenciano[920]. València poseía una intensa actividad social, comercial y musical que por el momento miraba de reojo los estragos de la epidemia de cólera-morbo que comenzaba a asolar Andalucía (Latorre, 2014: 201-202).

1.1.2. La revolución burguesa (1834-1843).

a. Política y economía.

La muerte de Fernando VII (29.09.1833) propició una sucesión de cambios legislativos, jurídicos, políticos y sociales que consolidaron el hundimiento del sistema feudal español (Sebastiá Domingo, 1976: 35 y ss.). Este proceso se articuló en revolucionario en tanto que, tras unos primeros años de profunda crisis, permitió transformar los resquicios del régimen señorial en un sistema de producción liberal capitalista mediante la desvinculación de la propiedad feudal de la tierra y su transformación en privada, el establecimiento de libertades jurídicas para la

[918] Carlos Llorens Ros se casó con la actriz granadina María Robles Palomera (Oriola Velló, 2018: 27-53).

[919] Nótese que los nombres de los músicos españoles que integraban la compañía figuran «italianizados».

[920] Ya había sido interpretada desde el año anterior (*Diario de Valencia*, 23.01.1832).

burguesía en el terreno económico, y la sustitución del aparato estatal por un sistema liberal-conservador y burgués (Azagra Ros, 1978: 26).

La crisis desató profundas hostilidades políticas entre sectores antagónicos de la población valenciana y española, produciendo una conflagración civil: la primera guerra carlista. València, con la proclamación por parte de liberales exaltados de Isabel II —que reinaría bajo la regencia moderada de María Cristina y su Estatuto Real— sufrió diversos estallidos de violencia en las calles, principalmente contra el patrimonio de comerciantes realistas, activándose la Milicia Urbana (Chust Calero, 1987; Burdiel Bueno, 1988: 633-634; 648-649)[921], lo que provocó la consecuente reacción de los antiguos batallones de voluntarios realistas. Los absolutistas reaccionaron contraria y contradictoriamente a la regencia de María Cristina, ocupada ahora de intentar acoger sensibilidades liberales moderadas mediante tímidos intentos de apertura política.

Las revueltas, instigadas por antiguos sectores privilegiados del *Ancien Régime*, fueron secundadas por el campesinado arrendatario que dependía de ellos y veía peligrar lo poco que conservaba. Esta población rural se erigió en factor desestabilizador frente a sectores burgueses liberales, consumando conspiraciones y motines contra la deriva reformista que ya había caracterizado las últimas políticas del rey absoluto fallecido (La Parra, 2018: 544 y ss.) e, incluso, apoyando en tierras interiores de Castellón el intento de proclamación de Carlos V que realizó el barón de Herbés en noviembre de 1833 (Sanz Rozalén, 2008: 38 y ss.).

La primera guerra civil carlista, iniciada en 1833, enfrentó dos diferentes conceptos de organización social: un primer liberalismo burgués, integrado por un amplio y variado espectro poblacional (tanto burguesía comercial, artesanado y campesinado, como propietarios y pequeños empresarios), frente a un postrero absolutismo que pretendía mantener, pese a sus contradicciones internas, las premisas esenciales del Antiguo Régimen. Resulta lógico que la regencia de María Cristina se apoyara en sectores del moderantismo liberal para intentar asegurar el estado y la monarquía ante el empuje del reformismo radical, por una parte, y, por

[921] A diferencia de la Milicia Nacional, surgida y regulada durante la Guerra de la Independencia, que era obligatoria para una parte de la población, la Milicia Urbana, surgida bajo el amparo del Estatuto Real, era voluntaria, se suscribía a las ciudades, estaba subrogada al poder militar y contaba con escaso armamento. Al principio se nutrió desde clases burguesas propietarias, pero, al agravarse la guerra carlista, amplió el reclutamiento hacia las clases populares, con la radicalización consecuente de su ideario (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 304). Esto, unido a que gran parte de mandos del ejército eran sospechosos de apoyar a los carlistas, llevó al bando liberal exaltado a reconvertirla en Milicia Nacional en 1836, una vez proclamada de nuevo la Constitución de 1812, y establecerla como fuerza permanente (Chust y Serrano, 2007: 81-110).

otra, al intransigente carlismo levantado en armas. El Estatuto Real de 1834 materializó ese giro de la corona que, en general, fue mal recibido por la población urbana por su tibieza.

Según Burdiel Bueno (1988: 634-635), de las elecciones a procuradores surgieron los primeros disensos, manifestándose dos vías de entender el proceso reformista. Por una parte, se encontraban los partidarios un nivel de reformas pausado y sin apertura vertical a nuevas clases que pretendían llegar a una solución para la crisis del absolutismo mediante un progreso marcado por una élite oligárquica que frenase la revolución social desmedida. Por otra, los partidarios de reformas estructurales mucho más rápidas y profundas que alterasen la composición de las capas sociales por medio de la ampliación de sufragio y la implantación de medidas económicas contundentes, como la abolición de señoríos y diezmos y la desamortización de bienes eclesiásticos y nacionales.

Así pues, los liberales se separaron en dos corrientes: por una parte, se alinearon los herederos del *doceañismo*, partidarios de una nación constitucional con libertades políticas y económicas, que apoyaban el acceso al poder de una base social más amplia, pero no universal y propugnaban una desamortización por venta y subasta de bienes de la iglesia; los «moderantistas», en cambio, provenían de clases burguesas conservadoras y de la nobleza urbana, preconizaban un régimen constitucional presidencialista que excluía al progresismo y a la mayor parte de la sociedad de la participación en política (Chust y Serrano, 2007: 81-110). Pocos años después esta división resultó caduca, por lo que la población liberal se reestructuró en tres sectores: moderados, progresistas y demócratas, escorándose estos últimos hacia tendencias republicanas y socialistas a medida que evolucionó el siglo (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 306).

Aparte de enfrentarse a estos conflictos político/sociales, la población urbana sufrió una grave epidemia de cólera-morbo que se extendió por València entre julio y diciembre de 1834 tras asolar Andalucía y Murcia. Causó centenares de víctimas que se sacaban en carros de la ciudad y se conducían a un cementerio improvisado en las afueras, cerca de la puerta de San Vicente, provocando terror en la población —los reaccionarios interpretaron la enfermedad como un castigo divino (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 298-299)—.

Fracasaron, asimismo, los esfuerzos del moderado Francisco de Paula Martínez de la Rosa (*1776; †1850) por aunar en València la sensibilidad reformista del último período fernandino con el liberalismo moderado, pues estos no conectaron con las clases populares y el liberalismo exaltado. Confluyó también la mala imagen del capitán general Francisco Ferraz, quien fue más

tarde sustituido por el conde de Almodóvar, Ildefonso Díez de Rivera (*1777; †1846) y la incapacidad de hacer frente de forma efectiva a la ofensiva carlista del general Cabrera (*1806; †1877). Todo esto convirtió la ciudad en un auténtico «centro de intrigas» que estalló en revuelta en agosto de 1835, ante la suma de los ataques carlistas, la incipiente carestía de alimentos y el desastre económico. El primer motín urbano se apaciguó —como había ocurrido en otras ocasiones— con la eliminación de los señoríos y de los conventos, la ejecución selectiva de algunos presos carlistas y la expulsión de los desafectos a la causa de los puestos clave de la administración pública[922].

Con la llegada de Juan de Dios Álvarez Méndez [Mendizábal] al poder central, la revolución se articuló como una transición política conducente a un régimen constitucional garantista y conciliador apoyado en las Cortes que contrarrestaría la fuerza de los movimientos populares[923]. La desamortización de los bienes eclesiásticos en 1836-37 atacó de frente a uno de los principales pilares del Antiguo Régimen. Aunque solo la nobleza y burguesía adinerada pudo pujar por las tierras y bienes desamortizados, se consiguió uno de los principales propósitos de Mendizábal: la conformación de una clase propietaria afecta al liberalismo; un liberalismo conservador, eso sí (Azagra Ros, 1978: 110). Asimismo, a la reorganización de la Milicia Urbana en Milicia Nacional, se le unieron las nuevas elecciones y la redacción de una ley electoral nueva.

El proceso de exclaustración y supresión de los conventos de 1835-1836 conllevó una reestructuración espacial de la ciudad; se derruyeron edificios, cambió el trazado de las calles y los pocos miembros de determinadas congregaciones que quedaron fueron trasladados a nuevas sedes que mantuvieron algunos años más —como, por ejemplo, la orden de Santa Catalina de Siena y la Cofradía de San Jaime, entre otros—. El solar del convento de la Magdalena amplió el espacio que albergaría el Mercado Nuevo, germen del actual Mercado

[922] La masa campesina, por su parte, se dividió entre partidarios de los antirrevolucionarios y los que reclamaban apertura económica, que exigían reducción de los derechos de puertas y el pago del diezmo en moneda; aunque ambos promovieron acciones significativas, no exigían la radical transformación del sistema señorial. A ellos se unieron la burguesía comercial propietaria y capas de pequeños negocios artesanales, los cuales, tras la calma tensa de las postrimerías del reinado fernandino, secundaron actos revolucionarios. Resultan reveladoras, asimismo, las conexiones existentes entre la poderosa familia valenciana de los Bertrán de Lis, activista desde el Trienio Liberal, y el nuevo jefe de gabinete en Madrid, Juan Álvarez Mendizábal (Sanz Rozalén, 2008).

[923] La constitución de 1837, basada en la de 1812 pero con algunas concesiones al sector moderado, incorporó por vez primera la sistematización de derechos (libertad personal, expresión, propiedad, inviolabilidad del domicilio, garantías penales y procesales, principio de igualdad). Además, propugnó la independencia de las Cortes frente a la Corona, que también recibía mayores atribuciones que en 1812, conformándose una Monarquía constitucional compensada entre el poder de la Reina y el de las Cortes. Véase https://www.congreso.es/cem/const1837 [consulta 14.11.2022].

Central; desapareció el convento de la Puridad, situado en el Tossal, y se abrieron las nuevas calles de la Conquista, Rey don Jaime y Moro Zeit. Los conventos de santa Ana y de Trinitarios, situados en el cuartel de Serranos, desaparecieron, abriéndose nuevas calles en sus manzanas. De similar forma, los grandes conventos —icónicos— de la València del Antiguo Régimen, el de santo Domingo y el de san Francisco, que ocupaba lo que hoy día es la actual plaza del Ayuntamiento, fueron transformados en cuarteles y otros pasaron a convertirse en cárceles, almacenes, un manicomio y el Museo de Bellas Artes, instituido en 1837 primero en el edificio del Temple y después en el convento del Carmen Calzado, que albergó la colección de la Academia de san Carlos y los fondos de los conventos y monasterios expropiados (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 300).

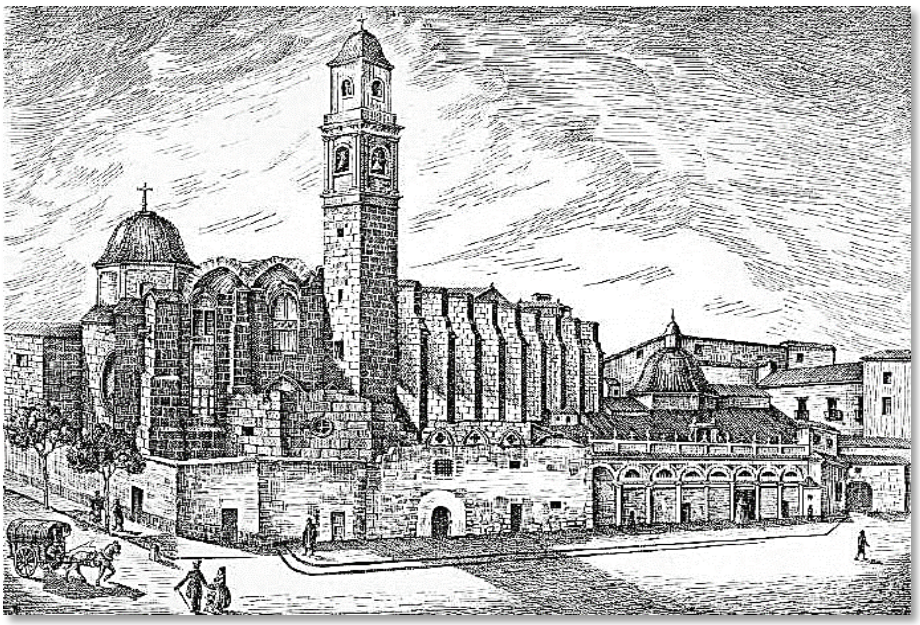


Ilustración 122. Litografía original de Eutimio Fernández del Convento de San Francisco en 1840 (actual Plaza del Ayuntamiento).

En 1837, el pretendiente al trono de España, ya titulado como «Carlos V», reunió sus fuerzas con el general Cabrera en el Maestrazgo, llegando en pocos meses a situar sus ejércitos en Burjassot, ante las puertas de València. Sin embargo, el ejército carlista continuó hacia Madrid, siendo su retaguardia vencida en las localidades del interior: Chiva y Buñol. El fracaso de la operación militar hizo implosionar una parte del movimiento, aunque los repetidos triunfos de Cabrera y sus incursiones por la huerta valenciana —también las ejecuciones constantes de prisioneros— causaron motines del pueblo contra la pasividad del ejército liberal, la ocupación del espacio por la Milicia Nacional y el fusilamiento de prisioneros carlistas. La creciente desconfianza entre el ejército regular y la Milicia desembocó en 1839 en otra revuelta popular y breves

enfrentamientos entre ambas fuerzas liberales, a la vez de que la guerra civil llegaba a su fin con la ocupación por parte de O'Donnell del Maestrazgo y la rendición de Morella ante Espartero en 1840.

Finalizada la guerra carlista, el sector moderado del liberalismo, con la regente a la cabeza, intentó frenar la actividad de los más radicales restando competencias democráticas a las corporaciones locales[924] y centralizando el poder. A partir de entonces los alcaldes de capitales de provincia y municipios de más de quinientos vecinos serían designados por el ministro de Gobernación y el Jefe político provincial, respectivamente. Las protestas por estas medidas, que contravenían la constitución de 1837, fueron encabezadas por el general Baldomero Espartero. La reina regente viajó a València en verano de 1840, una vez sancionada dicha ley, pero recibió un frío recibimiento por parte del Ayuntamiento de la ciudad —a pesar de la aquiescencia del capitán general, O'Donnell, y la curia eclesiástica— y se suspendieron los actos públicos programados; mientras tanto, se formaron juntas revolucionarias contrarias a la reina regente en Madrid, diferentes capitales de provincia e, incluso, poblaciones más pequeñas, como Alzira (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 307). María Cristina, presionada, entregó el poder a Espartero, que entró triunfante en València entre vítores, decoraciones urbanas y demostraciones de afecto de la Milicia (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.10.1840). El depuesto general O'Donnell partió hacia Francia y la reina gobernadora le seguiría días después.

La regencia de Espartero vino marcada por la descomposición en pequeñas líneas ideológicas del movimiento liberal. Las intrigas de María Cristina en el extranjero y el autoritarismo de Espartero tampoco ayudaron a que la situación fuese a mejor. Los demócratas, situados más a la izquierda que los progresistas representados por el nuevo regente —y más orientados hacia el republicanismo—, eran mayoritarios, tanto en la Junta Central de Madrid, como en las grandes ciudades. En noviembre de 1842 fracasaba en València el intento del sector republicano de sublevar a la Milicia contra un arancel aprobado en 1841 que perjudicaba a la industria textil sedera local. En 1843, el malestar se trasladó a Barcelona y la población valenciana se unió a la protesta catalana manifestándose contra el desprestigiado regente, sin oposición de los militares. Miguel Antonio Camacho, jefe político de València y correligionario de Cabrerizo, fue asesinado cuando intentaba calmar a los exaltados en la plaza de Santa Catalina, siendo vejado en la calle de Zaragoza, sede del famoso café del Sol de Félix Casalis. El sector moderado

[924] Es revelador en este sentido, el «convite patriótico» que se celebró en València en febrero de 1840, ofrecido «por los sugetos mas influyentes del partido progresista» de la capital a los comisionados de los distritos de la provincia. Se celebró en el salón de baile del exconvento de la Merced y asistieron doscientos invitados (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.02.1840).

intervino para frenar la deriva revolucionaria y logró apaciguar a progresistas e incluso republicanos; se constituyó una Junta de Salvación que eligió a Vicente Boix como líder, mientras que en unas elecciones populares fue designado como representante el comerciante y financiero burgués José Campo. El general moderado Narváez consiguió derrotar a Espartero, quien se dirigía a someter a València, y ocupar Madrid en julio de 1843, mientras que pocos meses después se proclamaba —a los trece años— la mayoría de edad de Isabel II (Sanz Rozalén, 2008: 42; Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 308-309).

Las consecuencias de la revolución burguesa fueron, como va dicho, la transformación del régimen feudal en un sistema capitalista de producción. Para las viejas clases medias» de artesanos y comerciantes, así como para las «nuevas» de empleados y funcionarios de la pequeña burguesía[925], ambas interesantes para este estudio por sus características sociales y económicas en relación al piano, fueron fundamentales las modificaciones legales que permitieron la supresión de los gremios, la libre competencia, la libertad de contratación, industria y comercio; la abolición de diezmos o las pruebas de sangre para el acceso a determinados trabajos artesanales, como por ejemplo la ebanistería[926].

A nivel social, la burguesía integró a la nobleza en su seno, facilitando, por una parte, el tránsito desde el absolutismo sin tensionar demasiado las estructuras, y, por otra, colmando las aspiraciones de ascenso social de los primeros, pasando a conjugarse en una única clase dominante. Así pues, la nobleza de sangre del Antiguo Régimen pasó constituirse en clase dominante junto a la burguesía por derecho propio, por su poder, dinero e influencia: «la revolución política consistió en que la importancia social pasó de los barones feudales a los hombres industriosos» (*Diario de sesiones de las Cortes*, 15.01.1845, cit. en Azagra Ros, 1978: 30)

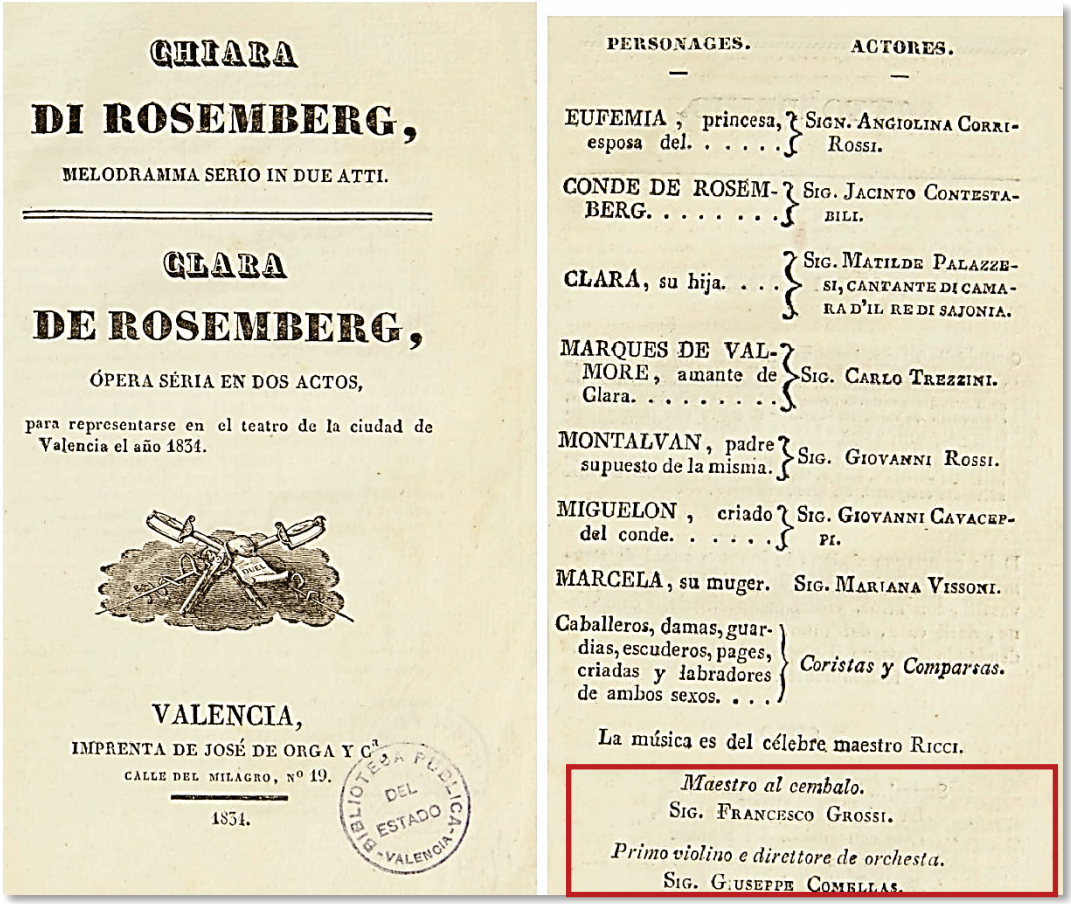
b. Sociedad y vida musical

Durante los primeros meses de 1834 se prolongó el frenético ritmo social vigente en años anteriores. Basta citar como ejemplo que a partir de enero se celebraron bailes de máscaras en

[925] Sobre la pequeña burguesía urbana en España véase Nuñez Seixas (1996).

[926] Resulta especialmente curioso el caso de Nicolás Acuña Faxardo, abuelo del pianista y cantante setabense Josef Francisco Acuña Castells (I, 5.2.3: 340 y ss.; Guaita Gabaldón, 2022a). Este, huérfano de Juan Manuel de Acuña, almotacén de Murcia, fue entregado como aprendiz a los doce años al zapatero valenciano Josef Sánchez. Sin embargo, al volver a Xàtiva y demandar ser nombrado maestro zapatero, el gremio local se opuso por ser cristiano nuevo. Aunque sí que le permitían abrir tienda y contar con oficiales, Acuña reclamó oficialmente el magisterio, entre otras cosas alegando que sus dos hermanos, los músicos Fernando y Juan Acuña Faxardo, no habían tenido jamás problema alguno por ello y estaban muy bien considerados en el entorno eclesiástico. Fernando era organista y beneficiado de la Colegial de San Felipe (Xàtiva), y Juan arpista de San Juan del Mercado en València, estando «admitido y aceptado entre toda la nobleza». E-VAar, Escribanías de Cámara, exp. 49, *Proceso de Nicolás de Acuña con el gremio de zapateros de Xàtiva sobre concesión de magisterio del oficio de zapatero*, 1742.

honor a la «Reina Gobernadora» en el salón columnario de la Lonja, hecho que siguieron aprovechando los boleros del teatro para abrir sus academias temporales de bailes de sociedad (Guaita Gabaldón, 2020a). Ramón Vilanova, «maestro al piano y director de la orquesta» del Teatro Principal se despedía con una función en su beneficio en enero, siendo sustituido nuevamente por el anteriormente degradado pianista y compositor Francisco Grossi, mientras que José Comellas continuaba como primer violín y director de la orquesta (ilustración 123). Además, las nuevas compañías española e italiana del teatro se habían ampliado con varios refuerzos (*Diario de Valencia*, 29.03.1834).



CHIARA
DI ROSEMBERG,
MELODRAMMA SERIO IN DUE ATTI.

CLARA
DE ROSEMBERG,
ÓPERA SÉRIA EN DOS ACTOS,
para representarse en el teatro de la ciudad de Valencia el año 1834.

VALENCIA,
IMPRENTA DE JOSÉ DE ORGA Y C.ª
CALLE DEL MILAGRO, Nº 19.
1834.

BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO - VALENCIA

PERSONAGES. — ACTORES. —

EUFEMIA, princesa, esposa del. . . . . } Sign. Angiolina Corri-Rossi.

CONDE DE ROSEMBERG. . . . . } Sig. Jacinto Contestabili.

CLARA, su hija. . . . } Sig. Matilde Palazzesi, cantante di camara d'il re di sajonia.

MARQUES DE VALMORE, amante de Clara. . . . . } Sig. Carlo Trezzini.

MONTALVAN, padre supuesto de la misma. } Sig. Giovanni Rossi.

MIGUELON, criado del conde. . . . . } Sig. Giovanni Cavacepi.

MARCELA, su muger. Sig. Mariana Vissoni.

Caballeros, damas, guardias, escuderos, pages, criadas y labradores de ambos sexos. . . } *Coristas y Comparsas.*

La música es del célebre maestro Ricci.

Maestro al cembalo.
Sig. Francesco Grossi.

Primo violino e direttore de orchesta.
Sig. Giuseppe Comellas.

Ilustración 123. Francisco Grossi y José Comellas en sus puestos de la orquesta del Teatro Principal en un libreto de 1834 de la ópera de Ricci *Chiara di Rosemberg* (València, José de Orga).

Se impulsó la fundación de aulas de latinidad, academias de gramática, colegios de instrucción primaria y «lancasterianos»[927] (véase *Diario de Valencia*, 11.02.1834; 02.05.1834; 26.05.1834; 01.06.1834; 10.06.1834; 15.07.1834; 15.09.1834) y las guías anuales de forasteros (Monfort, 1834)

[927] Perteneciente al sistema educativo, basado en la enseñanza mutua, de Joseph Lancaster (*1778; †1838), pedagogo inglés.

incorporaron propaganda de numerosos profesores particulares de todo tipo de materias, incluido el piano.

También comenzaron a implementarse mejoras urbanísticas; fue clave el inicio de la construcción y empedrado de aceras en 1834, empresa que obligatoriamente estuvo costeada por los propietarios de las viviendas que integraban las diferentes calles. Lamentablemente, esa obligatoriedad fue incumplida por muchos vecinos provocando que la obra se demorase durante años (Frasquet, 2002, 23-24).

Como va dicho, una epidemia de cólera-morbo azotó la ciudad entre el verano y final de 1834, provocando pánico social y el cierre del teatro y de establecimientos públicos. El *Diario de Valencia*, sin embargo, no se hizo excesivo eco de las noticias; a pesar de estar dirigido a más de 400 suscriptores, esta herramienta ideológica de la burguesía valenciana manejaba los acontecimientos tratando de sortear dificultades y en este momento evitó informar sobre enfermedades y/o problemas sociales —como el desempleo o la violencia— aunque proponía, contradictoriamente, soluciones a problemas sobre los que no había informado (Pons y Serna, 1992: 43).

En noviembre de 1834 comenzó a publicarse el *Diario Mercantil de Valencia*, voz del liberalismo moderado valenciano, de la mano de Pascual Pérez Rodríguez (*1804; †1868), el padre Juan Arolas (*1805; †1849) y Pedro Sabater (†1846); aunque poseía un formato más moderno, básicamente contaba con las mismas secciones que su predecesor; su fulgurante éxito entre la población precipitó la caída del dieciochesco *Diario de Valencia.* El moderantismo inicial de sus artículos le provocaría con el tiempo críticas, tanto desde posturas conservadoras, como progresistas.

En 1835 se establecieron en València las primeras agencias o casas de empeño y almoneda de todo tipo de enseres, germen de los célebres «Baratos» que florecerían en los años cuarenta y cincuenta; este tipo de negocios tendrían especial relevancia en cuanto al comercio de literatura e instrumentos musicales. Uno de estos establecimientos, la «Agencia Universal», abrió sus puertas en marzo, situándose a los pocos meses en la plaza nueva frente al Teatro Principal y pasando en 1838 a ser denominada «Agencia de España» (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.05.1838). Ofrecía pianos de importación entre gran variedad de muebles y objetos. En 1839 abrió, asimismo, en la antigua academia de baile situada en el billar de la calle del Mar, otro nuevo establecimiento de almoneda pública. De la misma forma, durante estos años se fundaron los principales almacenes de música y venta de instrumentos (II, 3.2: 576 y ss.; II, 4.1:

627 y ss.), mientras continuaban funcionando numerosos almacenes de ebanistería que comercializan pianos.

El cambio en el sistema de numeración de las calles que se produjo durante estos años (1835c-1837c) es, asimismo, cuestión importante para esta investigación. De la numeración corrida por manzanas, se pasó a la moderna, lineal y con diferenciación entre aceras pares e impares, por calles, que permite ubicar exactamente las direcciones que aparecen en los anuncios consultando el correspondiente padrón de habitantes; por ello, durante estos años, figuran frecuentemente, tanto en el padrón, como en documentación hemerográfica, el número antiguo de los diferentes inmuebles y también el nuevo (abreviados en este texto como a. y n. detrás del número). También se publicaron disposiciones destinadas a mejorar el aspecto urbano en general que obligaban a los vecinos a regar las lindes de sus casas —los presos se encargaban de regar los paseos sin retribución—; posteriormente, se prohibió tirar basura a la calle y se reguló la eliminación de escombros (Frasquet, 2002: 24-26).

En el aspecto musical cabe destacar que en la década de 1830 aparecen las primeras academias filarmónicas dedicadas al aprendizaje de la música. Juan Barta, destacado compositor local, abría la suya en marzo de 1837 en la antigua librería de Cabrerizo de la calle de libreros, 5; José Rolly, barcelonés residente en València desde 1831, readaptó en esos años sus clases particulares para abrir una academia de música vocal e instrumental y Máximo Gastaldi también haría lo mismo en abril de 1839. En el teatro, tras el cierre provocado por la epidemia de cólera, triunfó la *Norma* de G. Bellini en su estreno local; también obtuvo éxito el bolero valenciano Francisco Font Sanchís con las coreografías pantomímicas que representó la compañía de baile. El violinista José Comellas, que ya había consolidado su posición como primer violín y director de la orquesta del teatro, presentó en marzo de 1835 a su hijo Onofre, también violinista, que en 1838 se convertiría en concertino de dicha agrupación (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.03.1835; 13.05.1838).

Por otro lado, el compositor autóctono, Blas Vicente, profesor de violín junto a Juan Lestán y director de la orquesta (1825c-1832c) del teatro antiguo, la *Botiga de la Balda*, estrenaba en 1835 una sinfonía «a toda orquesta»[928] en una velada celebrada en un domicilio particular situado en el núm. 3 de la calle del Almirante —Francisco Font la «pondría en baile» tres años después para representarla en el Teatro Principal (*Diario Mercantil de Valencia*, 23.02.1838)—; Cayetano

[928] Según Ruiz de Lihory, Blas Vicente fue nombrado a finales de 1809 chelista de la capilla catedralicia (Ruiz de Lihory, 1903: 428).

Fontana, célebre arpista, también compartió escenario en dicha sala con la cantante aficionada Josefa Antonia García y un niño sin identificar que contaba entonces con sólo diez años (*Diario Mercantil de Valencia*, 10.01.1835).

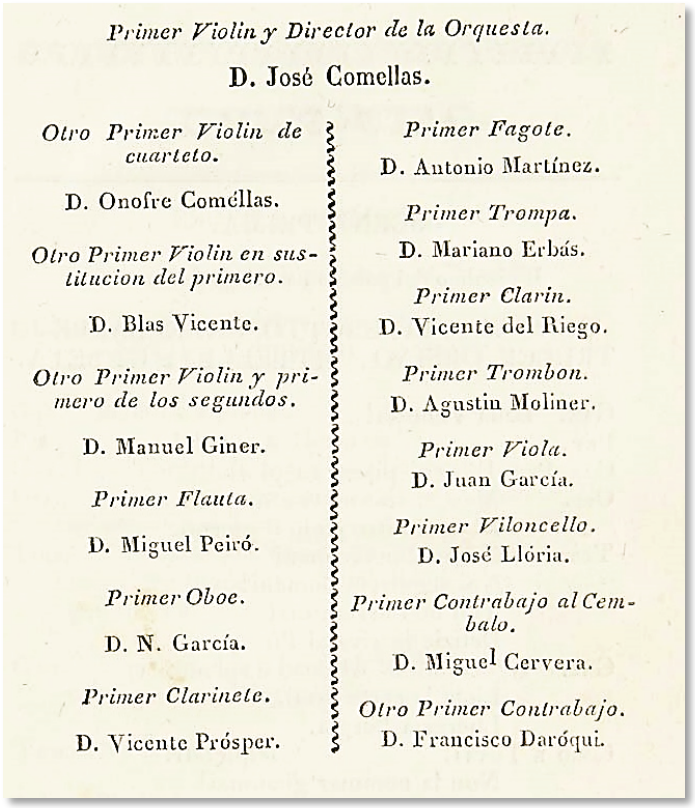
En cuanto a la sección de música del Teatro Principal cabe señalar que en 1838 se redistribuyeron sus puestos: José Comellas —director de la orquesta— y Blas Vicente, continuaron como primeros violines; su hijo, Onofre Comellas, y Manuel Giner Rosetti, padre del célebre Salvador Giner Vidal, fueron concertino y violín de bailes, respectivamente; el italiano Girolamo Rainieri fue nombrado *maestro al cembalo e direttore de música*; se contó con un profesional de arpa sin especificar y también con coros de bajos y tenores. A final de ese año se estrenó con éxito la ópera *Hipermestra* de Baltasar Saldoni y las partituras de dicha composición se pusieron a la venta en el almacén de música de Juan Oliver (II, 4.1.2: 635) (*Diario Mercantil de Valencia*, 23.12.1838)[929].

Hacia 1841, integraban la orquesta del teatro músicos que prosperarían en el ámbito musical valenciano posteriormente; se incorporaron entonces a los ya citados Miguel Peiró, después propietario de varias copisterías musicales en la ciudad (II, 4.2.6: 677); Mariano Hervás Marín, futuro músico mayor en diversos regimientos (Oriola Velló, 2014: 187, 189, 190); José Lloria Monzón, hermanastro del violinista de la Real Capilla madrileña, Manuel Lloria Constantí y Vicente Prósper Cháfer, fundador de un famoso almacén de música valenciano que perduraría hasta el siglo XX (II, 4.2.5: 671), el cual ingresó sustituyendo a Juan Colomer, clarinete primero durante la década de 1830[930]. Alrededor de 1840, Colomer se había trasladado a Barcelona para incorporarse a la orquesta del Teatro del Liceo[931]; también trabajó allí como profesor de clarinete en el Conservatorio del Liceo (Serrat Martín, 2017: 188-189) y efectuando labores de copista (Radigales Babí, 1998: 655, 692, 704).

[929] El nueve de enero de 1839 se celebró una sesión a beneficio del compositor de dicha ópera (Baltasar Saldoni) en la que se interpretaron varias obras de violín y chelo con acompañamiento de piano.

[930] Fueron también músicos de la orquesta del Teatro Principal valenciano entonces Vicente del Riego, contratista del suministro del rancho de las cárceles de València (*Boletín de la Revista general de legislación y jurisprudencia*, 1877, vol. 53: 136-138); y Francisco Daroqui, que podría estar relacionado con un mozo homónimo adscrito a la Capilla y de Coro de la Catedral en torno a 1820 (Martínez Molés, 2017: 103).

[931] Véase el libreto que figuró en el programa de mano correspondiente a representación en 1840 de *L'elisir d'amore* editado por el Liceo Filarmonico-Dramático barcelonense (Ignacio Estivil, ed.). D-Mbs, BV007786492, https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?id=642780119&db=100&View=default. [consulta 18.12.2022]



Primer Violin y Director de la Orquesta.

D. José Comellas.

Otro Primer Violin de cuarteto.

D. Onofre Comélllas.

Otro Primer Violin en sustitucion del primero.

D. Blas Vicente.

Otro Primer Violin y primero de los segundos.

D. Manuel Giner.

Primer Flauta.

D. Miguel Peiró.

Primer Oboe.

D. N. García.

Primer Clarinete.

D. Vicente Prósper.

Primer Fagote.

D. Antonio Martínez.

Primer Trompa.

D. Mariano Erbás.

Primer Clarin.

D. Vicente del Riego.

Primer Trombon.

D. Agustin Moliner.

Primer Viola.

D. Juan García.

Primer Viloncello.

D. José Llória.

Primer Contrabajo al Cembalo.

D. Miguel Cervera.

Otro Primer Contrabajo.

D. Francisco Daróqui.

Ilustración 124. Integrantes de la orquesta del Teatro Principal en julio de 1841, en el libreto de *Lucrecia Borgia: melodrama trágico en tres actos* [*Lucrezia Borgia : melodramma tragico in tre atti*]**.** E-VAbv, NP820-890/1127.

En 1843, el célebre actor José Valero Villavicencio (*1808; †1891), llegó a la ciudad dirigiendo una compañía dramática acompañado de su hermana Josefa, sin embargo, pese a las coincidencias en cuanto a nombre de pila y primer apellido, dicho actor no debe confundirse con el músico valenciano José Valero Peris.

En esta época aumentó considerablemente el número de establecimientos locales de restauración y hostelería (casas/fonda, mesones y hosterías) y, a los cafés existentes —cuyos establecimientos perduraron cambiando de dueño y nombre—, se unieron nuevas pastelerías y casas de horchata y chocolate[932]. Podrían citarse, en este sentido, los ejemplos siguientes: en julio de 1836 se vendió el célebre café-billar de la calle Barcelonina, mientras se mantuvo el antiguo café la calle de la Nave, esquina con Bonaire; Louis Laurence, confitero, licorista y repostero francés, abría en abril de 1837 un elegante café en la calle del Mar (núm. 2 antiguo)

[932] En 1835 había intramuros treinta y cuatro mesones-fonda, cuatro posadas, ocho hosterías, siete pastelerías, diez horchaterías y seis cafés (Monfort, 1835).

que competiría con el todavía existente Café del Sol de la calle de Zaragoza y, a partir de 1850, con el nuevo Café del Siglo[933].

A partir de 1838, asimismo, se impulsó y desarrolló la actividad filarmónica autóctona gracias a la labor efectuada por el Liceo Valenciano. Fundado como «Academia» en 1836c (Alemany Ferrer, 2007: 127 y ss.), fue inaugurado ese año como Liceo Artístico y Literario en la sede del antiguo noviciado del convento del Temple[934], estando presidido por José Juanes Navarro, propietario, abogado y diputado provincial, residente en el núm. 21 de la calle del Muro de Santa Ana (Boix Ricarte, 1849: 294).

Como podemos comprobar con su primera publicación como sociedad, (*El Liceo Valenciano: colección de producciones artísticas y literarias*, Tomo primero, 1838) —editada por Cabrerizo—, la sección de música, sin presidente todavía, estaba dirigida por el joven maestro de piano Justo Moré (II, 5.3.2.b: 815). Entre sus primeros socios figuraron Blas Vicente, violinista de la orquesta del teatro; el compositor y pianista de Silla José Valero Peris (II, 5.3.2.b: 805) y Juan Menchuc, organista segundo de la capilla del Patriarca, después tenor de la capilla de la Seo valentina y maestro de capilla interino de la misma[935]. La actividad pianística efectuada por el Liceo Valenciano será tratada específicamente en otro apartado, dado que concierne a la cuestión central de este trabajo (II, 5.1.1: 691 y ss.).

El Liceo Valenciano, según palabras del escritor Fermín Gonzalo Morón, socio fundador de la entidad, supuso una auténtica «resurrección literaria y artística» para la ciudad e impulsó la educación artística de los jóvenes:

> […] inaugurado el Liceo valenciano por el infatigable celo y perseverancia de mi querido amigo D. José Juanes, á quien tanto debemos todos los jóvenes de Valencia, empecé a mostrarme en público y á rozarme con toda clase de damas y galanes, como secretario de esta corporación: en ella nos reunimos, Sabater, Cepeda, Aparici y Guijarro, Vicente Almazan, es decir, la mas ilustre y gloriosa pléyade, de que hoy se honra la patria […]. La amistad y el entusiasmo por el progreso en todos los géneros se sentía y respiraba en esta poética atmósfera; con nuestro celo y nuestros esfuerzos, reunimos en nuestra sociedad á los Cabanas, Blascos, Lopez, Parras, es decir, á todos los artista de más mérito: en el Liceo de Valencia se hicieron los mayores honores á madama Montenegro, digna sucesora de la Malibran […] a los sencillos y elegantes salones del Temple, que antes de la revolución había

[933] Más tarde denominado «café de Europa».

[934] Mediante una sesión pública en la que se leyeron composiciones literarias, se interpretaron arias de ópera, acompañadas por una orquesta de aficionados, y se expusieron obras de escultura, arquitectura, pintura y dibujo. José Juanes efectuó el discurso inaugural y Mariano Roca de Togores, presidente de la sección de literatura, actuó como cronista del evento.

[935] *Maestros de Capilla de la Catedral de Valencia y de otros autores que han tenido cargos en ella* [E-Mn, Mss 14060/22, *Papeles Barbieri*].

> pertenecido á la insigne y gloriosa órden militar de Montesa. En el Liceo valenciano se improvisaban funciones agradables, se pintaba, se tocaba, se recitaban versos, se tenían discusiones literarias muy importantes, y mas tarde se establecieron biblioteca, gabinete de lectura, teatro, cátedras y escuelas dominicales (Gonzalo Morón, 1852: 105).

Otros periódicos también se hicieron eco del comienzo de la singladura del Liceo Valenciano:

> No ha muchos días que esta corporación contaba en su seno reducidísimo número de individuos, y apenas estendia á otra cosa sus miras que a oir impasible tal ó cual composicion, y á fallar con justicia siempre, pero siempre con frialdad, acerca de su mérito literario […]. Lugar seria este, de entregarse á graves reflexiones; coyuntura adecuada para investigar por qué causa semejantes corporaciones logran mas boga en esta época que en otras ya pasadas, y por qué la juventud de hoy se afana tanto por brillar en el circulo literario, como la juventud de antaño en el círculo político […] (*La Verdad,* 02.04.1838).

El reglamento de la «Sección de Música» del Liceo se debatió en sesión celebrada el cuatro de enero de 1839[936] y tres meses después comenzaron a celebrarse sesiones mixtas de literatura y música de cámara que se suspendían durante el periodo estival retomándose en septiembre (véase Alemany Ferrer, 2007: 127 y ss; Alonso Cortés, 2001; Sancho García, 2003: 36 y ss;). En octubre del mismo año se inauguró la cátedra de declamación, con Carlos Latorre al frente, y se celebró una sesión especial que contó con la presencia del coronel Francisco Amorós (*1770; †1848), marqués de Sotelo, adalid de la educación gimnástica en Francia, aprovechando su paso por València (*Diario Mercantil de Valencia*, 26.10.1839).

Ese mismo año, Eduardo Giménez [Eduardo Ximénez Cros; II, 5.3.2.b: 820], joven pianista y compositor valenciano de catorce años, presentaba en el Teatro Principal (16.03.1839) su primera sinfonía —en el intermedio, a telón corrido— e interpretaba él mismo al piano unas variaciones para piano y violín en un entreacto. Dicho escenario también acogió conciertos con la participación del piano a cargo del director de la orquesta del Liceo Valenciano, Justo Moré, y de Carolina Conti (II, 5.3.2.b: 820); sin embargo, el plato fuerte musical del año fue el estreno de *La Angélica*, ópera seria en tres actos de José Valero Peris (*Silla, 1812; †¿València?, 1868):

> […] este joven tiene el honor de dedicar á sus paisanos su primer ensayo en la difícil tarea de la composición; esperando la indulgencia de sus compatriotas. La empresa por su parte no ha omitido nada para su mejor aparato escénico, como igualmente la compañía filarmónica en hacer de la suya cuanto pueda, á fin de contribuir á su mejor desempeño (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.03.1839).

[936] La Real Orden del 28.02.1839 autorizaba el asociacionismo financiero burgués, pero solo comprendía las sociedades de socorros mutuos, no las artísticas (*cfr.* López Castellano, 2003: 221, con Sancho García, 2003: 34).

La ópera se estrenó en el Teatro Principal[937] el día de San José (19.03.1839) a las siete de la tarde y se representó durante seis días ininterrumpidamente —el domingo 24 fue sustituida por la ópera bufa [*Una aventura di*] *Scaramuccia* de Luigi Ricci—. Recibió una calurosa acogida, expresada en prensa con los siguientes versos anónimos:

> En elogio del Sr. Valero, autor de la *Angélica*, nos han remitido los siguientes versos, que insertamos sin repugnancia por el laudable obgeto que los motiva.
>
> DECIMA
> Gloriate invicta Valencia
> De que un hijo de tu suelo
> Logre laureles de un vuelo
> En la más hermosa ciencia:
> Cortos años y esperiencia
> Acompañan al autor
> De *Angélica*, cuyo honor
> Le eleva á la azul esfera,
> Donde su numen espera
> Gloria, fama y esplendor. —E.A.
>
> Soneto
> Escúlpase tu nombre en letras de oro,
> ¡Oh Valero inmortal! Pues que tu lira
> En el primer ensayo ya te inspira
> De *Otelo* el pasmo, de la *Norma* el lloro:
> Tu *Angélica* sublime en canto y coro,
> Dulzura y magestad dó quier respiera,
> Y á un genio tutelar Edeta admira
> Cual la eterniza con clarín sonoro:
> Vive, pues largos años, sé dichoso,
> Multiplíquense en ti gratas memorias
> Que produzcas constante y venturoso
> Hasta pasar tu timbre á las historias,
> Esparciendo por tierra y mar undoso
> La fama de tu numen y tus glorias.—E.A.
>
> (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.03.1839).

El estreno de esta «ópera valenciana» trascendió y llegó a la prensa de la capital, describiéndose su éxito —especialmente el número del coro de aldeanas— y cómo el autor fue llamado a las tablas a saludar al público, que lo vitoreaba (*El Piloto*, 23.03.1839; *El Correo Nacional*, 03.04.1839; *El Entreacto*, 07.04.1839).

[937] *La Botiga de la Balda*, vetusta nave que había albergado durante décadas el teatro interino de la ciudad se convirtió en 1839 en un almacén de loza inglesa y cristal hueco alemán (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.03.1839) que cerró, volviéndose a subastar en 1841.

Volvió a representarse un dúo de *La Angélica* junto a arias de G. Donizetti, compositor de moda tras el temprano fallecimiento de V. Bellini, y también de la *Hipermestra* de B. Saldoni, en un concierto patriótico multitudinario celebrado en el salón de la Universidad a beneficio de los prisioneros de guerra (22.10.1839); participaron tres de las cuatro socias honorarias del Liceo: Emilia Bucelli, Dolores Alcaraz y Manuela Garcés. El programa interpretado fue el transcrito a continuación:

> PRIMERA PARTE
>
> 1º Sinfonía de Olivo é Pascuale, de Donizetti.
> 2º Duo de la Angélico de Valero, x Mª Dolores Alcaraz y Marieta Carraro.
> Emilia Bucelli, con Manuela Garcés el Dúo de Hipermestra de Saldoni y otra.
> También Almerinda Manzochi.
> 3º Aria de la Luisa de Lammermoor, de Donizeti: por Doña Elisa Manzochi.
> 4º Duo del Furioso, de Donizzeti: por Doña Magdalena Martínez y D. Cristóbal López.
> 5º Aria de la Nitocri, de Donizzeti: por Doña Antonia Bernau de Montenegro.
> 6º Duo de Hipermestra, de Saldoni, por las señoritas Doña Manuela Garcés y Doña Emilia Bucelli.
> 7º Rondó de la Casa dishabitata, de Rossini, compuesto espresamente para la sra. Doña Ermerinda Manzochi.
> SEGUNDA PARTE
> 1º Sinfonía de la Ceneréntola, de Rossini.
> 2º Duo del Osmir, de Vaccai: por Doña Antonia Bernau de Montenegro y Doña Emilia Bucelli.
> 3º Aria de J. Briganti, de Mercadante por D. Luis Valli.
> 4º Duo de Schelly, por las Sras. Doña Antonia Bernau de Montenegro y Doña Marieta Carraro.
> 5º Polaca de J. Puritani, de Bellini: por la Sra. Doña Manuela Garcés.
> 6º Duo de L'Asedio de Calais, de Donizeti: por las señorita Doña Almerinda y Doña Elisa Manzochi.
> 7º Rondó final de la Lucrezia Borgia, de Donizetti. por Doña Antonia Bernau y D. Cárlos Sentiel.
> A las siete
>
> NOTA. Los billetes se despachan en la librería de Mallen y Sobrinos y en la imprenta de este periódico, á 20 rs. vn. (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.10.1839).

Los bailes de máscaras también se diversificaron y multiplicaron: a partir de 1840 cada academia de baile celebró sus propios eventos, compitiendo en publicidad y precios (2 rs. vn. por lo general); Francisco Font, por ejemplo, los efectuaba en su casa de la plaza de Ribot; otros en el salón nuevo en la calle del Mar (frente a santa Tecla), sede antaño de la academia de baile del ex-convento de la Merced; en el salón de la calle de Ruzafa (junto al Hospital de Embou) y también se mantuvieron las tradicionales máscaras en la Lonja, a expensas del Hospital General. Destaca entre todos, los bailes ofrecidos al general Espartero en el salón del exconvento de la Merced del diez al doce de octubre de 1840 con motivo de su entrada triunfal en València.

La aludida competencia surgida por la apertura de diversas academias de baile incentivó la mejora de las plantillas orquestales y llegaron a ofrecerse tandas de rigodones en el salón de baile de la calle del Mar (*Diario Mercantil de Valencia*, 10.02.1840), procedentes de la ópera en dos actos y prólogo *Héctor Fieramosca ó el reto de Barleta* compuesta por Mariano Manzocchi para sus hermanas, las cantantes Almerinda (*1804; †1869) y Elisa Manzocchi[938], estrenada en València a principios de año (30.01.1840). Asimismo, el valenciano Juan Barta colaboró con las compañías del teatro (13.02.1840), componiendo la música de algunos «padedú» (*pas de deux*) de baile. (*Diario de Valencia*, 10.02.1840), al igual que hizo el mismo año Nicasio Camaño Ros (*València, 1806)[939] con la introducción a las arias de la ópera *Il Pelayo* de Giuseppe Gerli (1840)[940].

El empresario Vicente Tello Izquierdo, que había adquirido la Almoneda Pública (II, 3.2.5.c: 597) y le había cambiado el nombre por el de Agencia Universal[941], negoció con todo tipo de géneros, fincas, crédito, papel, inquilinos, criados, anticipos de dinero e, incluso, pianos y otros instrumentos musicales. Tello organizó un concierto en el «salón de Mencheta» en marzo de 1840 a cargo de un desconocido pianista alemán llamado Teodoro Litz —nótese la similitud de su apellido con el del célebre Franz Liszt—, siendo su agencia la que despachaba, tanto el

[938] Almerinda triunfó como soprano en los teatros de Madrid durante la década de 1830. Se conserva la partitura de una canción para fortepiano compuesta por ella. E-Mn, MC/734/3.

[939] Camaño fue maestro de capilla del Corpus Christi y, desde 1833, de las capillas concordadas de València (Ruiz de Lihory, 1903: 204-205). Con una fecunda obra religiosa conservada, vivía junto a su mujer María Francisca Español en la 2ª habitación del núm. 73 de la plaza de la Pelota, justo encima del organista Matías Muñoz. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8 bis y 16, cuartel del Mar, 1837 y 1839.

[940] Esta ópera está datada erróneamente en 1844en varios estudios y bases de datos españoles, probablemente en base a la existencia de un libreto editado en Oviedo en dicho año. Sin embargo, se estrenó en 1840, como puede comprobarse en la prensa de la época española e italiana (véase *La palma: semanario de historia y literatura*, núm. 13, 27.12.1840; *Giornale Di Letteratura, Belle Arti, Mestieri, Mode*, núm. 58, 19.01.1841: 238).

[941] Dicho nombre fue utilizado por una agencia anterior situada en la plaza del Teatro que, desde 1838 se llamó Agencia de España; cerró en 1840, y su local era la llamada «Casa de Ávila» (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.10.1840).

programa, como los billetes, al elevado precio de 8 rs. vn (II, 5.1.2.c: 722)[942]. Ese mismo año se abrió el Depósito General, establecimiento de la misma tipología situado en la calle del Micalet, esquina con la de Bordadores, que vendía literatura musical en cifra para cuerda punteada (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.08.1840) y, en abril de 1843, la Almoneda Continua en la plaza de Manises, detrás del edificio de la Audiencia, que, entre otras mercancías, anunciaba la venta de un piano[943].

Por otra parte, en 1841 se publicó nueva normativa municipal contra la mendicidad general, «vagancia de niños» y casas de billar ilegales. También se reguló el horario de circulación de carruajes los festivos y días de teatro; se volvió a notificar la prohibición de tirar escombros, en general, y se recordó a los talleres de menestrales las restricciones existentes en cuanto a la ocupación de la vía pública y a la altura mínima de los toldos de las tiendas (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.01.1841). Ese mismo año José Gárulo publicaba su particular guía de la ciudad (*Manual de forasteros en Valencia*), que ofrecía una imagen global de València al estilo de las anteriores guías de Monfort —aunque con algunas inexactitudes—. En estas fechas, València conservaba sus catorce parroquias, pero los conventos se habían reducido, y solo perduraban trece de religiosas; había diez imprentas, seis librerías principales —aunque se estima que debió existir un número total mayor—; treinta mesones, donde hacían parada los ordinarios de pueblos y ciudades; seis casas-fonda y dos casas de postas que alquilaban caballos. En un aspecto más lúdico, cabe indicar que el número de cafés (siete), pastelerías (seis) y casas de horchata y chocolate (seis) apenas había disminuido (*cfr.* Monfort, 1835 con Gárulo, 1841).

En febrero de 1841, la sección de música del Liceo[944] inauguró una academia filarmónica pública gratuita para los pobres —los socios pagaban 30 rs. vn. mensuales— que estuvo dirigida por el célebre José Valero Peris (II, 5.3.2.b: 805); esta coexistiría con otras, tanto existentes como recién abiertas, caso, por ejemplo, del «nuevo establecimiento filarmónico» del maestro de piano Juan Bautista Álvarez (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.10.1843) o la nueva «academia de música» de instrumentos de viento, guitarra y voz de la calle Baja (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.11.1843).

[942] Más tarde, el establecimiento cerraba temporalmente por la ausencia del empresario, dado que hacía frecuentes viajes al extranjero. En diciembre de 1841 volvió a abrirse, para traspasarlo definitivamente en junio de 1843 (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.06.1843).

[943] A finales de 1843, dicho local se trasladó a la Casa Fonda de las Cuatro Naciones, frente al antiguo convento de la Purísima (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.11.1843).

[944] En 1841, tras celebrarse las elecciones de cargos, el presidente de la sección de música resultó el violinista José Comellas y Fernando Ureta ejercía como vicepresidente. Andrés Blasco y Rafael Manent eran secretario y vicesecretario, respectivamente (*El Liceo Valenciano*, vol. 1 (3), 16.01.1841).

El Liceo local permitió que las mujeres tomasen parte en la sesión ordinaria de enero de 1841, publicándose el 23 de dicho mes un interesante artículo sobre la educación de la mujer; y, en mayo, su revista pasó a ser mensual. A mediados de ese año, la entidad construyó un teatro en sus salones para albergar sus sesiones públicas con capacidad para quinientos espectadores y veinte actores en el escenario que fue inaugurado con una gran función el 16.06.1841 (Alemany Ferrer, 2007: 131).

En estos años se asienta el pensamiento romántico en la sociedad valenciana, gracias, en gran parte, a la labor efectuada por Estanislao Vayo en las Escuelas Pías, a la influencia de Juan Nicasio Gallego y a la tertulia del gabinete de lectura que organizaba periódicamente la librería de Cabrerizo. En València triunfó la visión melancólica francesa del primer romanticismo, característica de escritores como François-René de Chateaubriand, carente de rebeldía política y dotado de un fuerte puritanismo moral (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 310). Las publicaciones valencianas liberales se impregnaron de este espíritu, principalmente el *Diario Mercantil de Valencia*, periódico referencial de los liberales, pero también los semanarios *El Mole* (1837 y 1840-1841); *El Cisne: periódico semanal de literatura, historia, moral, costumbres, artes, modas y conocimientos útiles* (1840); *Psiquis: periódico del bello sexo* (1840); e, incluso, *El Liceo Valenciano* (1841- 1842)[945], revista de la sociedad homónima, que, pese a haber publicado avanzados artículos sobre la igualdad de la mujer en sus primeros números, devino entonces en conservador y religioso (Vicente Almazán, «La sociedad actual», *Liceo Valenciano,* vol. 1 (6): 256-258).

[945] En 1838 y 1839 Cabrerizo imprimió el *Liceo Valenciano: colección de producciones artísticas y literarias*.

1.1.3. La Década Moderada (1844-1854), el Bienio Progresista (1854-1856) y la consolidación de las nuevas élites burguesas.

a. Política y economía.

Década Moderada (1844-1854).

Destituido Espartero y desarmada la Milicia Nacional, comenzaba su reinado una Isabel II adolescente bajo el gobierno de los moderados, que volvían a implantar la Ley de Ayuntamientos. En la ciudad de València, una nueva generación de políticos procedente de la burguesía comercial local se abrió paso apoyándose en la coyuntura gubernamental moderada[946]. José Gabriel Campo Pérez (*1814; †1889), hijo de un comerciante de quincalla y futuro marqués de Campo, sobresalió entre todos ellos, convirtiéndose en alcalde de València antes de cumplir los treinta años y en el vórtice de la política y la economía valenciana del periodo junto a otros potentados como Luis Mayans, Francisco Carbonell y Mariano Roca de Togores, entre otros (véase Martínez Gallego, 2008: 66-83).

La burguesía comercial valenciana era de origen diverso; una parte importante procedía de familias enriquecidas a fines del siglo XVIII con el comercio de la seda y otra parte, foránea, se había beneficiado de la importación de tejidos y alimentos y, luego, con la exportación de materias primas. A partir de la Guerra de la Independencia, las distintas casas comerciales, cuyas segundas generaciones se habían nacionalizado, fueron reemplazadas durante las primeras décadas del siglo XIX por otras de origen catalán, mayoritariamente, centradas en el comercio marítimo, que mantuvieron el poder hasta 1850. Es decir, las élites comerciales en la València dieciochesca dejaron de dedicarse al comercio, adquirieron tierras y se reconvirtieron en rentistas, mientras nuevas capas burguesas les reemplazaban en los negocios (Pons y Serna, 1992). El cambio de actividad se debió al hundimiento definitivo de los censales[947], que desplazó la inversión hacia la propiedad inmueble; a la crisis sedera de finales del XVIII; a la inactividad comercial por las sucesivas guerras (1793-1814); y a las desamortizaciones.

Entre finales de 1830 y 1840 una nueva clase comercial valenciana desplazó a las existentes —su origen fue, probablemente, revolucionario— para desaparecer a los pocos años. A partir de mediados de la década de 1840 se conformó una nueva capa estable de comerciantes con influencia política enriquecida por el desarrollo de actividades económicas vinculadas con la

[946] Sobre este periodo véase Martínez Gallego (2008: 66 y ss.).

[947] Eran instrumentos financieros muy utilizados en los territorios de la Corona de Aragón desde la Baja Edad Media como medio de financiación pública y privada. El censatario era un demandante de capital (persona o institución) que creaba una pensión censal, vendiéndola a otra persona o entidad con capital que recibía un canon anual con un determinado rendimiento (generalmente del 7,5%).

modernización de la ciudad: entre otras cuestiones, el empedrado de las calles; el derribo y subasta de conventos; la nueva parcelación urbanística; la construcción de carreteras y las obras del puerto. Para poder efectuar sus negocios, esta nueva burguesía comercial autóctona necesitó poner en marcha un sistema crediticio de cajas de ahorro que estuvo protagonizado por dos grupos rivales: la Sociedad Valenciana de Fomento y la Sociedad de Crédito Valenciano (Ródenas, 1978). A mediados de siglo se consolidó un amplio grupo comercial vinculado a la inversión financiera, junto con otros individuos provenientes del mundo de la seda que se adhirieron a aquellas inversiones y ocuparon el poder político. Este grupo conformó la nueva alta burguesía valenciana que dominó y transformó la ciudad a partir de 1850 (Pons y Serna, 1992).

Así pues, la nueva clase moderada, que aunaba a doceañistas exaltados con antiguos realistas, e incluso carlistas, comenzó a acumular capital económico y humano, incorporando asimismo a antiguos progresistas a medida que estos medraban económicamente, propiciando la deriva del propio partido progresista hacia «un partido interclasista» que se convirtió «en referencia de las capas medias» (Martínez Gallego, 2008: 67-68). Toda esta nueva élite política y financiera se hizo con el control político —ayuntamiento, secretaría, sociedades, sufragio censitario (1846)[948]—, de las contratas públicas, y social por medio en intrincadas relaciones personales —matrimonios, grupos de presión, redes clientelares—, que con el tiempo se enfrentaron entre ellas.

El moderantismo fue, además, la expresión de un corpus de valores, normas morales —«orden, trono y moralidad»—; en definitiva, un estilo de vida, «de carácter específicamente burgués», arraigado profundamente en la sociedad por la clase dominante. (Azagra, 1978: 30, 87). Por tanto, el movimiento trató frenar la impronta radical popular en pos de controlar las transformaciones que había traído la revolución y ofrecer estabilidad para su propio beneficio. Esto no lo eximió de luchas internas, especialmente desde la disidencia que no había conseguido sus objetivos, lo cual desembocó en una corriente de auténtico liberalismo conservador que utilizó el *Diario Mercantil de Valencia* para reflexionar, criticar y tratar de sacar conclusiones acerca de la evolución experimentada desde las tensiones políticas radicales de los años 30 al estado liberal «oligárquico, censitario y antidemocrático» de los 40 (Tarrazona Bueno, 2002: 22 y ss.).

[948] La Ley Electoral de 1846 restringió el sufragio a menos del 1% de la población, conformada principalmente por los grandes propietarios, nobleza rentista, hacendados y comerciantes. Esto garantizó a la postre la pervivencia de la clase en el poder político.

A su vez, las instituciones empoderaron a un cuerpo de técnicos a su servicio que acabó reemplazando a la alta clase burguesa conforme esta iba extendiendo su poder hacia el ámbito nacional. Este nuevo colectivo, o «clase de servicio», estaba integrado por profesionales liberales —notarios, técnicos, ingenieros, arquitectos y abogados— y alcanzaría la cumbre social progresivamente a lo largo del siglo XIX (Azagra, 1978: 31; Pons y Serna, 1992).

La burguesía moderada de amplio abanico ideológico comenzó a usar símbolos para resaltar su preponderancia social; algunos accedieron a títulos nobiliarios (caso del Marqués de Campo); otros se instalaron en palacios y procuraron maquillar sus humildes orígenes como comerciantes de nivel bajo o medio —llegando, incluso, a concebir orígenes legendarios, haciendo pasar a sus antepasados como potentados extranjeros—. Se adecuaron ciertos rituales sociales como, por ejemplo, el paseo por la Alameda y/o la Glorieta (ilustracion 125); la asistencia al teatro y la celebración de ostentosas ceremonias fúnebres. También causaron un claro reacondicionamiento urbanístico al fijar sus residencias colectivamente en el centro, el cuartel del Mar y zonas del barrio de Serranos, desplazando a las clases proletarias hacia nuevos arrabales extramuros en la Zaidía y el barrio de Quart (Sanchis Guarner, 2007 [1972]: 313-316; Pons y Serna, 1992).

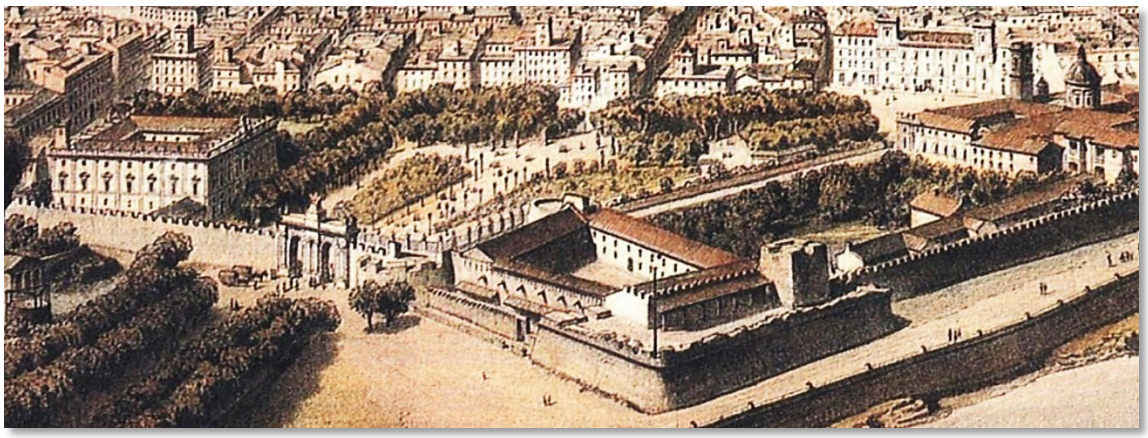


Ilustración 125. De izquierda a derecha: la Aduana (fábrica de cigarros), la puerta del Mar y el paseo hacia la Glorieta; la ciudadela, y el convento de Santo Domingo (Guesdon, 1853).

Resulta especialmente relevante la implementación durante este periodo de la Contribución Industrial y de Comercio propugnada por el ministro Alejandro Mon en el seno de la reforma tributaria que estaba llevando a cabo. En ella los contribuyentes se dividían según su actividad y debían debía atender un derecho fijo y común en base a la población de la localidad y un segundo derecho del 10 por ciento del valor en renta del taller o residencia donde se practicaba la actividad empresarial o la de la residencia de su propietario (Moreno Lázaro, 2018: 166).

Aunque el subsidio industrial y comercial provocó numerosos fraudes y protestas, fue la base para la recuperación económica de la Hacienda pública. Unido a ello, fueron relevantes en el periodo la reforma educativa de Moyano, el programa de obras públicas de Bravo de Murillo, la labor administrativa de Alejandro Oliván y Pedro José Pidal, y sobre todo la nueva constitución de 1845, que pretendía apuntalar la Corona y consolidar a la burguesía moderada.

En el nuevo texto constitucional, la revolucionaria fórmula de la soberanía nacional se cambió por la compartida por las Cortes y la Reina, articulándose la preeminencia de esta sobre las instituciones, pudiendo nombrar al jefe de gobierno y disolver las Cortes. Paradójicamente, este instrumento pretendidamente moderador favoreció el disenso político partidista, una de las principales causas de las sucesivas crisis de gobierno y, al final, de la degeneración misma del sistema[949].

Bienio progresista (1854-1856).

En 1854, el fracaso de los sucesivos gobiernos moderados, controlados al efecto por María Cristina de Borbón, provocó diversas revueltas y pronunciamientos que devinieron en revolución, encabezada por el general moderado «puritano» Leopoldo O'Donnell, hasta que María Cristina puso al frente del gobierno al general progresista Espartero y marchó al exilio, inaugurándose el llamado Bienio Progresista. En el transcurso del bienio, el Partido Progresista tuvo como objetivo reformar el sistema político del reinado de Isabel II que había estado bajo el dominio del Partido Moderado desde 1843. La idea era profundizar en las características propias del régimen liberal, especialmente después de los fracasos de los Gobiernos moderados en la década anterior.

En València, el proceso revolucionario comenzó con incidentes aislados en el verano de 1854. El cinco de julio estalló una revuelta campesina de carácter republicano en la localidad de Alzira que, sin embargo, estaba dirigida por la burguesía local y algunos militares de alta graduación. En la ciudad del Turia, el 15 de julio por la noche, José Campo y otros próceres del moderantismo abandonaban la ciudad y, al día siguiente, la llegada del esperado vapor Elba con nuevas sobre la insurrección en Barcelona provocó que una multitud se agolpara en la plaza de Santo Domingo, donde se leyó la proclama del capitán general de Cataluña, aclamándose después el establecimiento de una Junta revolucionaria de amplio espectro que englobó a liberales conservadores, progresistas y radicales. El gobernador civil, Ramón de

[949] Véase https://www.congreso.es/cem/const1845 [consulta 14.11.2022].

Campoamor, liberó a los presos de las revueltas y se rearmó la Milicia, aunque la Junta en todo caso abogó por intentar que la situación no se les fuera de las manos hacia el radicalismo (Azagra Ros, 1978: 43 y ss., Martínez Serrano, 2008: 74-75).

La Junta se disolvió en agosto[950], habiendo controlado tanto a los antiguos moderados en el poder y a los grupos de carlistas, como a radicales democrático-republicanos y grupos de «socialistas» que participaban en acciones de boicot[951]. Al mismo tiempo, el Ayuntamiento de València, tras intentar congraciarse con el movimiento en un primer momento, era obligado a dimitir. Las medidas de la Junta ahondaron en el control del orden público y la revolución, la tranquilización a las clases privilegiadas y la concesión a las clases populares y la pequeña burguesía de algunas de sus demandas, como la supresión de los impuestos de puertas y de los consumos, del anticipo de contribuciones, que pasó a ser voluntario, entre otros. También se implementaron medidas para establecer y fomentar la educación pública gratuita (Azagra Ros, 1978: 51 y ss.).

Establecido ya el gobierno de Espartero en la capital y organizadas unas elecciones a Cortes Constituyentes, València tuvo que lidiar con varias crisis provocadas por el hundimiento del sector sedero, por la mala cosecha, y el consecuente incremento del paro y la mendicidad, que se unió al aumento, desde hacía ya algunos años, de la violencia y criminalidad urbanas, como se puede comprobar en numerosas noticias y artículos del *Diario Mercantil de Valencia* desde 1851[952].

Unido a ello, en agosto de 1854 se extendió a València la gran epidemia de cólera activa en la península, lo que provocó la huida de las clases acomodadas hacia sus propiedades en el campo (24.08.1854), el cierre de las puertas de la ciudad y la muerte de entre 2000 y 4000 personas intramuros[953]. Los productos químicos para esta enfermedad, como el carbonato de sosa o la letal estricnina, que se unían a las acostumbradas sangrías con sanguijuelas, ocuparon

[950] Espartero decretó la supresión de las juntas provinciales, que pasaron a ser meramente consultivas. Esto provocó que gran parte de los liberales moderados la abandonasen, siendo sus puestos ocupados por radicales.

[951] Uno de ellos incendió una carga de madera situada en el ferrocarril sobre uno de los puentes del Turia, que también ardió (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.07.1854). Resulta curioso el descubrimiento dos años antes, en 1852, de un «centro socialista» que albergaba una sociedad secreta, localizado en la calle de la Muela, incautándose en el registro una bandera tricolor y el reglamento de la sociedad (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.01.1852).

[952] Probablemente, según Sebastiá (1976: 405) y Azagra Ros (1978: 72-73) estas bandas de mendigos estuviesen formadas por campesinos desposeídos de la tierra desamortizada. Resulta curiosa la noticia del *Diario Mercantil de Valencia* (29.11.1851) que informaba del atraco a punta de navaja a un organista de la ciudad, que fue engañado y conducido a una casa de dudosa apariencia a dirigir un ensayo para una serenata en honor al alumbramiento de la reina de la infanta Isabel.

[953] Los brotes se reprodujeron en 1855 y 1856.

las páginas de anuncios del periódico local, así como las voces críticas con estos remedios (ilustración 126):

> Muchos son los remedios contra el cólera que han publicado los periódicos y mucha la prisa que se dan los temerosos á proveerse de las sustancias aconsejadas por la ciencia. Entre ellas se encuentras venenos activos y peligrosos que no conviene dejar en manos de profanos y cuyo uso arbitrario pudiera ocasionar funestas consecuencias. Se nos ha referido que, hablando anteayer del cólera en una casa de esta ciudad, la dueña dijo á un caballero que estaba de visita: —Yo ya no tengo miedo al cólera: con el carbonato de sosa y esa botellita de sulfato de estrignina que está sobre la mesa, me creo completamente segura del terrible azote. Primero se toma la sosa y si la enfermedad se agrava, se echa el contenido de ese frasquito en un vaso de agua y hay para curarse toda la familia. —Y todo el barrio, señora, respondió el caballero, y la curación sería tan radical que no habría necesidad de segunda dosis. Hay que observar que el frasquito contenía media onza de sulfato de estrignina. […] fácil es comprender la necesidad de no dejar al capricho de cualquiera el libre manejo de sustancias tan fatales (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.08.1854).



cimiento.

SULFATO
DE ESTRICNINA CONTRA EL CÓLERA,
EN EL ESTADO FULMINANTE.

Se hallarán botellas arregladas de la disolucion del sulfato, y prospectos estensos del modo de que debe tomarse.

Los copiamos de la receta que recibimos de un acreditado facultativo, cuyos felices ensayos le han dado una justa reputacion.

Botica y laboratorio químico de Andreu, calle de San Vicente, esquina á la del Llop

DEPÓSITO PRINCIPAL DE SANGUIJUELAS
de Ignacio Torras, plaza de San Francisco, núm. 6.

Carbonato de Sosa:
REMEDIO RECOMENDADO CONTRA EL CÓLERA.

Se halla en casa de Mr. Tiffon, calle del Mar, núm. 46, enfrente de su establecimiento de MODAS. Tambien se encuentra Coñac superior, remedio anti-colérico, el solo empleado en Inglaterra y Francia: vinagre y cigarritos del sistema de Raspail, como tambien vinagre de sal, inglés, remedios muy probados para preservarse de dicha enfermedad.

CARBONATO DE SOSA
PURO Y CRISTALIZADO.

Hay botecitos arreglados en la botica y laboratorio químico de Andreu, calle de San Vicente, esquina á la del Llop.

Los prospectos para usar el carbonato se dan gratis en dicho establecimiento.

ELIXIR ANTICOLÉRICO DE ROBECKI
Y LOCION ROBECKI, COMO A PRESERVATIVO DEL COLERA.
Se espenden en la misma botica y jarabería de Andreu.

Ilustración 126. Anuncios de carbonato de sosa como medicamento eficaz contra el cólera (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.08.1854).

En septiembre de 1854 se constituyó el nuevo Ayuntamiento, con la ausencia casi total de personalidades del ámbito moderado, las cuales ejercieron una constante presión, apoyando únicamente las medidas beneficiosas para sus intereses económicos. La continua falta de fondos, a la que se añadió la supresión de la recaudación del impuesto de consumos y de puertas (1855), llevó a plantear un anticipo reintegrable de medio millón de reales a los grandes contribuyentes.

Asimismo, las elecciones a diputados a Cortes, ganadas por el progresismo[954] permitieron la mayor cuantía de votantes mediante el sufragio censitario, al rebajarse la cuota electoral a 200 reales, lo que permitió participar a la pequeña burguesía y las clases medias. En València se calcula que votaron 12829 personas, un 53,6% del censo (un 3,9% de la población), con un resultado favorable a la candidatura oficialista, con tendencia a la izquierda y muy estimulante para los demócratas, con cuatro diputados de 14 (Azagra Ros, 1978: 77 y ss.).

La desamortización de bienes propios y comunes de Pascual Madoz, mejor controlada que las anteriores y la cual alcanzó un mayor volumen de ventas, completó la venta de bienes eclesiásticos y permitió la expropiación y venta de bienes municipales y estatales, de la que se beneficiaron la burguesía moderada —sin exponerse, en muchas ventas a través de apoderados o licitadores— y la clase media burguesa progresista, protagonista en este momento de su propio ascenso a la élite social urbana. Al debate social surgido en torno a esta se le unieron la fuerte discusión sobre la base segunda de la Constitución, relativa a la libertad religiosa, la movilización del clero y tímidos levantamientos del carlismo en zonas rurales (Azagra Ros, 1978: 155-186).

A partir de mediados de 1855, la conflictividad obrera se recrudeció, siendo su principal exponente la huelga general de Barcelona. El radicalismo popular intentó llevar la revolución hacia posturas más extremas, por ello, en el seno del progresismo comenzó a germinar la idea de, una vez conseguidos los postulados esenciales de la revolución —desamortizaciones, contratas, leyes impulsoras mercantiles y económicas, desalojo de las antiguas camarillas, etc.—, se debía atajar a tiempo la revolución social para evitar la subversión del orden público, el consiguiente rechazo europeo y la retirada de capital (Azagra Ros, 1978: 187). En València, los primeros signos de movimiento obrero fueron cobrando forma dentro de distintas sensibilidades —republicanos federalistas, socialistas utópicos— a la izquierda del Partido Demócrata, apoyados también por la Milicia Nacional, la cual se amotinó en abril de 1856 para evitar el sorteo de quintas para el ejército —eludible para la burguesía mediante capital o la compra de sustitutos—. Como consecuencia, el ministro Juan de Zavala fue enviado a València, desarticulando varias unidades de la fuerza armada, lo que provocó una sucesión de dimisiones de mandos militares, del ayuntamiento en bloque y, a la postre, su práctica disolución (Martínez Serrano, 2008: 75).

[954] Ni el carlismo ni el moderantismo nacional se presentó a estas de modo directo. La Unión Liberal de O'Donnell agrupó a antiguos liberales conservadores «puritanos» junto a progresistas templados o «resellados» y ganó las elecciones frente a las candidaturas de progresistas «puros» y demócratas y republicanos.

Todos estos sucesos, representativos de una fuerte conflictividad social que se vivió en los primeros meses de 1856 —entre acusaciones al sector moderado por promoverla, beneficiado por el choque entre ejército y milicia— fue aprovechada por el general O'Donnell para enfrentarse a su propio gobierno y, tras ser ratificado por Isabel II, convertirse en el nuevo presidente, decretar el estado de guerra, reprimir las protestas progresistas y la «conjura socialista» y acabar así con el proceso revolucionario, volviendo a la Constitución moderada de 1845 y dejando sin sancionar la nueva, que ya estaba terminada (Fontana Lázaro, 2007: 284; Martínez Gallego, 2008: 75).

En conclusión, y en lo que respecta a la sociedad valenciana, en el segundo tercio del siglo XIX, València vivió un proceso discontinuo de relevo entre las clases medias y altas a causa de factores de diversa índole. En 1840, dos hechos consolidan la posición del nuevo grupo de poder burgués: la creación de un sistema financiero local y el acceso de la nueva burguesía al gobierno de la ciudad; a partir de entonces, esta controló numerosos aspectos del poder político y económico, con lo cual pudo beneficiarse de redes clientelares surgidas de las contratas, apoyándose en la indefinición del nuevo sistema político y la progresiva intromisión de la actividad bancaria privada en cuestiones públicas. Como va dicho, en décadas posteriores, esta nueva burguesía emergente delegó el poder en una clase de servicio, formada bajo su tutela, que adquirió preponderancia cuando los grandes burgueses se retiraron a atender sus grandes negocios o para convertirse en políticos a nivel estatal (Pons y Serna, 1992).

b. Sociedad y vida musical

Esta época recoge grandes avances de índole social: en 1844 se instaló un sistema de conducción de gas que revolucionaría el alumbrado público; a partir de 1845 se enlosaron algunas calles del centro de la ciudad (las calles de Zaragoza, San Vicente y San Fernando); se unificaron las universidades (1845); se creó el cuerpo de bomberos (1848); y se instauró el sistema métrico decimal (1852)[955]. También se inició la canalización/conducción de agua potable en 1845 —que ya había sido encargada por la regencia a la RSEAPV en 1834— aprobándose un ambicioso proyecto que incluía la provisión de agua a fuentes públicas[956] y casas particulares por suscripción.

[955] Los primeros urinarios públicos, ubicados en la plaza de Manises y el ángulo entre la plaza del Arzobispo y la puerta románica de la catedral, proceden también en esta época (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.01.1852).

[956] La primera en funcionar fue la fuente del Negrito de la plaza de Calatrava, llamada así por el color de la escultura del pequeño genio que corona su cúspide. También se inauguraron fuentes en la Casa de la Ciudad; la antigua plaza del Esparto, junto al Tossal; el convento de Santa Úrsula; la plaza del Micalet, junto a la pared de la Catedral y la plaza Redonda o del Cid (Frasquet, 2002: 28).

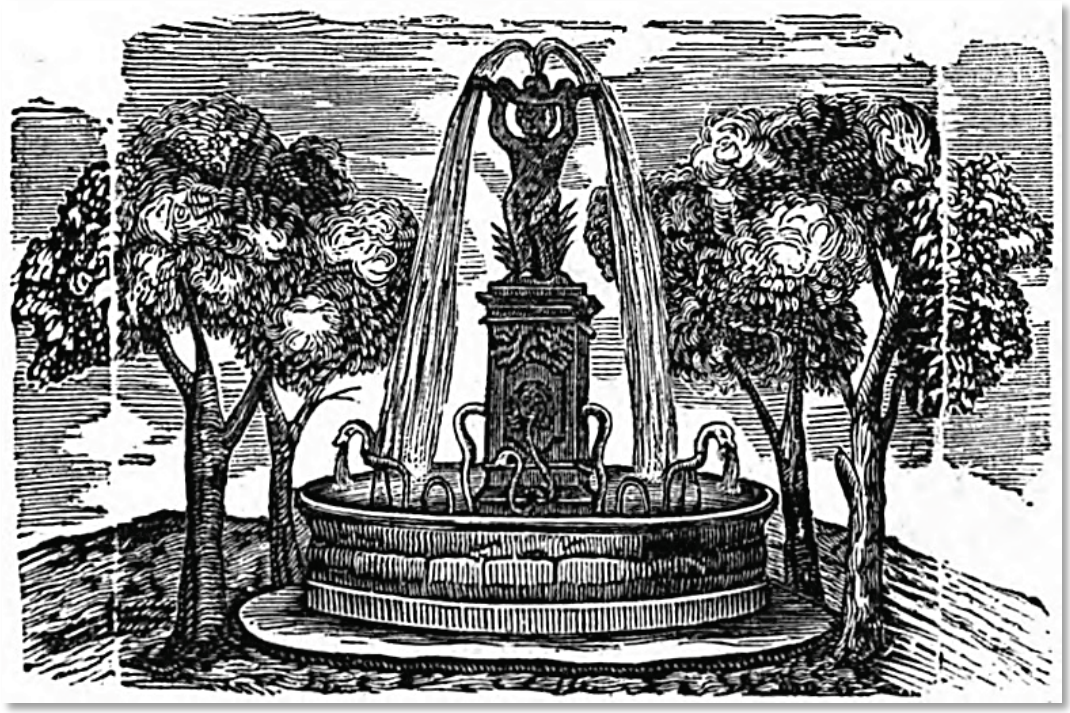


Ilustración 127. Fuente del Negrito. Inaugurada en octubre de 1850 (Gárulo, 1859: 185).

Otras importantes innovaciones fueron la introducción de la máquina de vapor en la industria valenciana (maquinaria de serrado de madera, máquinas de fundición) el establecimiento en 1852 de la primera línea de ferrocarril, que iba de València al Grao —denominado «camino de hierro»—; el particular telégrafo óptico situado desde 1841 en el Micalet, que modernizó el comercio marítimo, dado que informaba sobre la cantidad, origen y tipo de mercancía transportada por los barcos que arribaban al puerto y la implantación del telégrafo a mediados de siglo, que revolucionó las comunicaciones.

La implantación de alumbrado público de gas[957] fue un auténtico acontecimiento, aunque tuvo que vencer reticencias iniciales de la población. El 9 de octubre de 1844, José Campo inauguraba el alumbrado de la Glorieta, espacio destinado al paseo y la socialización burguesa que había albergado cinco meses antes una «magnífica serenata» nocturna a cargo de una gran orquesta, con motivo de la llegada de Isabel II a la ciudad:

> Por la noche se verificó una magnífica serenata, que en su clase por lo único é inusitado dejará recuerdos en esta ciudad. Era una orquesta de mas de cien instrumentos. Las piezas que se egecutaron sobre ser escogidísimas tuvieron el mérito de la novedad, pues muchas

[957] En 1846, Juan Caselles, posteriormente empresario del Café del Siglo, manifestaba que los salones de su ebanistería (donde rifaba muebles) estaban también iluminados por gas. También el Liceo Valenciano contó con alumbrado de gas desde 1845 (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.04.1845).

> de ellas se obtuvieron á fuerza de empeño y no cortos dispendios del número de las que debían estrenarse en el teatro […] (*Diario Mercantil de Valencia*, 25. 05.1844).

Destacado papel tuvieron las sucesivas exposiciones regionales de productos de la industria valenciana auspiciadas por la RSEAPV, destacando las de 1845 y 1851 por lo que respecta al éxito y a la participación de los constructores de pianos:

> […] los adelantos de la industria valenciana han sido tan rápidos como visibles; cada tres años se ha verificado una exposición publica general bajo los auspicios de la Sociedad económica, y siempre se ha dicho con razón: «La exposición de este año es la mejor y más rica que se ha celebrado en Valencia». Ahora se ha repetido esta misma frase: su justicia la conocemos todos, La exposición de 1851 lleva una notable ventaja á todas las que ha visto Valencia: es una exposición que honra al país productor de los objetos que han figurado en ella: como exposición provincial puede competir con cualquiera otra de España y del estrangero (*Diario Mercantil de Valencia,* 21.12.1851).

En el aspecto social y artístico, si el periodo anterior había sido el del florecimiento de las publicaciones *El Liceo Valenciano* y *El Cisne*, este acogió a la revista valenciana *El Fénix*, publicada entre 1844 y 1849 (véase Almela, 1957). Asimismo, el romanticismo francés de las novelas de George Sand[958] ocupaba numerosas páginas en el *Diario Mercantil*, quien se hizo eco también del calado ideológico de su figura en parte de la sociedad valenciana:

> Parece que va cundiendo la moda de vestirse el sexo femenino á lo *Jorge Sand*. En las ultimas noches de teatro asistió cierta dama misteriosa á la tertulia de los hombres, completamente equipada *a la masculina*, y llamó nuestra atención por el aplomo con que hacía alarde de unas maneras bastante hombrunas, que estaban en abierta oposición con la delicadeza de sus facciones. En una de las funciones de prestidigitación de Mr. Philipe se ha presentado otra apasionada á la libertad del sexo fuerte, vistiendo un trage completo de pollo, con la misma gentileza que el que en su vida ha gastado faldas (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.06.1851).

La crónica teatral semanal de *El Fénix* solía incorporar educadas alabanzas sobre las actuaciones de socios diletantes en el Liceo firmadas por José Valero (J.V.) —también colaboró con dicha revista publicando una serie de artículos versados sobre el canto— [959], mientras que el periodista Rafael de Carvajal, bajo el pseudónimo «La Mosca», publicaba críticas mordaces sobre las actuaciones de los cantantes de ópera del teatro:

---

[958] Aurore Dupin de Dudevant (*1804; †1876), bajo el pseudónimo masculino George Sand, fue una de las periodistas y escritoras más notables del romanticismo francés, aparte de convertirse en una de las personalidades y activistas —en torno a la libertad personal, literaria, política y del feminismo— más avanzadas y célebres de su tiempo. Sand, quien se caracterizó por vestir con ropa masculina, agrupó en torno a su círculo social a románticos como Delacroix, Liszt, Victor Hugo, Heine o Balzac y tener relación con el poeta Alfred de Musset (*1810; †1857) y con el pianista Frédéric Chopin (*1810; †1849).

[959] En el 3º, publicado el 27.10.1845, criticaba el excesivo uso de la apoyatura en el *Méthode de solfège et de chant* de José Melchor Gomis ([París], 1826).

> En una de ellas se ha cantado, ó por mejor decir, se ha degollado, el aria de bajo del segundo acto de la *Norma*, convirtiéndose en un circo de gallos los deliciosos ecos de Bellini (*El Fénix*, 08.07.1844).

Finalmente, los dibujos de Sagrista añadían humor satírico gráfico a dicha revista, caricaturizando infidelidades y poniendo de relieve asuntos morales y de costumbres en los que se evidencia el auge del uso social burgués del piano (ilustración 128).



Ilustración 128. Dibujo de Sagrista en el primer número de *El Fénix*. La ilustración presentaba el siguiente texto:

> Mi estimado amigo: teniendo que ir esta tarde á una partida de pesca, con varios aficionados, y hallándose mi muger, hace algunos días, triste y desazonada, como V. sabe, me encarga suplique á V. que con el objeto de pasar un rato distraida con el auxilio del piano, se sirva venir á acompañarla, trayéndose de camino aquella pieza de música que tanto le gusta y tan bien saben VV. tocar a cuatro manos. Uno mis ruegos á los de mi parienta y aprovecho gustoso esta ocasión de reiterarle que soy su afectísimo amigo y compañero.

Al frente de la orquesta del teatro, el joven Onofre Comellas comenzó a sustituir en 1844 a su padre, José Comellas, en sus indisposiciones; y Miguel Galiana Folqués (*Ontinyent, 1814; † *Ibid*., 1880)[960] comenzó a ocuparse de la dirección del coro hasta 1846, cuando pasó a ser maestro de música y *maestro al cembalo*, dejando su anterior puesto a Hipólito Escorihuela Clauxí

[960] Este organista, autor de dos zarzuelas, un *Prontuario teórico-musical* (1856), se convirtió en 1861 en catedrático de armonía en el Real Conservatorio de Madrid y fue profesor, entre otros, de Ruperto Chapí (Casares, 2006: 813).

(*Segorbe, 1824; †1861), que ejerció como tal hasta 1851, antes de ser nombrado organista de San Martín (Ruiz de Lihory, 1903: 246).

A partir de 1852, José Máiquez se hizo con la compañía del teatro, instalando como director de orquesta y maestro al piano a Cecilio Fossa, antiguo director en 1844 y 1845 en el Teatre Nou de Barcelona (*Diario Mercantil de València,* 03.04.1852; Radigales Babí, 1998). El 13 de febrero de 1852 se estrenó en València la ópera de Francisco Asenjo Barbieri, *Jugar con fuego* (1851), quien visitó la ciudad en junio, mientras que en septiembre se ejecutó la sinfonía del «*Diablo a Sevilla*» [*Le diable à Séville*] de José Gomis (1831). La gestión de Máiquez consiguió que el público volviera a llenar el coliseo mediante el abaratamiento de los costes en determinadas funciones y la programación de obras dramáticas conocidas, pero de menor calidad, hechos por los que fue criticado:

> La afición al teatro que se ha despertado en Valencia de dos años á esta parte, escede á toda ponderación. Hasta el año 1851 las empresas arrastraban una existencia efimera y procelosa y en vano hacían los mas enormes sacrificios por satisfacer los deseos del público y salir á puerto de salvación. El teatro estaba desierto, y las buenas compañías de ópera y verso trabajaban con docenas de espectadores.
>
> Desde aquella fecha han cambiado completamente las circunstancias y el teatro es una verdadera especulacion. Dígalo la empresa actual, cuya prosperidad no tiene ejemplo en los anales de nuestro coliseo: dígalo esa afluencia de espectadores que llena casi diariamente todas las localidades, y dígalo, por fin, el gran número de abonos con que se ha inaugurado el presente año cómico. Ahora bien, ¿corresponde la empresa actual á los favores del público? ¿Hace lo que está en su mano para estimular esa afición que se ha despertado al teatro y llenar las exigencias de todas las clases de la sociedad que concurren a sus funciones? Ciertamente que no. […] enhorabuena que para ello emplee ciertos medios tales como abaratar precios en ciertos días y sacrificar otros el buen gusto á la probabilidad de tener buena entrada […] mientras los teatros de Madrid abundan las obras originales, muchas de las cuales han obtenido un éxito brillante. ¿Por qué la empresa no echa mano de ellas en vez de abusar de los dramas que hemos nombrado, y un gran número de piezas en un acto que prodiga con harta frecuencia? (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.01.1853)[961].

En el Liceo Valenciano se ejecutaron en 1845 obras de adorno del salón y la instalación del alumbrado a gas (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.04.1845). José Valero siguió colaborando como compositor para algunas de las funciones de la entidad[962] y del Teatro Principal[963]. Destaca en este sentido la representación en el Liceo el 17.11.1851 de su zarzuela en dos actos *Donde menos*

[961] La respuesta de la empresa fue contundente, anunciando la incorporación de obras dramáticas nuevas, que alternarían con zarzuelas y óperas (*Diario Mercantil de Valencia*, 14.01.1853).

[962] El 16.10.1851 una *Cantata fúnebre* para la función in memoriam de la socia Joaquina Pujalt de López y el 13.06.1843 un nocturno.

[963] El 04.10.1851 estrenó un himno dedicado al cumpleaños de la reina con letra de M. Castells.

se espera salta la liebre[964], con libreto de Peregrín García Cadena[965], que también se representó con gran éxito el 10.01.1852 en el Principal (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.01.1852; La *España*, 17.01.1852); así como en los teatros de la Cruz (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 23, 24, 26, 29.03.1852) y del Genio en Madrid (*Ibid.*, 13.12.1854):

> Del *Observador* tomamos lo siguiente: En el teatro de la Cruz se ha puesto en escena una zarzuela nueva con el título de *Donde menos se piensa salta la liebre*, la cual ha sido bastante bien recibida por el público. El libreto, aunque algún tanto descuidado, no carece de gracia, y los versos para el canto están en general bien hechos. La música, aunque con algunas reminiscencias, nos ha parecido en varias partes bonita y de buen efecto. La Juana Samaniego canto con bastante lucimiento, así como Alverá, Campoamor y los coristas. Tenemos entendido que esta zarzuela fue presentada al teatro del Circo, donde no se admitió por creerla de poco éxito después de haberse representado Jugar con fuego. No había motivo, en nuestro concepto, para tantas ínfulas (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.04.1852).

Valero siguió colaborando con García Cadena, estrenando en el teatro una *Loa Nueva* dedicada al natalicio de la princesa de Asturias (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.12.1851). Las grandes funciones del teatro comenzaron, asimismo, a ser prologadas por una banda militar, que dirigía el joven músico valenciano José Vidal Casanova, primer violín de la orquesta del teatro (*València, 1838) (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.12.1851)[966]. Vidal estrenó en diciembre de 1851 una zarzuela en un acto: *El chaval en la velada de Santa Ana* (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.12.1851). Anteriormente había dirigido la banda militar en las sesiones de bailes de máscaras de la Lonja, para los que había compuesto un *Galop* (*Ibid.*, 02.03.1848) y en otras sesiones[967].

En agosto de 1853 comenzaron las obras para la construcción de un nuevo teatro, de la Princesa, en los terrenos del desamortizado convento de la Puridad (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.08.1853). La empresa estaba a cargo de Mateo Tomasí, mientras que el célebre músico valenciano, Carlos Llorens, que había retornado a la ciudad desde Andalucía, se hizo cargo de la orquesta[968]. Se contrató como primera bailarina a María Edo y al reputado José Vicente Pérez como responsable de la escenografía. Fue inaugurado el 20 de diciembre con gran afluencia de público, mientras que el 01.01.1854 se estrenó en él la ópera de Carlos Llorens *Federico II el Grande* (ilustración 129), abriéndose un periodo de gran competencia con el Teatro Principal. Esta se

[964] En otras fuentes *Donde menos se piensa salta la liebre.*

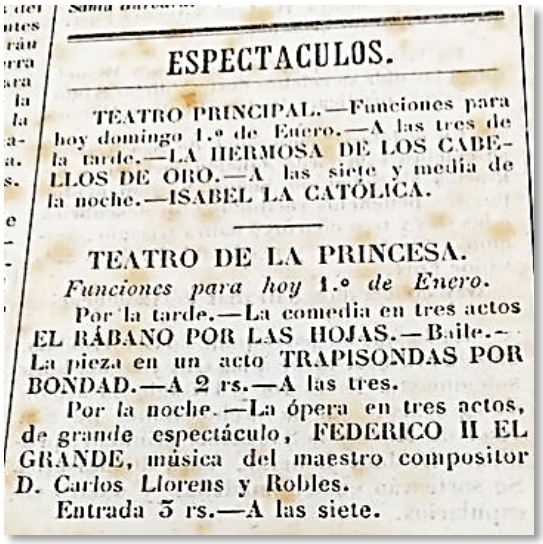
[965] Director del *Diario Mercantil de Valencia.*

[966] Posteriormente maestro de coros (1855) y director de la misma y, en 1878, del Real de Madrid (Ruiz de Lihory, 1903: 429-430).

[967] Estrenó un *Villancico* y una *Misa* para la función anual que la hermandad de músicos el 29.04.1852 y una *Sinfonía* para orquesta y banda en los actos conmemorativos del IV centenario de la canonización del valenciano San Vicente Ferrer (04.07.1855).

[968] También abrió una academia de música (*Diario Mercantil de Valencia*, 24.08.1849).

ejemplificó en la representación cruzada y con gran éxito de las óperas de Verdi *Rigoletto* (Principal) e *Il Trovatore* (Princesa) en el verano de 1854 (véase Galbis, 1998: 88); así como el triunfo de la cantante Marietta Gazzaniga de Malaspina en el Princesa en 1854 y en el Principal en 1855 (ilustración 130)[969].



ESPECTACULOS.

TEATRO PRINCIPAL.—Funciones para hoy domingo 1.º de Enero.—A las tres de la tarde.—LA HERMOSA DE LOS CABELLOS DE ORO.—A las siete y media de la noche.—ISABEL LA CATÓLICA.

TEATRO DE LA PRINCESA.

Funciones para hoy 1.º *de Enero.*

Por la tarde.—La comedia en tres actos EL RÁBANO POR LAS HOJAS.—Baile.—La pieza en un acto TRAPISONDAS POR BONDAD.—A 2 rs.—A las tres.

Por la noche.—La ópera en tres actos, de grande espectáculo, FEDERICO II EL GRANDE, música del maestro compositor D. Carlos Llorens y Robles.

Entrada 3 rs.—A las siete.

Ilustración 129. Publicidad en el *Diario Mercantil* de las funciones del Teatro Principal y del de La Princesa el 01.01.1854. Nótese que el diario solo insertaba la relación completa de las funciones para el Teatro de la Princesa, hecho que fue denunciado por el Principal en numerosas ocasiones.



Ilustración 130. «La Gazzaniga», retrato de 1853-54c[970].

[969] Es interesante observar la rivalidad entre los coreógrafos de las compañías danza, dirigidas en 1854 por Carlos Atané en el Principal, heredero artístico de Antonio González, y el ya veterano Francisco Font en el de la Princesa (véase Guaita Gabaldón, 2020). En septiembre del mismo año, el coreógrafo José Rico estrenó un paso —*La Stela*— en el de la Princesa con música de Salvador Giner Vidal (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.09.1854).

[970] E-Mn, 17-LF/59, *Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano.* Tomo 14 [álbum], 1852-1860: 45.

Tras el paso del cólera por la ciudad, en noviembre de 1854 la actividad teatral comenzó a recomponerse, no sin disensos y dificultades entre compañías y empresa en el Teatro de la Princesa (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.11.1854). José Valero dirigió con gran éxito el 13 de diciembre la zarzuela *El valle de Andorra* en este teatro, mientras que el compositor y pianista valenciano Eduardo Ximénez Cros tuvo que esperar —a pesar de haber comenzado los ensayos a la par— a estrenar su zarzuela *Barba Azul* al finales del año siguiente (11.12.1855). Esto fue debido a la quiebra de la empresa del reciente teatro, la suspensión parcial de funciones y la negativa de Mateo Tomasí a que el Teatro Principal del empresario Javier Paulino lo absorbiera (*Diario Mercantil de Valencia*, 02, 05 y 06.02.1855). Tanto el Princesa como el Principal siguieron teniendo altibajos y periodos en los que adolecieron de falta de público el resto de la década (véase Galbis, 1998: 88-91).

En este periodo se consolidó también el gusto por el *ballet*, de la mano de célebres bailarines galos, como Melanie Duval y Mr. Denisse, activos en València en 1844 —en el madrileño Teatro del Circo triunfaban por entonces Marius Petipa y Marie Guy-Stéphan—, que rivalizaron con bailes autóctonos como *La Malagueña*, puesta en baile por Vicente Perales y Dolores Montañés (*Diario Mercantil de Valencia,* 16.04.1844; 22.04.1844; 14.10.1845)[971] y otras producciones itinerantes de los hermanos Camprubí y Manuela García (*ibid.*, 25 y 26.03.1846).

Como paréntesis a la actividad de Carlos Atané como director y los bailarines principales María Edo y Mr. Dardalla, en 1849 llegó al Principal la bailarina Marie Guy-Stéphan, que formaba pareja de baile con Nicolás Massot. Trabajó durante un año intercalando las actuaciones con los bailarines boleros Josefa Vargas y los hermanos Bernardina y Agustín Maldonado. La Guy-Stéphan introdujo el repertorio propio de la danza clásica (*Giselle* (Perrot-Adam, 1841), *La Esmeralda* (Perrot-Pugni, 1844), a la vez que estrenaba bailables pantomímicos y demostraba su valía también en la bolera (*Jaleo de Jerez, Manchegas, el Olé*). El Teatro Principal estrenó por primera vez una compañía exclusiva de «baile francés» en abril de 1855, con doce funciones extraordinarias de la mano de Flora Fabbri y un retornado Nicolás Massot.

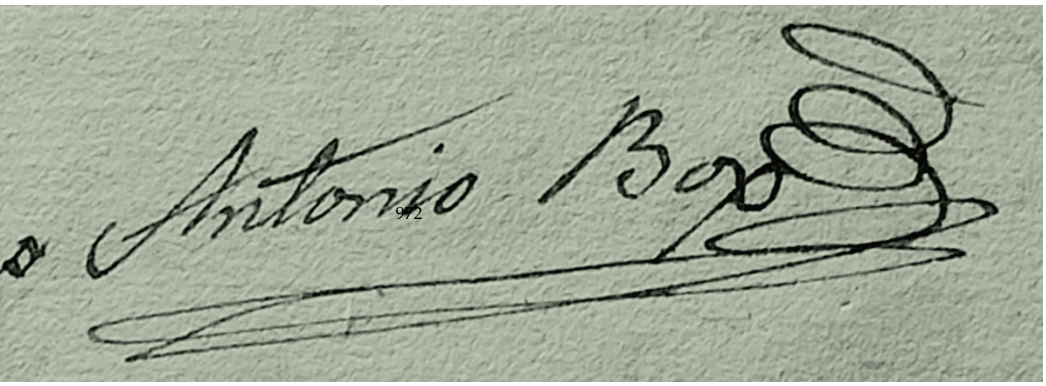
Los bailes de sociedad y de máscaras celebrados en espacios urbanos semiprivados comenzaron a partir de 1845 a ganar terreno a las veladas organizadas por sociedades filantrópicas: el Liceo, el salón de Mencheta —junto a la Maestranza—, del Fumeral, el salón de la calle del Empedrado, el salón gótico de la Iglesia de San Salvador, el coliseo de San Lorenzo (antigua casa gremial de los

[971] Días más tarde interpretaban *La Cracoviana*, algunos valses de Strauss y la coreografía original de Mariano Camprubí de *La Esmeralda* (*Diario Mercantil de Valencia*, 30.03.1846). Posteriormente estuvieron de gira, retornando a València en 1851 (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.10.1851).

zapateros), el coliseo de la Cruz, o el salón de la Merced (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.02.1846). A partir de 1850 se les unió la fundación de numerosas asociaciones de jóvenes que organizaron veladas musicales y, sobre todo, bailes, como El Globo, El Genio, la sociedad para bailes del Café del Siglo, La Aurora, El Recreo o El Fénix.

Por último, nuevos establecimientos de compraventa, como la Almoneda Convencional, regentada por el sr. Torras y cía., situado frente a la iglesia de San Salvador (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.04.1844); y la Agencia Nacional y Estrangera y Casa de Comisión de la plaza del Horno de San Andrés (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.04.1844), competirían en la venta de pianos y otros instrumentos musicales con otros más antiguos como la fonda de las Cuatro Naciones de la calle de Calatrava. Asimismo, las antiguas academias de educación cambiaron entonces su nombre por el de institutos y proliferaron en la calle de Turia; la calle del Palau; la calle Alta, etc.

En conclusión, en este periodo se implementaron en el espacio urbano numerosas mejoras científicas y tecnológicas destinadas a mejorar la calidad de vida burguesa y la producción capitalista. En él asistimos al verificación de diversos procesos industrializadores, que, aunque tardíamente, ayudaron a que la ciudad no perdiese el tren del progreso decimonónico, cuyo reflejo se presenta en las sucesivas exposiciones de la industria local celebradas. En el terreno social y artístico se constata cierta continuidad con los gustos y bases sociológicas establecidas durante el periodo revolucionario; la burguesía tuvo en la publicación de *El Fénix* su referente cultural y artístico en un momento en el que el auge de la ópera, la zarzuela y el *ballet* , la apertura de un segundo teatro y la liberalización del ocio de los bailes de sociedad tuvieron que hacer frente a una fuerte epidemia de cólera que se prolongó durante dos años.



[972]

2. Construcción local de pianos (1830-1856)

2.1. Contextualización preliminar.

2.1.1. El piano europeo desde 1830: industrialización de los talleres y triunfo del modelo vertical.

2.1.2. Características de los pianos construidos en España y València a partir de 1830.

2.2. Inicios de la manufactura sistemática de pianos en València: desarrollo de las primeras «fábricas de pianos» autóctonas (1830c).

2.2.1. Conexiones con la manufactura barcelonesa: la «fábrica» valenciana de la calle de San Bartolomé.

2.2.2. La «fábrica» de la calle de las Barcas: Ramón de Luca Alonso.

a. La familia De Luca; b. Actividad profesional.

2.2.3. La «fábrica» de la plaza de San Francisco: Antonio Box Amorós.

2.2.4. Los talleres de José y Salvador Chavarro Sebastiá.

a. Datos biográficos; b. Actividad profesional.

2.2.5. Constructores que se anuncian esporádicamente entre 1830 y 1856.

a. El constructor de órganos José Martínez y Alcarria; b. Silvestre Senchordi; c. Juan Beltrán Roude; d. Juan Alcaraz; e. Manuel Ramos Requeni; f. Gregorio García Martí, maestro de pianos; g. El taller de ebanistería de Vicente Rico Roca; h. Ramón Segarra.

2.3. Pedro Gómez Peralta (1836-1856).

2.3.1. Clarificación de sus datos biográficos y primer taller (1836-1843).

2.3.2. Desarrollo empresarial (1843/46-1856).

a. Establecimiento de la fábrica. b. Exposición de 1851. c. Distribuidores locales. d. Asociación con fundiciones y llegada de mano de obra.

2.4. Otras fábricas y constructores (1845-1856).

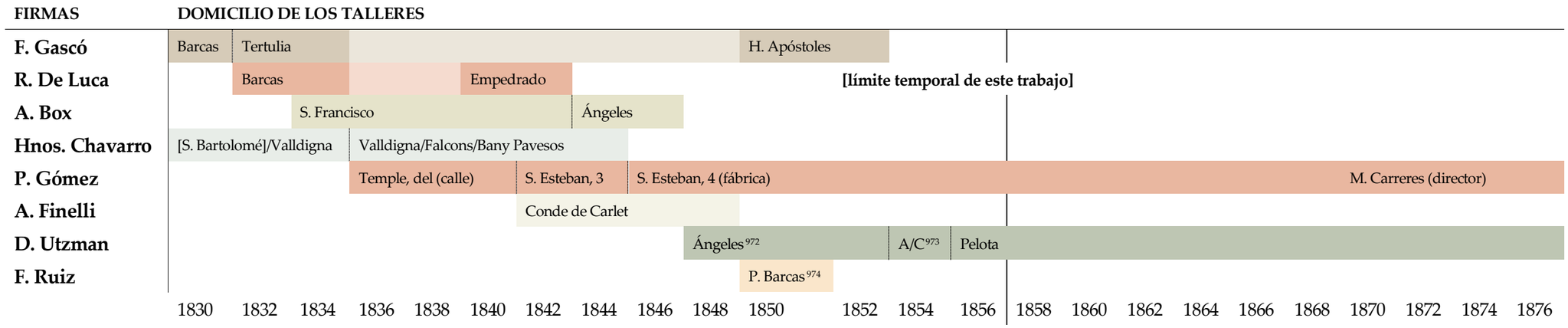
2.4.1. La fábrica de Andrés Finelli (1843c-1849c).

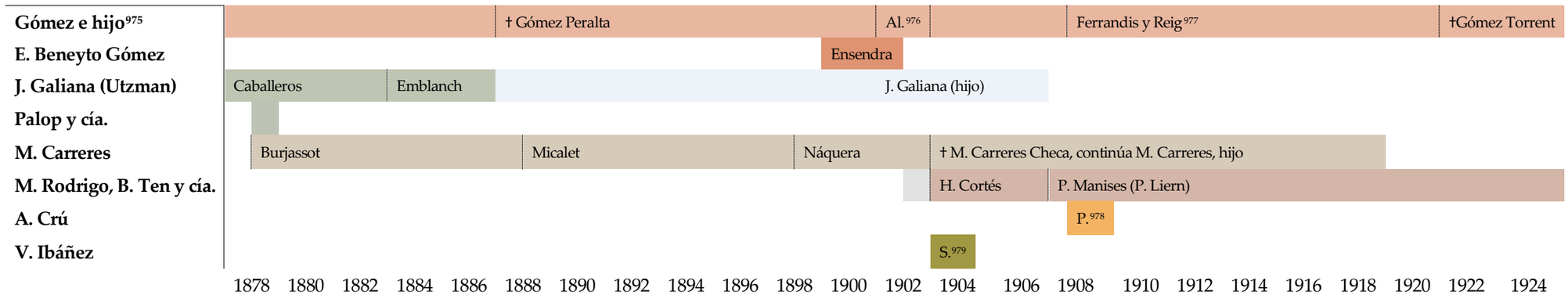
2.4.2. La fábrica de Daniel Utzman (1850c-1879).

2.4.3. La fábrica de Felipe Ruiz (1850-1851).

[972] Firma del constructor de pianos valenciano Antonio Box Amorós.

Tabla 43. Líneas cronológicas de los principales centros de manufactura de pianos y su localización en València (1830-1924).





[972] Vulgo santo Tomás, diferente de la calle de la fábrica de Antonio Box.

[973] Plaza de san Andrés (1853-1854) y plaza del Conde de Carlet (1855).

[974] Bisbe esquina Barcas a partir de junio de 1851.

[975] Renombrada a Manufactura de pianos Gómez en torno a 1903.

[976] Reedificación de la fábrica, traslado del expositor a calle del Almirante, 3.

[977] «Manufacturas de pianos Gómez». Plaza de san Esteban, 4; calle del Almirante 1 duplicado, calle del Almirante, letras P y G.

[978] Calle Pascual y Genís, 5

[979] Calle Serranos, 17 y 20; Alta, 33.

2.1. Contextualización preliminar.

2.1.1. El piano europeo desde 1830: industrialización de los talleres y triunfo del modelo vertical.

A partir de 1830 asistimos a la consolidación del mercado francés de construcción de pianos, con la casa Érard a la cabeza, el cual renovó la patente del doble escape en 1835, comenzando a competir en fama y eficiencia constructiva con la casa Broadwood & Sons, el constructor-exportador más importante del momento, lo que le reportó finalmente la obtención de una medalla superior en la Exposición Internacional de 1851 (ilustración 131), galardón no exento de polémica (véase Ripin, Pollens, Belt *et alii*., 2001). Sin embargo, el prestigio de los pianos ingleses se mantuvo durante la década de 1840, no sólo por los Broadwood & Sons, sino también por la casa Collard & Collard, heredera de la antigua firma colectiva liderada por Muzio Clementi.

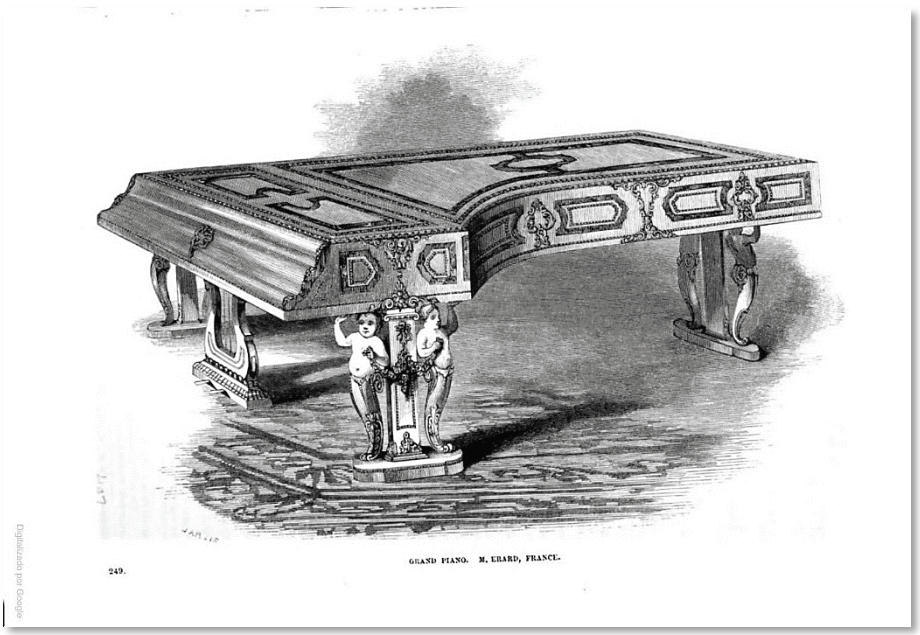


Ilustración 131. *Piano de cola Érard* presentado a la Gran Exposición Internacional de 1851 (*Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851*, vol. 4: 1200).

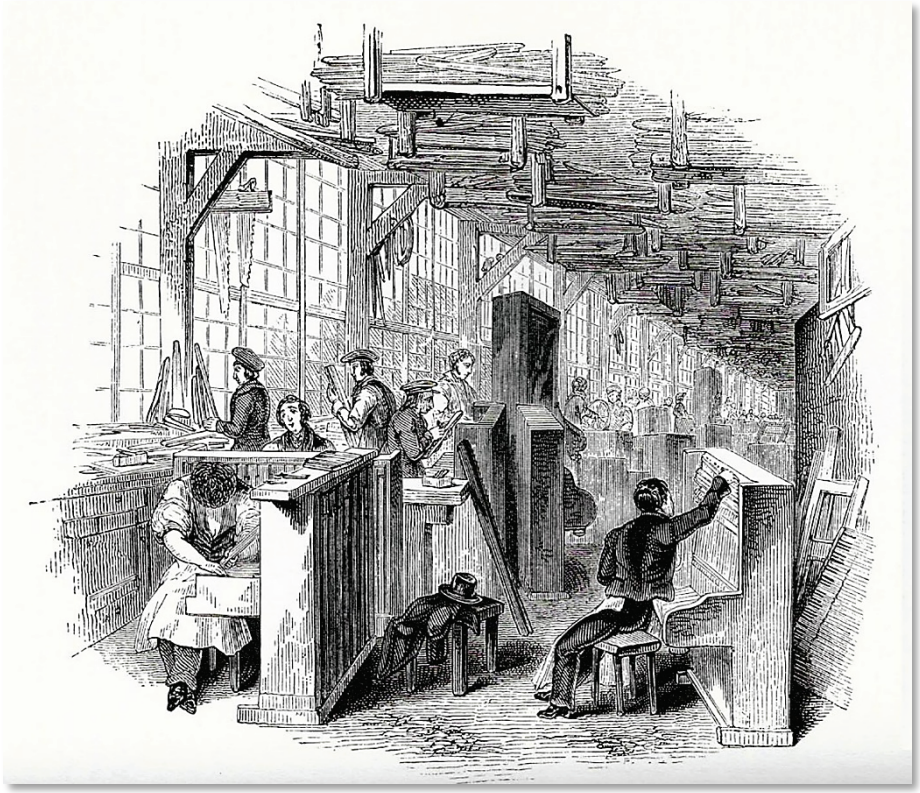


Ilustración 132. «*Interior of Messrs. Broadwood's Factory—West Central Range*». En *The Penny Magazine* (abril, 1842: 169).

Asimismo, la implementación de la máquina de vapor y, sobre todo, de las máquinas aserradoras de maderas aportada por la Revolución Industrial, propició el cambio de los pequeños talleres artesanales controlados por los gremios, los cuales abarcaban todo el proceso de producción, por talleres colectivos llamados «fábricas» en las que se implantó la división del trabajo, sobre todo en los que respecta y, finalmente, a un estadio plenamente capitalista en el que el empresario podía ser ajeno al oficio y contar con decenas, incluso centenares, de operarios que trabajaban bajo las órdenes de expertos en el proceso de construcción de pianos. Grandes fábricas europeas, como la inglesa Broadwood, comenzaron a introducir maquinaria en sus talleres a finales del siglo XVIII, mientras que las francesas Pleyel y Érard las incorporaron a partir de 1815c.

Para documentar el proceso de industrialización en la producción de pianos en la década de 1840 resulta sumamente ilustrativa la extensa y minuciosa descripción que publicó el semanario *The Penny Magazine* en 1842 sobre la factoría inglesa de la firma Broadwood en Horseferry Road, Westminster (Londres). En ella se sintetizaban las características de la producción industrial que la citada marca utilizaba por entonces en la construcción de sus pianos y se detallaba el renovador proceso de modernización mercantil que posibilitó el pleno

acceso a sus instrumentos de las clases medias inglesas, público al que estaba orientado la citada revista.

La fábrica contaba con cuatro grupos de edificios (*ranges*) que reunían almacenes de madera y tres pisos de talleres en cada uno ellos, en los que trabajaban de trescientos a cuatrocientos operarios especializados en las diferentes fases que comprende el proceso constructivo del piano. Comprendían desde los fabricantes de las cajas de los diferentes tipos de pianos (*grand, semi grand, square, cabinet, cottage*) y de sus tablas armónicas (*belly*) —que eran curadas en secaderos de la propia firma—; constructores de macillos y teclas; montadores; y pulidores de muebles; hasta los especialistas en embalaje, que fabricaban fondos y cajas para transportar adecuadamente los pianos.

La madera más utilizada por la casa Broadwood en la construcción de pianos era la llamada caoba española (*spanish mahogany*), que se consideraba superior a la hondureña, la variedad brillante de esta última era muy apreciada junto al palisandro (*rosewood*). Estas maderas exóticas provenían de Cuba, Santo Domingo y Jamaica y, según el artículo británico, los hermanos Broadwood llegaron a gastar dos mil libras esterlinas en comprar tres troncos excepcionales procedentes de un mismo árbol de quince pies de largo y treinta y ocho pulgadas de ancho —largo: 4,57 m.; ancho 96,52 cm.. Esta madera, una vez pulimentada, poseía una superficie casi cristalina con ondulaciones que era conocida con el sobrenombre de *ocean-wood*.

La factoría Broadwood producía cinco tipos de pianos en la década de 1840. El más fabricado y vendido históricamente era el *square pianoforte* o piano de mesa —61% de la producción total desde la apertura de la fábrica[980]—, con caja rectangular, cuerdas dispuestas en horizontal (dos por tecla) y una extensión de entre cinco octavas y media y seis octavas y media. El piano de cola o *grand pianoforte* de tres cuerdas por nota y seis octavas y media de extensión y el «media cola» o *semi grand pianoforte* de dos cuerdas por nota y seis octavas de extensión representaban el 17% y 3%, respectivamente, de la producción total. Por entonces la fábrica construía dos tipos de verticales: el *cabinet pianoforte*, una especie de «piano armario» o «piano aparador», y el *cottage pianoforte*, más pequeño —antes de 1840 la firma construía también el gigantesco *upright grand*, por entonces desaparecido, cuya producción suponía un 3% del total—. El modelo *cabinet* poseía dos cuerdas dispuestas en vertical cuyo inicio arrancaba desde una altura considerable respecto al nivel del teclado y constituía casi el 10% de la producción. El moderno *cottage*, que coparía el

[980] En 1842 se calculaba que había producido unos ochenta o noventa mil pianos.

mercado en los años venideros, tenía dos cuerdas por cada tecla dispuestas verticalmente y una extensión de seis octavas —suponía el 5,5% de la producción total en 1842—.

Aunque el comercio y difusión de pianos de mesa o cuadrilongos siguió activo algunos años más, su producción disminuyó generalizadamente a partir de 1840 ante la irrupción de los pianos verticales, que poseían mejor mecanismo[981] y se adaptaban mejor al uso doméstico. No obstante, los constructores tomaron distintas medidas para evitar la extinción de esta tipología. En Inglaterra se optó por aumentar el grosor y la tensión de las dobles cuerdas y en Francia se aplicaron sistemas de triple cordaje para ampliar y mejorar su sonoridad[982]; la casa Érard llegó a patentar varios mecanismos para facilitar la repetición que, finalmente, no cuajaron. A esto se le sumaba otro inconveniente: a medida que la extensión requerida en el repertorio era mayor, los pianos de mesa se hacían más anchos y profundos, entorpeciéndose su traslado y colocación en las casas.

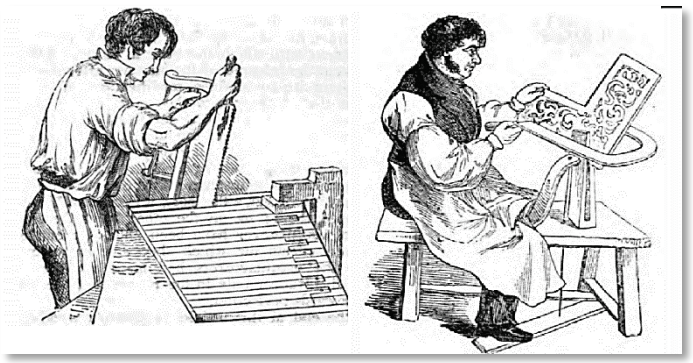


Ilustración 133. «*Key-cutter at work*» (serrador de teclas trabajando) y «*Fret-cutter at work*» (troquelador trabajando).*The Penny Magazine* (abril, 1842: 173 y 175).

Las nuevas tipologías de pianos verticales solucionaban el problema del espacio doméstico. La mayoría de ellos incorporaban al principio la estructura del cordaje de los pianos de cola y poseían tanto la caja de resonancia como el cordaje por encima del nivel del teclado, resultando en instrumentos de más de dos metros de altura (pianos *cabinet*, ilustración 134).

[981] Friedrich Kalkbrenner hablaba ya en su *Méthode pour Apprendre le Piano-Forte à l'aide du Guide-mains* (1820) de la poca fiabilidad de la mecánica de los pianos cuadrados, calificándolos de «monstruos». Al tener las cuerdas cruzadas, en vez de longitudinales a la tecla y el macillo, son golpeadas a distancias desiguales, provocando su vibración irregular. Eso redundaba en que, en estos pianos, el mecanismo era «tormentoso», nada se encontraba «a escuadra» (a noventa grados) y la barra de los martillos no era recta (Kalkbrenner, 1820: 16).

[982] A partir de 1825, el estilo Imperio cayó en desuso y el mueble de los instrumentos franceses siguió la moda de los estilos Restauración y Louis-Philippe, con pies que abandonan los tipos troncocónicos y en forma de columna dórica, en favor de diseños en forma de equis (Vandervellen, 1994: 61).



Ilustración 134. «Cordaje de un *Cabinet Pianoforte* Broadwood» (piano armario o gabinete) *The Penny Magazine* (abril de 1842: 176).

Sin embargo, la altura se había conseguido reducir en una nueva generación de verticales cuyo cordaje llegaba prácticamente hasta el suelo; sus primeros prototipos y mecanismos habían sido desarrollados y patentados en torno a 1801 por John Isaac Hawkins, un inglés afincado en Filadelfia; Matthias Müller en Viena y Robert Wornum junto a George Wilkinson[983] en 1811 (*Unique Piano*) y, sobre todo, a partir de una serie de innovaciones técnicas implementadas desde 1826 en sus pianos *piccolo* (ilustraciones 135 y 136).

[983] Wilkinson & Co. había surgido como sucesora de la casa Broderip & Wilkinson, una sociedad entre Francis Broderip y George Wilkinson que se había formado en 1798 tras el fracaso de Longman & Broderip.



Ilustración 135. Piano vertical de Hawkins, 1801. National Museum of American History, MI.313619

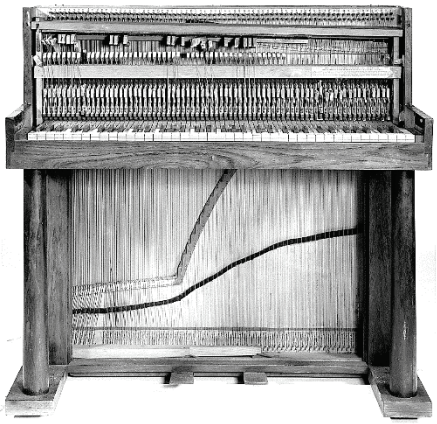


Ilustración 136. Piano *piccolo* de Robert Wornum, post.1832. National Museum of American History,



Ilustración 137. Piano *cottage* de John Broadwood & sons, 1833.

En 1827, los constructores Roller y Blanchet trataron de adaptar la estructura de la lira de los pianos de mesa a los pianos verticales colocando el cordaje en diagonal, hecho que causó cierto impacto en la prensa valenciana, llegando a insertarse un interesante artículo dedicado a ello (*Diario de Valencia*, 20.09.1832). Nicolás Blanchet II, hijo del constructor de claves y pianos Armand-François Blanchet (*1763; †1818) y autor de un *Méthode abrégée pour accorder le clavecin et le piano* (París, 1797-1800), pertenecía a una célebre familia de constructores de claves que hunde sus raíces en el siglo XVII parisino[984]. En la década de 1820, Blanchet II se asoció con el fabricante de pianos de origen alemán Jean [Johannes] Roller (*1797; †1866)[985] y, en 1827, lograron construir su primer piano vertical de reducidas dimensiones, aunque el modelo mejorado que les dio la fama se fabricó en 1830 (Dowd y Koster, 1984). El punto fuerte de estos pianos verticales, a parte de la disposición cordal y el pequeño espacio que ocupaba el mueble —una característica nada desdeñable para la mentalidad del burgués aficionado a la música que compraba un piano en la época—, era el mecanismo. He podido constatar cómo en 1829 Roller y Blanchet habían desarrollado un nuevo mecanismo de escape que mejoraba la precisión y fuerza en el golpeo de la cuerda y el retorno del macillo. También pudieron mejorar los defectos de los que adolecían sus primeros instrumentos, como, por ejemplo, «un poco de confusión en los tonos» (Le Doulcet, 1861: 143, 359, 374).



Ilustración 138. «Piano puente» o «caseta de perro» (*dog kennel*) de Roller et Blanchet de 1835 (núm. 1092)[986].

[984] Louis Couperin poseyó un gran clave construido por su abuelo y su tía-abuela Elisabett-Antoinette Blanchet (*1729; †1815) estuvo casada con Armand-Louis Couperin (*1727; †1789).

[985] Hijo de Johannes Roller (*1762; †1835), constructor de pianos establecido en París que había adaptado en 1823 un bastidor de metal a sus pianos (*sommier*) que tenía la ventaja de poder transmitir la vibración de las cuerdas a toda la tabla armónica.

[986] Restaurado por Xavier Bontemps. Disponible en https://auclavier-bientempere.fr/restaurations-de-pianos/piano-pont-roller-blanchet-n-1092-annee-1835/ [consulta 31.01.2021].

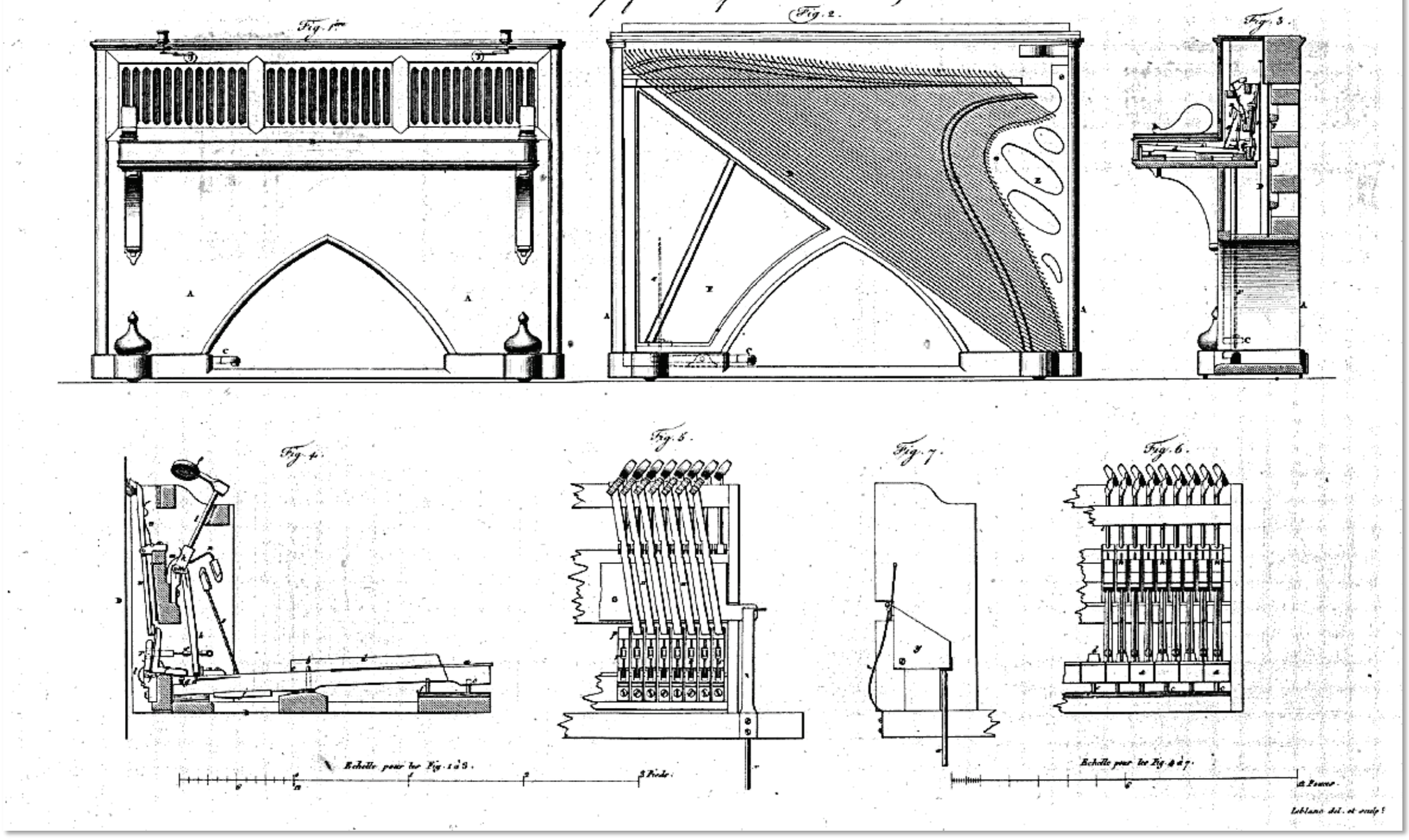


Ilustración 139. Croquis de la estructura y mecánica de los pianos Roller y Blanchet, en *Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale,* 1832, núms. 331-342 : 510 [imagen 178].

El mismo año (1827), Roller y Blanchet anunciaron la creación de un prototipo llamado «cromámetro» (*chromamètre*), que consistía en una especie de diapasón monocorde con un mástil graduado por semitonos para poder afinar los pianos con un temperamento igual mediante un pequeño ingenio interior que, aplicado al piano, permitía que sonaran los dos sonidos de cada nota de la octava a la vez (ilustración 140). El invento, basado en el *sonomètre* de Fr. Loulié (1698), fue recogido en la *Revue Musicale* editada por Fétis (1827, I: 18-21), en un extenso artículo que pronto trascendió a la prensa foránea. De hecho, pocos meses después, diversas publicaciones italianas recogían la descripción del aparato[987], hasta tal punto que, en 1828, el editor y empresario musical Giovanni Ricordi ya comercializaba estos artilugios, manifestando que habían sido aprobados por el Conservatorio de Milán (*Gazzetta di Milano*, 07.03.1828).



Ilustración 140. Cromámetro de Roller, 1828, E-Pmm, 2247.

En el Museu de la Música de Barcelona se conserva un piano del constructor español Francisco Fernández firmado en 1828 (núm. 504)[988], que incorpora paralelamente al teclado un listón de

[987] Véase *I teatri: giornale drammatico musicale e coreografico* (1827: 119) y *Propagatore: ossia raccolta periodica delle cose appartenenti ai progressi dell'industria, e specialmente di quelle riguardanti l'agricoltura, le arti e la medicina,* vol. 6 (1827: 384).

[988] Bordas Ibáñez afirma que es 1827 (2005: 300)

madera con semitonos grabados y un mecanismo con un plectro que activa una cuerda con la nota elegida, permitiendo afinar el instrumento en temperamento igual (Bordas Ibáñez, 2005: 300; ilustración 141). Este parece ser el primer prototipo de cromámetro que desarrolló Fernández y que la prensa española elogió (junto a otro tipo portátil) en 1831 (*Diario de Valencia*, 14.11.1831; *Diario Balear*, 26.11.1831).



Ilustración 141. Piano de mesa (1828) de Francisco Fernández con cromámetro incorporado (E-Bmi, 504).

Siguiendo con el desarrollo de los pianos verticales de tamaño reducido, en 1828 Henri Pape tuvo la idea de montar en los verticales las cuerdas de los graves en otro puente separado que cruzaba sobre el primero. Pape se haría célebre, posteriormente, por fabricar unos pequeños pianos con forma de consola (*piano-console*) cuya caja apenas sobresalía por encima del teclado. Dichos pianos consola fueron conocidos en València, y actualmente se conserva uno de ellos construido por Pape en 1839 decorando el palacio de Cervelló procedente de una donación privada efectuada por una coleccionista de la localidad valenciana de Segorbe (ilustración 142).

Desde 1835 a 1860, distintas variedades de estos pianos (*cottage*, *semi-cottage*, *pianino*, *piccolo*, *console*, *droit*), muchos con el cordaje dispuesto en diagonal u oblicuo, fueron los tipos de piano doméstico que triunfaron en todo el mundo. En España se denominaron fundamentalmente «pícolos», con la especificación de pianos rectos, derechos u oblicuos para los pianos con el cordaje en diagonal y «pianinos» para los pianos con el cordaje vertical (Mellado, 1857, IV: 630-632).



Ilustración 142. *Piano-Console* construido por Henri Pape en 1839c. València, Palacio de Cervelló.

Por otra parte, aunque ya en la década de 1830 los constructores vieneses y alemanes habían mejorado genuinamente sus instrumentos de mesa y cola, no lograron alcanzar la velocidad de producción de la manufactura de pianos inglesa[989]. En 1831, Johann Baptist Streicher (*1796; †1871), que ya había patentado en 1823 su particular mecanismo descendente, inventó en 1831 otro que combinaba las acciones inglesa y vienesa y añadió a sus pianos el barraje metálico. Friedrich Hoxa y Friedrich Ehrbar no solo aplicaron mejoras al barraje, sino que fabricaron el marco entero de hierro colado en 1839; no obstante, algunos constructores, entre ellos Conrad Graf (*1782; †1851), mantuvieron la estructura básica de madera del piano vienés ya que era capaz de sostener mayor tensión.

[989] Los pianos de cola alemanes y vieneses adoptaron las convenciones del genuino estilo Biedermeier fuera de la influencia francesa, especialmente tras la creación de la Confederación Germánica en el Congreso de Viena (1815). El estilo, consecuencia y reflejo del ascenso de la burguesía, se traduce en los muebles de los pianos en monumentalidad, pero dotada de utilidad, sencillez, con menos ornamentos y el abandono de la caoba en pos de maderas frutales, con veteados y colores cálidos y claros (Vandervellen, 1994: 19).



Ilustración 143. Ejemplo de barraje y bastidor de bronce en un piano de mesa J.J. Wagner (1840c, número de serie 955) [Col. particular].

Sin embargo, la evolución hacia la ejecución virtuosa que potenciaba el piano inglés, unida a una cierta obsesión por aumentar el volumen sonoro de los pianos comenzó a asentarse en Europa y, aunque la mayoría de los compositores alemanes continuaron prefiriendo el toque y el timbre de los pianos vieneses, en general, se acercaron a la manufactura y el mercado británico.

El incremento en la demanda repercutió, indirectamente, en el cambio del material de los macillos, como consecuencia de la estructura cada vez más pesada de la caja, lo cual hizo que los nuevos pianos perdieran la delicadeza en el *tocco* y el sonido nítido que caracterizaba a modelos anteriores. Aunque Henri Pape fue el primero que experimentó variando las cubiertas de los macillos, antes generalmente de madera recubierta de piel (1826), Babcock patentó en Boston el macillo de fieltro en 1833 (Brugarolas Bonet, 2015: 108).

En adición, cabe puntualizar que los fabricantes estadounidenses de pianos de mesa ya utilizaban la nueva mecánica de repetición de Érard en la década de 1830. En 1840 y 1843, asimismo, la enorme fábrica de Jonas Chickering —asociado con el citado Babcock— desarrolló y patentó varios sistemas de marcos de metal con puente en hierro colado para pianos de mesa y de cola que evolucionaron convirtiéndose en modelos de éxito en cuanto a fabricación de armazones metálicos (Ripin, Pollens, Belt *et alii.*, 2001).

2.1.2. Características de los pianos construidos en España y València a partir de 1830.

Antes de exponer las principales tipologías y características de los pianos construidos en València, resulta pertinente dedicar un breve apartado a describir y valorar la construcción de pianos a nivel nacional, en especial atendiendo a las distintas tipologías de pianos construidos y su evolución.

En Madrid, las cuestiones relativas a constructores y la evolución en la fabricación de pianos ya han sido analizados por Cristina Bordas (2005: 333 y ss.). Fallecido Flórez, durante la década de 1830, Francisco Fernández siguió investigando el uso en esta industria de las maderas nativas, así como produciendo pianos —en 1827 llevaba ya trescientos construidos, a un ritmo calculado de diez por año— que presentó en las diversas exposiciones de la industria española (véase Bordas Ibáñez, 2005: 325 y ss.). En el mismo año, Fernández desarrolló y presentó su primer prototipo de cromámetro, que permitía afinar los pianos ya con temperamento igual, y con ello, confirmar la total diferenciación de los modernos instrumentos con el resto de la tecla española dieciochesca. Hacia finales de 1831 (Bordas, 2005: 300), Fernández tenía dos modelos de estos aparatos y el diario valenciano daba noticia detallada de su morfología y funcionamiento:

> **Nueva invención artística de unos instrumentos llamados cromámetros, que sirven para templar los pianos y demás instrumentos músicos; por F. Fernández, constructor de pianos de S. M.**
>
> Los profesores y aficionados á la música deben hallar en este invento un auxilio eficaz para templar exactamente sus instrumentes. El autor ha construido dos cromámetros: el primero es una caja de figura cilíndrica, de 6 pulgadas de alto y 4 de diámetro, en cuyo centro están colocadas 12 puntas de acero fundido; y sus sonidos, que se promueven por un resorte, corresponden ça los de la escala cromática: En la superficie se halla colocada una esfera con su índice, que girando alrededor, señala los signos conformes á los que están marcados en los clavijeros de los pianos. El otro cromámetro es de la figura y tamaño de un relox de bolsillo, trazado así para poderse llevar con comodidad; tiene en su interior 12 lengüetas de metal que parten de una sola pieza maciza y templada por la presión de los cilindros, para que sus sonidos conserven constantemente la entonación por su elasticidad: se ven igualmente marcados en su circunferencia los signos de la escala, y sus sonidos se promueven por medio del soplo, á cuyo efecto llevan una boquilla que se aplica á los labios, pudiéndose dar al tono la fuerza que se quiera.
>
> Para repartir exactamente el circulo de afinación en los instrumentos de puntos marcados, no hemos tenido bastante al día regla fija que pueda hacer perceptible el valor que corresponde á cada uno de los que componen la escala cromática. El descubrimiento de los cromámetros nos facilita ya esta marcha: el descrito primero está dispuesto para colocarlo en el centro de los pianos y en contacto con el secreto sonoro, y por medio de un pedal o la rodilla derecha se promueven los sonidos, bien sea por escala ó indistintamente, quedando

> las manos libres para acordar los puntos del piano con los del instrumento. También puede colocarse independientemente del piano, pero entonces es el sonido de menor cantidad. El uso del segundo cromámetro ya se deja conocer cual sea: mediante á que sus tonos se facilitan por medio del soplo, quedan también libres las manos para ir templando el instrumento; primero por el medio del piano, y después arreglando los demás puntos á estos hasta concluir toda la afinación.
> Aunque estos dos cromámetros se diferencian en su construcción, ambos parten de un principio exacto, que es un tipo de acero fino construido al intento de mayor extensión, y un piano unicordio de seis octavas, con el fin de formar el acorde mas exacto, que es un tipo de acero fino construido al intento de mayor extensión, y un piano unicordio de seis octavas, con el fin de formar el acorde más exacto entre los dos, con arreglo al tono de orquesta de la Real Cámara de S. M. y de los teatros; prometiendo el autor á quien gustase tener uno, mas ó menos alto, construírselo, expresando la cantidad de tono que haya de tener.
> En 1827 presentó el mismo en la Exposición pública de la industria española el primer cromámetro que hizo, sin que tratase de darle publicidad; pero estimulado por el premio de la medalla de oro con que el Rey nuestro Señor se dignó honrarle, se ocupó después en perfeccionar su invento tal como en el día le tiene.
> Sin duda, teniendo de ello noticia unos fabricantes de pianos de París, publicaron después un cromámetro equivalente, y precio de 80 francos; pero es menos usual, porque no puede unirse al piano, y tuene figura de una mástil de guitarra, ocupando por consiguiente una mano ú otro individuo que le haga sonar.
> El autor ha tratado de hacer compatible el precio de los cromámetros con las respectivas facultades de los compradores, no perdonando su bien acreditada laboriosidad tiempo ni gastos, para poder dar cada uno de los pequeños por unos 100 rs.; siendo el triple el coste de los mayores, en razón de que se hacen de acero fundido, y ya se deja ver el mayor gasto de tiempo y de trabajo para su construcción.
> De todos modos creemos en esta publicación hacer un debido honor y servicio á la industria española, y á los amantes de la música. (Gac de Mad.) (*Diario de Valencia*, 14.11.1831).

En la Exposición de 1827, Fernández ganaba la medalla de oro presentando cinco pianos, algunos realizados con maderas peninsulares, que después cedió al Real Conservatorio de Artes[990], mientras que Juan Hosseschrueders y sobrinos[991] accedían a la de plata con dos instrumentos de caoba de seis octavas que incorporaban un nuevo registro «de eco»; siendo uno de ellos transpositor [«transportante»], por 3000 y 7000 rs. (*Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria Española remitidos á la Esposición pública de 1827*, 1828: 46, 116, 132;

[990] En concreto presentó un «pianito armónico», otro de tocador, otro de forma elegante, otro de mecanismo mejorado y otro construido con maderas autóctonas de 4000 rs. También presentó un tocador pequeño de ebanistería con madera autóctona, un torno para hilar lino y una colección de maderas de la Península.

[991] En 1826, Hosseschrueders cambió su taller a un local más espacioso, en la casa que fue banco de San Carlos, calle de la Luna, e incorporando a sus sobrinos al negocio (*Diario de avisos de Madrid*, 08.11.1826).

Bordas Ibáñez, 2005: 338)[992]. Un año después, Hosseschrueders pudo acceder al galardón de oro, con un elegante piano vertical de «voces hermosas, igualdad en los sonidos y pulsación suave», mientras que Carlos Kuschel[993], constructor francés emigrado a Madrid en 1825 junto a su hermano Joseph, también constructor, participaba con dos pianos[994], de los que destacaba uno de cola que mereció la medalla de plata. Los hermanos Kuschel eran conocidos por sus pianos con mecanismo de escape, dos o tres cuerdas por nota, seis octavas y cuatro registros (bombo y campanillas para las piezas militares) (*Diario de avisos de Madrid*, 20.09.1825; 09.11.1826) y, junto a los citados Hosseschrueders y Fernández, completaron el panorama constructivo madrileño de la década de 1830 con la implementación de significativas innovaciones técnicas en sus pianos. Como ejemplo, en 1831, los Kuschel obtuvieron una medalla de oro en la Exposición con un piano de mesa con plancha de hierro y un novedoso sistema de doble cordaje:

> D. Carlos Kuchel presentó (número 138) un soberbio piano, cuadrilongo, de madera de naranjo, en el cual se hallan reunidas cualidades apreciables y raras, tales son la perfección y solidez de la encordadura sin ganchos; la buena aplicación del descubrimiento moderno de los ingleses de una plancha metálica para aumentar la resistencia del instrumento y contribuir al mismo tiempo á que no se desafine tan fácilmente; el uso de las cuerdas de doble longitud, empleadas también recientemente por los ingleses, pero con la notable mejora de haberlas dispuesto de distinto modo, para que si se rompe una cuerda no quede la tecla ó el punto á que corresponde del todo muda, como sucede en los demás pianos; la igualdad y la gran cantidad de voz, que solo puede compararse con la de los pianos grandes, llamados vulgarmente de cola; y por fin, la suma perfección y esmero con que está acabado el instrumento en todas sus parles interior y esteriormente. Todas estas circunstancias juntas con la de tener obrador para surtido del público, le hacen merecedor de la medalla de oro (*Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria Española remitidos á la Esposición pública de 1831*, 1832: 43).

[992] En 1834, Francisco Fernández presentó una memoria a la reina regente, María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, recordando cómo, tras la destrucción de su taller en 1807, se había dedicado a estudiar las diferentes maderas con las que estaban construidos los pianos ingleses y a aplicar los conocimientos obtenidos utilizando maderas autóctonas para la construcción de pianos, lo que le permitía evitar la importación de madera foránea logrando pianos de igual calidad. Fernández, previamente, había visitado los bosques «de Madrid, Segovia, León, Asturias, Santander, Burgos y Guadalajara» gracias al permiso especial que obtuvo de Fernando VII como contestación a una primera memoria enviada al monarca el 24 de noviembre de 1817. Confeccionó una colección de maderas de los Reales Sitios que presentó con el título de Muestra de Maderas Finas Españolas en 1828 en el Conservatorio de Artes de Madrid proporcionando ejemplos sobre la experimentación necesaria en relación con la evolución de las maderas en entornos con diferente clima y cambios estacionales y sobre las prestaciones de asociaciones de diferentes maderas. En concreto, Fernández procuraba así establecer un innovador corpus metodológico que sirviera a los constructores para clasificar las distintas maderas cuando aún estaban verdes antes de «curarlas», es decir, para ayudarles a saber cómo secarlas exponiéndolas a las inclemencias del tiempo y las estaciones procurando evitar que se cuarteasen o desmontasen posteriormente cuando estaban ya montadas en los pianos. Con relación a esto, en la barcelonesa fábrica de pianos de Rafael Gabriel Lladó, se demandaban maderas de acerolo, algarrobo, cerezo y durazno, con la condición de que los troncos tuvieran palmo y medio de diámetro (*Diario de Barcelona*, 04.12.1835).

[993] O Ruschel, véase Bordas Ibáñez (2005: 341).

[994] Un piano de cola de tres cuerdas, seis y media octavas y cinco registros y otro piano de mesa, de seis octavas, tres cuerdas y cinco registros.

> Merece la atencion de los inteligentes en la materia, y puede compararse, sin demérito, no solo con todos los pianos alemanes y franceses sino tambien con los de Clementi y Broadwod, de Lóndres; sus voces de una exacta mediania, no son ni demasiado oscuras ni demasiado claras; su pulsacion es facil y pronta, y asi como ningun piano le escede en solidez ninguno le iguala tampoco en la construccion interior. Estos artistas se han empeñado en presentar en la esposicion actual un piano que ningun profesor ni constructor pueda reconocer hecho por modelo existente antes de ahora, y lo han conseguido. La chapa de los pianos ingleses y franceses es diferente, por ser hecha de hierro dorado y no de metal; por consiguiente esta es de una fortaleza superior; se aumenta su valor por la invencion, que no se halla en ningun piano ingles ni frances, y consiste en que en estas, rota una vez una cuerda no puede continuarse tocando el piano, pues deja de responder una nota; inconveniente que no existe en el piano que los hermanos Kuschel acaban de presentar por ser de dos cuerdas sin enganche; de suerte que la nota corresponde siempre, aun en el caso de romperse una cuerda. A esta grande y utilísima precaucion acompaña singularmente el buen cálculo en las cuerdas, y tanto que los artistas pueden preguntar con seguridad a cuantos toquen el piano, si es posible romper una al tocarle. Los hermanos Kuschel presentarán muy en breve en su almacen pianos de igual construccion y á precio muy equitativo, hechos únicamente por la mecánica inglesa y con un pequeño secreto de armonía (*El Correo, periódico literario y mercantil*, 20.06.1831).

En dicha muestra presentó también dos de sus primeros pianos el constructor Miguel Slocker (véase Bordas Ibáñez, 2005: 347). El pequeño instrumento, de mecánica doble inglesa, apagadores verticales, seis octavas, (FF-f4) dos pedales[995] y valorado en 3000 rs., fue apreciado por la Junta por la belleza estética de su mueble, pero no por sus cualidades como instrumento, por lo que solo obtuvo medalla de bronce (ilustración 144).



Ilustración 144. Piano de mesa de Miguel Slocker presentado a la Exposición de la Industria Española de 1831. E-Bmi, 494.

[995] Probablemente cuatro en origen. Véase http://db2.earlypianos.org/dbport2/PianoGrid12.aspx [consulta el 06.05.2022].

Por otro lado, se ha podido completar la situación en Madrid ya en la década de 1840 gracias al estudio de Bordas Ibáñez (2005) y la información hemerográfica (*Diario de Madrid,* 01.08.1844; y *El Espectador*, 02.08.1844)[996] que confirma que hacia mediados de la década 1840 existían al menos en la capital española en torno a quince fabricantes de pianos específicos activos: Juan y Pedro Hazen Hosseschsrueders (calle de la Luna), Miguel Slocker (plaza de los Ministerios, 10), Juan Schneider (El Retiro), Guillermo Weis (calle Desengaño, 10), José Larrú (calle de Fuencarral, 27), José y Carlos Kuschel, Francisco Lavigne, Pedro Martínez, Féliz Pérez (calle Corredera de S. Pablo), Lucas Martín, Vicente Ferrer Ferrer (calle del Lobo, 10), Vicente Montano (plaza San Martín, 6), Marcelino de Vierna, Dionisio María Martínez y Julián Lacabra, en el número 50 de la Carrera de San Jerónimo.

En total, entre 1830 y 1850 concurrieron en Madrid[997] unos 25 constructores y afinadores de pianos (Bordas Ibáñez, 2005, cit. en Brugarolas Bonet, 2015: 185). Sin embargo, cabe concretar que algunos de los citados solo fabricaban las cajas y ensamblaban la maquinaria, que era importada del extranjero. En las exposiciones de productos de la industria española de los años 1841-1845 presentaron instrumentos Lacabra, Ferrer, Weis, Larrú, Lavigne, Hosseschrueders y sobrinos, Schneider y Slocker.

Por lo general, estos venían construyendo pianos de mesa de herencia inglesa, de caoba, seis octavas, muchos con plancha de hierro (de refuerzo en el lateral derecho de la caja), puente partido y escape «a la inglesa» (cambio del mecanismo simple tipo Zumpe al doble con escape o *English double action*). Los pianos verticales pequeños (*pianinos*) estaban poco desarrollados y los pianos de cola, por su elevado costo de producción, eran instrumentos excepcionales que se presentaban a las exposiciones para «mostrar las cualidades del constructor» (Bordas Ibáñez, 2005: 350).

Julián Lacabra (*fl.* desde 1831) presentaba en la exposición de 1841 dos teclados adaptados a manos de niños de seis y ocho años y dinamómetros para medir la tensión del cordaje. La casa

[996] A principios de agosto de 1844, la prensa madrileña publicó la denuncia realizada por los fabricantes de pianos establecidos en la capital española para desacreditar al almacén de música de Sebastián Iradier en la calle del Príncipe, dado que estaba importando falsificaciones francesas de pianos ingleses Collard & Collard con escasa calidad (*Diario de Madrid,* 01.08.1844; *El Espectador*, 02.08.1844). Sin embargo, el citado almacén subsanó el error, importando desde Inglaterra pianos Collard & Collard de mesa, verticales pequeños («*piccolo*») y de cola de 6 a 7 octavas de extensión desde octubre del mismo año y durante varios años más (*Gaceta de Madrid*, 19.10.1844; 15.03.1846).

[997] Para una información detallada sobre cada uno de los constructores localizados véase Bordas Ibáñez (2005: 333 y ss.)

Hosseschrueders y sobrinos, por su parte, empleaba dos cuerdas por nota y los célebres agrafes[998] o grapas (*Gaceta de Madrid*, 26.12.1841). En 1845 exhibieron instrumentos propios Larrú, Ferrer, Weis, Schenider, Lacabra, Slocker y Montano (*Informe Salón Montano*, 2014: 5)[999]. Aunque el alicantino afincado en Madrid Vicente Ferrer (*1804; †1856) consiguió una medalla de plata al presentar el mejor de los pianos de mesa[1000] (*Gaceta de Madrid*, 05.11.1845), destacó el instrumento presentado por José Larrú, discípulo de Broadwood[1001], un magnífico piano de cola, caja de palisandro con tallas y molduras doradas que rivalizó con los varios pianos —entre ellos cuatro verticales pequeños o «pícolos» y uno de siete octavas— que presentó Lacabra (*cfr*. *Memoria de la Junta Calificadora de los productos de la industria española*, 1846: 83, con *Gaceta de Madrid*, 28.06.1845). Montano, por su parte, presentó un piano de cola de siete octavas, mientras que Guillermo Weis consiguió una medalla de bronce por varios pianos entre los que destacó un *piccolo* de seis octavas y tres cuartos con triple cordaje valorado en 7000 rs., considerado el mejor en su especie (*Memoria de la Junta Calificadora de los productos de la industria española*, 1846: 83).

La fábrica de pianos de Larrú anunciaba ese mismo año la fabricación de pianos utilitarios de mesa de seis octavas de medio escape y chapa «chica» por 3500 rs. y por 4500 si el piano era de escape entero, chapa grande y secreto corrido. También fabricaba pianos de seis octavas y media, secreto corrido y adornos de talla por 6000 rs., mientras que el instrumento de mayor calidad que ofrecía era un piano de seis octavas y media, máquina moderna de escuadra, construcción al estilo de los Collard & Collard de Londres, por 7000 rs (*Diario de avisos de Madrid*, 25.01.1845).

En Barcelona, en el mismo periodo, Oriol Brugarolas (2015) documenta 18 constructores de pianos y siete afinadores. Algunos de ellos eran familia, o, al menos, compartían apellido. Antonio Vila construía pianos de mesa de inspiración vienesa y verticales «a la inglesa» (*Diario de Barcelona*, 18.07.1835), mientras que otro José Vila anunciaba un piano de cinco octavas y media, sin especificar sus características. Los hermanos Munné, Juan y Lorenzo, se habían

[998] El agrafe actúa como pasador para cuerdas y sirve para mantener las cuerdas a la misma altura y mantener el espaciado entre notas. Está fabricado en latón y va atornillado directamente al arpa.

[999] Disponible en https://madridciudadaniaypatrimonio.org/sites/default/files/pdf-embed-blog/informe_salon_montano.pdf [consulta 23.1.2021].

[1000] Presentó un piano de mesa de seis octavas y media, «de grande escape, tapa cubierta de palo santo, fileteada de latón, con adornos de buen gusto y por el precio de 9,000 rs.»(*Memoria de la Junta Calificadora de los productos de la industria española*, 1846: 83).

[1001] Véase el *Diario de Madrid*, 29.08.1845.

formado en el primer cuarto de siglo el taller de Josef Martí. Construyeron pequeños pianos de mesa de cinco y cinco octavas y media, mecánica vienesa y registro forte de rodillera, siguiendo el primitivo patrón de los pianos de mesa principios de siglo. Lorenzo, además, copiaba pianos de mesa y verticales vieneses. La manufactura de pianos autóctonos más económicos que los importados siguiendo el modelo vienés [alemán] prosperó en Barcelona de la mano de otros constructores como Rafael Gabriel Pons, Bartolomé Camps y Antonio Orfila. Todos estos pequeños constructores protagonizaron, además, reclamaciones legales para limitar la importación de instrumentos extranjeros y proteger el frágil mercado nacional (Brugarolas Bonet, 2015: 190 y ss.).

Al igual que ocurría en València, el establecimiento en Barcelona de constructores de pianos de origen balear durante la década de 1840 conllevó la implementación de algunos adelantos técnicos. El mahonés Antonio Lladó manifestaba haber aprendido el oficio en diversas fábricas extranjeras y construía pianos de mesa de seis octavas[1002] con mecanismo vienés, francés o inglés (*Diario de Barcelona*, 08.06.1840). El ya citado Rafael Gabriel Pons construyó elaborados pianos vieneses de mesa[1003] y verticales tipo *cabinet* [armario][1004] con varios registros.

También en esta década de 1840 se dejó sentir una fuerte influencia francesa en la construcción de pianos, el joven Juan Puig, formado durante seis años en la fábrica de Cavaillé Coll en París, innovó mejorando el *piano poikilórgano,* probablemente un prototipo de armónium. Además, el constructor francés Faugier, asociado a un encordador de la misma nacionalidad, afirmaba construir pianos verticales, de mesa y de cola al estilo de Francia, Inglaterra y Alemania, mientras que los asociados Cayetano Piazza y Evaristo Bergnes fabricaron pianos juntos durante un corto periodo de tiempo hasta su separación en 1848[1005]. Entonces, Evaristo Bergnes, asociado con cierto Franckeiser, anunció la construcción de pianos inspirados en los modelos franceses de Érard, Pleyel y Pape, verticales de siete octavas con tapa de escritorio; así como los primeros pianos verticales semioblicuos, los cuales podían competir con los Boisselot que Francisco Bernareggi comercializaba en exclusiva en la ciudad condal (Brugarolas Bonet, 2015: 198 y ss.).

A partir de la mitad de siglo aumentó considerablemente la calidad de los pianos españoles, probablemente por la utilización de maquinaria específica, el proceso de especialización del

[1002] Véase E-Bmi, 498.

[1003] Véase E-LRMmh, s.n. [Pons, 1830].

[1004] Véase E-Bmi, 471.

[1005] Ambos anunciaron la inauguración de una fábrica de pianos de todas formas, al estilo de París, en Barcelona en septiembre de 1847 (*Diario de Barcelona*, 21.09.1847). Ambos, según el anuncio, habían trabajado en fábricas de Francia, Inglaterra e Italia.

trabajo, pero también probablemente por la importación de partes de la maquinaria de los pianos. En la Exposición de la Industria Española de 1850 (véase la *Memoria de la Junta Calificadora de los productos de la industria española en la Exposición Pública de 1850*, 1851: 317-324., Vicente Ferrer pudo finalmente mostrar la culminación de su proceso evolutivo como constructor de pianos basado en la adaptación y reproducción de los grandes modelos europeos: un exquisito gran cola de siete octavas a imitación de los mejores ejemplares de la casa Érard, con embutidos de concha y nácar, que fue calificado como el mejor que había salido hasta la fecha de los talleres españoles, gozando de un excelente balance sonoro entre mecanismo y producción de sonido, así como entre potencia y calidad de graves y agudos. Además, también presentó dos pianos de mesa de seis octavas y tres cuartos, doble cordaje, secreto corrido, planchas y escape, valorados en 6000 y 6500 rs. Sus pianos de mesa, que copiaban el sistema de los Collard & Collard, fueron los más demandados del periodo, según refería su nota necrológica:

> Eran en aquella época los pianos más superiores y pedidos los cuadrilongos de Collard y Collard; y Ferrer, cogiendo uno de ellos, estudiándole los más mínimos detalles é imprimiéndole en su imaginación, puso manos á la obra, y empezó a construir pianos de tan buenas circunstancias como el que le sirvió de modelo (*Gaceta musical de Madrid*, 06.03.1856).

La fábrica barcelonesa de Boisselot —que en el momento empleaba a más de 20 operarios— presentó por su parte seis pianos, dos de los cuales eran muy superiores al resto y que le valieron una medalla de plata. El principal trataba de un gran cola de siete octavas, maderas finas americanas y caja simple, valorado en 12000 rs., que presentaba voces no muy sonoras, pero con cierta calidez tonal y un cierto desequilibrio entre los bajos y los agudos. Este piano tenía ya el tercer pedal —tonal— que la firma Boisselot había presentado en la Exposición de París de 1844. El segundo piano era un media cola de seis octavas y tres cuartos, con triple cordaje de sonido algo metálico, valorado en 10000 rs. Por su parte, la fábrica de Bergnes, por su parte, destacó con la presentación de dos pianos de siete octavas, uno de los cuales fue muy alabado, al ser un piano-órgano, con cuerdas oblicuas y fuelles, que permitía tanto tocar con los dos timbres a la vez como por separado, consiguiendo un efecto muy agradable en los movimientos lentos. Jaime Balvi, también de Barcelona presentó dos pianos pequeños, pero de buena factura, lo mismo que la casa madrileña de Velasco y García, que presentó a destiempo un piano con gran factura en lo que respecta a la marquetería.

Guillermo Weis [Weiss] presentó tres pianos construidos con el sistema Collard, cada uno de un tipo: un *piccolo*, un media cola y uno de mesa. El cola poseía doble escape, seis cuerdas y tres cuartos y cordaje doble. El *piccolo* estaba construido en palosanto, poseía poca potencia sonora,

pero el mecanismo era preciso y la calidad del sonido buena. Sin embargo, el mejor de los tres era curiosamente el piano de mesa, valorado en 6500 rs. Poseía doble escape —«máquina de escape y doble repetición»—, siete octavas y poseía mayor potencia sonora e igualdad en el mecanismo y timbre. La fábrica de Vicente Montano (†1876) ofreció un piano de siete octavas menos dos teclas construido en palo rosa y valorado en 10000 rs.; estaba montado sobre barras de hierro interiores y exteriores para asegurar la afinación. Por su parte, Miguel Slocker presentó dos verticales pequeños de más de seis octavas y media, con cordaje triple, de 3000 y 4000 rs. Por contra, José Larrú llevó a la exposición los instrumentos utilitarios de mesa, de los que se fabricaban ordinariamente en su fábrica, en los que se había especializado en la década de 1840. Estos, valorados como máximo entre 4000 y 5000 rs., estaban construidos sólidamente y conservaban la afinación, aunque su calidad sonora era deficiente.

Sin embargo, Bordas Ibáñez (2005: 150) constata las dificultades de la industria local, con talleres fábrica demasiado pequeños para competir con la imponente producción de las fábricas inglesas y francesas; esto, a la postre, acabaría con el mercado productor español en favor de la plena importación de pianos. La reseña efectuada sobre la construcción de pianos en España que acompañaba a la descripción y crítica de los instrumentos de la exposición manifestaba que el problema en la aparente falta de calidad en la fabricación de pianos españoles radicaba en la pobreza de los materiales de los que se había dispuesto en España: el fieltro de Inglaterra para los macillos, la madera para cajas y secretos, los muelles y el acero y latón de calidad para los mecanismos internos; así como, cosa no menos importante, de la falta de una cultura de especialización técnica, distribución y reparto del trabajo; esto es, del principio de división del trabajo que regía la actividad industrial moderna:

> Es harto común en nosotros, que un mismo artista trabaje todas las piezas de un piano, y le concluya solo. ¿Cómo alcanzar así la perfección deseada, y con ella la baratura, por más que sobre el genio para concebir y ejecutar fácilmente? Cuando se lucha con tales obstáculos, no ha de extrañarse el retraso, sino admirar la perfección advertida en alguno de los pianos, que como muestras de nuestros progresos, han venido á figurar entre los demás productos de la industria nacional (*Memoria presentada al Excmo. Señor Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas por la Junta Calificadora de los productos de la industria española reunidos en la Exposición Pública de 1850*, 1851: 317).

Esta misma solución aparecía ya en la década de 1860 en la publicidad de la fábrica de pianos de Bonifacio Eslava en Madrid, como también constató Bordas (2005: 153):

> En Francia, Inglaterra y Alemania, y en particular en la primera, la fabricación de pianos ha llegado á un punto increíble de perfección. ¿A qué es debido esto? Hemos estudiado en nuestros continuos viajes al extranjero la resolución del problema, que no es otra que la división del trabajo. Hace algunos años que en España un mismo artista principiaba y

> concluía un piano. Hoy nuestra fábrica construye un piano trabajando en él obreros especiales, que dedicados cada uno á una pequeña parte del instrumento, han llegado á la perfección que tanto deseábamos. El piano se divide en barraje, caja, barnizado, secreto ó tabla de armonía y herraje, mecanismo, teclado, montura de cuerdas y bordones, finision y legalización. Cada una de estas nueve partes está encomendada á un artista especial, y alguna de estas se subdivide. Un jefe superior dirige y vigila todas estas operaciones, y aunque á costa de sacrificios pecuniarios, tenemos orgullo en contar al frente de nuestros talleres tal vez al finisor-legalizador más reputado de la casa Erard y Herz, de París.
>
> La organización de nuestra fábrica, así como el almacén, con más de cien pianos, puede el que guste examinarlos (*Revista y gaceta musical* [prospecto de presentación], 1866: 4).

A estos problemas sistémicos, se les unieron, ya en la década de 1860, algunas voces críticas que manifestaban que la pretendida evolución en la calidad de la fabricación de pianos autóctona se debía a que los teclados, cordajes, tablas y mecanismos se importaban del extranjero; sintetizando, se quejaban de que los fabricantes españoles, habiendo dejado de producir los elementos internos de los pianos para importarlos de las grandes casas foráneas, solo construían los muebles, con lo cual las fábricas nacionales habían acabado convirtiéndose en manufacturas de cajas de ebanistería y meros talleres de montaje. Prueba de ello son los polémicos artículos y contestaciones sobre la construcción de pianos en España publicados por *El Arte Musical* a partir de 1860. El primero, titulado «Guía del comprador de pianos» se insertó para informar a los futuros compradores de las principales características y tipos existentes en aquella época —transcribo a continuación la parte en la que nombra a los valencianos Pedro Gómez y Daniel Utzman, entre otros constructores establecidos entonces en España—:

> La afición que se ha desarrollado hácia el piano y la carencia de conocimientos que en general existe hácia sus clases y condiciones, nos ha movido á recojer todos los datos necesarios acerca de esta importante materia […]. Para evitar estos males empezaremos dando a conocer las principales fábricas españolas de los Sres. Poiselot, Lers, Gomez, Utzman, Montano, Samaniego, Gervais, Larrú, Sloker, etc, etc., continuando despues con las del estranjero […] (*El Arte Musical*, 08.07.1860).

Dicha guía anónima, únicamente firmada con las siglas A.S. y publicada el 28 de agosto del citado año, tras su anuncio en julio, ofrecía información sobre la tipología de pianos utilizados entonces en España: «pianos cuadrados» [mesa]; «pícolos verticales y oblicuos» [verticales pequeños]; verticales de «gran modelo» y pianos de cola, cuya mayoría alcanzaban las siete octavas, o en su defecto, siete octavas menos una cuarta. Confirmaba que los pianos de mesa habían caído en desuso casi por completo en España a principios de la segunda mitad de siglo XIX, y que solo se construían por encargo, habiendo sido sustituidos entonces por los verticales. El autor de la guía afirmaba, asimismo, que, entre estos, los oblicuos eran siempre mejores que

los verticales simples, aunque el de cola era el verdadero piano y, por ello, costaba el doble; pero, además del elevado precio, también consideraba un inconveniente sus grandes dimensiones.

En el aspecto estructural, el autor enumeraba dos escuelas de construcción: la partidaria de la incorporación del barraje y estructura (bastidor, marco) de hierro colado para dotar de mayor solidez al instrumento, y una surgida en 1855c en Francia de manos de Sébastien Mercier[1006], que optaba por eliminar el metal, asegurando que los pianos aguantarían la tensión de las cuerdas reforzando con madera y tornillos el clavijero. A este respecto, aunque la guía dudaba sobre la eficacia del sistema de Mercier, lo prefería a la incorporación del hierro «aglomerado en planchas» o en barras ya que consideraba mejor dejar los pianos solo con «dos pequeñas barras de hierro dulce en el mismo sentido en el que están tendidas las cuerdas» puestas de manera que no dañasen la sonoridad del instrumento.

La madera de los pianos, según la citada guía, debía proceder de terreno seco y dejarse «curar» uno o dos años en habitaciones altas expuestas al calor y el aire libre. La tabla armónica debía ser de pinabete (abeto) de Holanda o autóctono (procedente de los pinares de Soria), cortado a los cuatro o cinco años y de veta pequeña y fibrosa. Asimismo, señalaba la conveniencia de no comprimir la tabla armónica entre el clavijero y la base del piano para no perder calidad en la vibración de la cuerda y el sonido, y de evitar que entrase en contacto con el metal en ninguno de sus lados. La mayoría de los defectos de los pianos españoles, según el artículo, provenían de un tratamiento deficiente de la tabla armónica, *de facto*.

En este punto, el autor acusaba a los fabricantes españoles de falso éxito y de haber entorpecido el desarrollo autóctono de la construcción de pianos, ya que, por entonces, solo se dedicaban a fabricar los muebles y compraban el mecanismo al extranjero, siendo así, en realidad, meros «armadores de pianos» y no verdaderos constructores. Y aún más, ebanistas y carpinteros «sacaban los planos y plantillas» de pianos europeos de célebre autor (Érard) y los copiaban, vanagloriándose de ser capaces de hacer las réplicas e, incluso, de mejorar los originales[1007]; sin embargo, en el artículo que nos ocupa, esas copias eran calificadas de meros «cajones con cuerdas» (*El Arte Musical*, 23.08.1860).

El contundente artículo tuvo respuesta la semana siguiente a través de un documento firmado por los constructores de pianos más importantes de la capital —Juan Slocker, Manuel

[1006] Sébastien Mercier había comenzado a construir pianos en 1822 en Nápoles, obteniendo el apoyo del papado. En 1824 se estableció en París, construyendo sus primeros pianos verticales según el sistema Roller y obteniendo durante su larga carrera diversos premios y distinciones (*Annuaire musical*, 1857: 188-189).

[1007] Parece una referencia al piano de cola que Vicente Ferrer presentó en la Exposición de 1850.

Samaniego, Vicente Montano, Francisco Velasco, Guillermo Weiss y Juan Hazen— que fue publicado salpicado de hirientes réplicas en notas a pie escritas por el autor del primer artículo. Los constructores negaban ser meros armadores de pianos e imputaban al firmante, A. S., el hecho de calumniar la industria española para favorecer la importación de pianos extranjeros; pero, el articulista anónimo insistía. Aseguraba que, si la industria española había adelantado, era porque las piezas mecánicas del piano se importaban desde el extranjero y ello había significado más una involución que un desarrollo, dado que la mayoría de los fabricantes autóctonos importaban desde las máquinas ya montadas, hasta los candelabros, pasando por clavijas, asas, tornillos, cuerdas, pedales, bisagras, madera de tabla de armonía y hasta la chapa de palosanto. Sin embargo, los constructores, capitaneados por Slocker, explicaban que se habían construido en España miles de pianos desde principios del siglo XIX empleando maquinaria, teclados, clavijas y fieltros también fabricados aquí; solo aceptaban como cierto que, en algunos casos, se importaran las cuerdas y determinados componentes de la maquinaria interna que necesariamente eran producidos en el extranjero. Aseguraban, asimismo, que podían verse tornos y sierras circulares en las fábricas autóctonas que confirmaban, no solo el montaje de pianos, sino también su construcción y censuraban la falta de rigor del articulista asegurando que no existían pinabetes en Holanda ni en Soria y que los pianos no eran de caoba o palosanto macizos, solo estaban chapados de dichas maderas, usualmente.

Finalmente, como muestra de la controversia suscitada, cabe indicar que el periódico de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos declaraba haber retirado por falta de espacio un artículo dedicado a la fábrica de Vicente Montano[1008], quien fuera alumno de Hosseschrueders, a su juicio la única que reunía condiciones y garantías y no volvía a insertar información alguna sobre los pianos.

En adición, un amplio artículo dedicado a la fabricación contemporánea de pianos aparecía en la adaptación española de la vasta *Enciclopedia tecnológica* de Francisco de Paula Mellado (1857, IV: 623-632) a partir del original francés de Charles Labouyale (*1813; †1886). De él cabe destacar la descripción de tensiones y fuerzas en el cordaje y la tabla armónica, así como de los distintos tipos de cordaje y entorchados que realiza en el capítulo primero, el mecanismo del piano

[1008] Vicente Montano fue un fabricante de pianos asentado en Madrid desde al menos 1838. Siendo oficial del taller de Hosseschrueders y sobrinos, comenzó en torno a 1844 a vender pianos por su cuenta, con taller en el número 6 de la plazuela de san Martín. En 1853 se trasladó al número 3 de la calle de San Bernardino y dos años después (1855), se declaró un incendio en su local que fue indemnizado por la compañía de seguros «La Urbana». Alcanzó gran notoriedad como constructor, siendo nombrado síndico del gremio de constructores de instrumentos. Para mayor información sobre su fábrica véase Bordas Ibáñez (2005: 360 y ss.) el trabajo de Enrique Oromendía (2018.)

vertical que realiza en el segundo epígrafe y las normas y consejos de ajuste y afinación del tercer capítulo. Sin embargo, hay que destacar las controvertidas conclusiones que presentaba, imagen de la concepción del piano de la época, que veneraba el moderno piano oblicuo en detrimento de los antiguos verticales e incluso del piano de cola:

> Sin embargo, y digámoslo á pesar de la incertidumbre de los procedimientos, esta industria ha prosperado mucho, desde hace algunos años. Añadamos que, despues de la creacion del piano recto (1827), el piano cuadrado, cuya barra era horizontal y reducida en su longitud por los procedimientos de que hemos procurado dar una idea, se ha abandonado completamente.
>
> Como pianos de dimensiones reducidas no se fabrican ya sino los verticales, cuya armazón es vertical; sea que las cuerdas sean también verticales, sea que estén inclinadas horizontalmente. Estos últimos se han llamado y son conocidos por pianos rectos. Son infinitamente superiores á los pianos de cuerdas verticales, á los cuales se ha dado el nombre de *pianinos*. Compréndese, en efecto, que por muy alto que sea un *pianino*, no tendrán las cuerdas bajas las longitudes indispensables, en tanto que los pianos de cuerdas oblicuas puede la diagonal de un rectángulo, de cosa de 1^{m} sobre 1^{m},50 permitir que se dé gran desarrollo á las cuerdas de las octavas bajas.
>
> En el día no es incierta la lucha entre estos dos géneros de pianos, siendo el recto, *de cuerdas oblicuas*, el de más potencia, como sonoridad.
>
> En cuanto al piano de cola, no puede mantenerse el uso de un instrumento tan incómodo por su forma, sino en fuerza de la costumbre, y sobre todo porque su construcción no presenta los mil obstáculos que la del piano recto. Los progresos de este último son otras tantas probabilidades nuevas para hacer prever que al cabo de pocos años se reasumirá en el piano recto la industria del piano. Este tiempo llegará cuando el piano recto reúna al encanto de su timbre la potencia de sonido de que es susceptible el piano de cola, si bien es cierto que con exclusión de toda otra buena cualidad.
>
> Hacia este objeto tienden los esfuerzos de todos los constructores, y como conseguido puede considerarse en cuanto concierne al piano cuadrado y aun al piano de media cola, cuyo género bastardo no ofrece ninguna de las ventajas del piano de cola, aunque sí sus inconvenientes, por la irregularidad de su forma.
>
> Cuando el piano recto haya definitivamente prevalecido y sea el único en uso, se podrá reivindicar el honor de un progreso tal, en ventaja del cultivo del arte musical, en favor de los fabricantes que han dedicado toda su carrera industrial al completo éxito del solo piano que reúne las cualidades de un mueble bonito á las de un buen instrumento. Desde hoy tocamos á este resultado pues el peso, la forma y la elegancia de los pianos rectos, permiten trasportarlos y colocarlos fácilmente, sin quitarles nada de sus buenas cualidades artísticas (Mellado, 1857, IV: 630-632).

Con respecto a València, el periodo posterior a la Guerra de la Independencia se había caracterizado por la llegada y distribución de pianos de cola vieneses con múltiples registros, pianos de mesa ingleses y franceses, así como la construcción local de instrumentos de mesa de 5 octavas y la remodelación de claves y antiguos fortepianos importados.

A principios de 1830, pequeños ebanistas fabricantes de pianos en València como Félix Gascó, Nicolás Martínez, los mallorquines Gabriel Balaguer y Onofre Puchals, o la asociación en «fábrica» del ebanista Antonio Solaso con el pianista Ramón de Luca, seguían construyendo ocasionalmente estos pequeños pianos de mesa de cinco octavas, en madera de caoba, nogal o cerezo pulimentada. Como hemos visto, el constructor de pianos Félix Gascó pasó de construir instrumentos de cinco o cinco octavas y media y dos/tres registros en 1830 a pianos de seis octavas en 1833 y 1843, mientras que Ramón de Luca llegó a ofrecer un piano de caoba de seis octavas en 1833, entre ofertas de claves apianados de cuatro o cuatro octavas y media y fortepianos inferiores, de cinco octavas, realizados en madera de cerezo.

Por su parte, Manuel Mármol, ebanista y guitarrero en la calle Quart y compadre del primer constructor de pianos de la ciudad, Simón Moreno, construyó la misma tipología de piano pequeño de cinco octavas que el resto de ebanistas, pero llegó a poner a la venta en 1828 un piano vertical y un piano de cola de seis octavas y media, con seis registros, «magníficamente trabajado», probablemente una reforma o un instrumento inspirado en los pianos vieneses que llegaron a la ciudad la década anterior, no hay que olvidar que su compadre, Simón Moreno, ya construyó al menos un piano de cola de seis octavas en la ciudad durante el primer cuarto de siglo (I, 2.2.2.b: 95 y ss.).

Hay que decir que los pianos de cola fueron fabricados muy esporádicamente en València durante la primera mitad del siglo XIX, dado que se consideraban pertenencias de lujo que solo necesitaban grandes salones y casas nobles[1009]. Los datos indican que los pianos de cola construidos, reformados o comercializados por los constructores de pianos en València en torno a 1830, como el de Manuel Mármol, fueron en su mayoría de mecánica y características vienesas, aunque también inglesas. El constructor de pianos Antonio Box Amorós, regente de un taller o «fábrica» de pianos en la plaza de San Francisco, actual *Plaça de l'Ajuntament*, comercializó un piano de cola alemán de la mejor construcción y de siete registros (*Diario de Valencia*, 22.12.1833), siendo además pionero en 1845 en utilizar fieltro de lana para recubrir los macillos.

En marzo de 1836, el ebanista Vicente Sorlí, residente en el duplicado del número diez y ocho de la calle de los Ángeles del barrio de Serranos[1010] —en la misma manzana donde se encontraba

[1009] Paradójicamente, no he podido encontrar ningún músico profesional local que poseyera un piano de cola.

[1010] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 11, cuartel de Serranos, 1837.

el Palacio de la Inquisición en València[1011]—, se anunció en prensa como pianista, ofreciendo un piano de cola alemán [vienés] de seis octavas y varios registros:

> Se vende un piano alemán de cola con seis octavas y varios registros; dará razón el pianista de la calle de los Ángeles número 18 duplicado, espaldas de la inquisición (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.03.1836).

Sorlí no volvió a aparecer ningún otro anuncio de venta de pianos dando razón en dicha ubicación, por lo que cabe la posibilidad de que pudiera haberse trasladado a otra ciudad, o hubiera entrado a trabajar en alguno de los talleres que se habían abierto por entonces en la ciudad del Turia.

Además, el luthier Juan Alcaraz comercializó un piano de cola inglés hecho en caoba maciza (*Diario de Valencia*, 19.09.1832) y uno francés de seis octavas (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.06.1837) desde su taller del número ocho de la plaza de las Comedias, aunque resulta imposible saber si los construyó o reformó él.

Como expongo más adelante, a partir del establecimiento de los talleres de pianos de José Chavarro, Pedro Gómez Peralta, Andrés Finelli y, posteriormente, de Daniel Utzman, la construcción de pianos de cola se realizó siempre por encargo. José Chavarro construía en 1844 pianos de cola —y verticales— a petición del comprador, de los precios que se quisiera (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.05.1844), mientras que, en el mismo año, Pedro Gómez anunciaba un «magnífico piano inglés de cola de seis octavas, con escelentes voces» (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.09.1844). Sin embargo, ninguno de los constructores se atrevió a presentar en la Exposición pública de la RSEAPV un instrumento de estas características hasta 1851, fecha en la que el constructor Daniel Utzman, propietario de una fábrica de pianos competidora con la de Pedro Gómez, presentó un piano vertical y otro de cola, sin especificar más características. No obstante, conocemos los dos modelos de pianos de cola que Gómez ofrecía por encargo hacia 1853, con garantía de dos años (*Diario Mercantil de Valencia*, 06 y 07.06.1853; 26.09.1853; 4, 11 y 21.10.1853). El modelo número ocho consistía en un gran piano «de concierto» de siete octavas (AAA-a4), realizado en palosanto con molduras y escultura en los pies, mientras que el número

[1011] Curiosamente, en la València decimonónica existían tres calles denominadas «de los Ángeles» y, lo que es más sorprendente, en cada una de ellas existió un taller de fabricación de pianos diferente, aunque en fechas diferentes, hecho corroborado por el cotejo de los padrones correspondientes. Dos de ellas estaban situadas en el cuartel de Serranos: en la primera, que prolongaba la calle Navellos por la fachada del Palacio de la Inquisición, vivió Vicente Sorlí; mientras que en la «calle de los Ángeles, vulgo de santo Tomás», que discurría desde la plaza de Mosén Sorell hasta la plaza del Árbol (actual calle de Santo Tomás), se ubicó en 1850 la fábrica de pianos de Daniel Utzman. La tercera pertenecía al cuartel de San Vicente (manzanas 256-258) y discurría próxima al actualmente desaparecido convento del Pie de la Cruz, entre la Avenida del Oeste y el Mercado Central. Allí trabajó el pianista Antonio Box.

nueve era un piano de media cola, de «seis octavas y tres cuartos» (CC-a4), de las mismas características que el anterior. Estos modelos se vendían por 10000 y 8000 rs. vn., respectivamente.

Por otro lado, observamos cómo a partir de 1830 y durante toda la década de 1840 se intensificó la distribución de pianos de mesa de mecanismo inglés con barraje o plancha metálica, los cuales sirvieron a partir de este momento como modelo para la manufactura autóctona. Como ejemplo, la valenciana fábrica de pianos, pies de abanico y tablas de caoba de la calle de San Bartolomé —cuya dirección atribuyo a la familia tortosina de los hermanos Salvador y José Chavarro— anunciaba la fabricación de pianos a finales del año de 1830 comparables a «los más modernos ingleses, armados sobre tubos, barras y planchas de hierro fundido».

Los Chavarro siguieron fabricando y poniendo en alquiler pianos de mesa con plancha y barraje de hierro y bronce durante la década de 1840, coincidiendo con la llegada de instrumentos como los pianos de mesa con plancha de bronce ofrecidos por el templador y comercial de pianos Antonio Guastavino o el organista y comercial Félix Altabás; o el piano nuevo de seis octavas, «cordadura inglesa» y registro de fagot, sordina, fuerte [pedal de resonancia] y bombo que se vendía desde la librería Julián Mariana y semanas más tarde desde la Agencia España (*Diario Mercantil de Valencia*, 26.11.1841.

Igualmente, en 1845c, José Chavarro, desde su último taller conocido en la ciudad del Turia, en la calle del Bany dels Pavesos, 5, construía pianos de mesa «de plancha iguales a los ingleses», probablemente copiando los modelos de Collard & Collard que copaban el mercado. También construía pianos de mesa «de otras clases medianas», «para estudiar» —probablemente el antiguo modelo sencillo de caja pequeña y cinco octavas y media—. El precio entre los pianos de mesa fabricados por Chavarro oscilaba entre 800 y 4000 rs. vn. (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.05.1844).

Unido a ello, los primeros pianos que construyó el mayor fabricante de pianos de la València decimonónica, Pedro Gómez Peralta, fueron pianos de mesa y de entre cinco y seis octavas, tal y como he podido comprobar, aunque sin especificar si estos primeros ejemplares estaban confeccionados con barras o plancha de metal (véase *Diario Mercantil de Valencia*, 06.03.1839; 22.10.1840; 06.07.1841; 11.10.1842). No obstante, el testimonio directo del comerciante de partituras y pianos Juan Oliver Gomilá, quien vendía en 1846 un piano «nuevo de mesa de los mejores que ha fabricado Gómez, el pianista» por un precio fijo de 3500 rs. vn., unido al de Antonio Guastavino, ofreciendo en el mismo año un piano de mesa construido por Gómez,

hacen pensar que estos pianos incorporaban las últimas innovaciones técnicas, como ocurría con la principal tipología de piano construida por Gómez: los pianos verticales con marco y plancha metálica (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.04.1846; 03.08.1846).

El último constructor del que tenemos noticia en el periodo tratado en este trabajo que construyó pianos de mesa con plancha de hierro fue el pianista Felipe Ruiz, quien en 1850 anunciaba un piano de mesa de seis octavas con plancha de bronce y puente de hierro (*Diario Mercantil de Valencia*, 13.09.1850).

Por otro lado, la construcción en València de grandes pianos verticales, llamados «de aparador», « de escaparate» o «de gabinete» (*cabinet*), y posteriormente los nuevos pianos *piccolos* de tamaño reducido —siguiendo el modelo francés de cordaje en diagonal[1012]— fue una realidad desde 1828, como muestra el instrumento del guitarrero Manuel Mármol, **(***Diario de Valencia*, 14.05.1828). Prueba del interés que despertaban estos instrumentos es el interesante artículo firmado por la Sociedad de Fomento publicado por *El Diario de Valencia* en 1832 que transcribo a continuación:

PIANOS PERPENDICULARES

> Los nuevos pianos de los señores Roller y Blanchet, á los que el primero de estos artistas ha dado el nombre de *piano derecho* é perpendicular, se van multiplicando cada día desde 1827 en que aparecieron sus primeros ensayos. El piano derecho, según el inventor, tiene sobre los demás y bajo todos respetos una superioridad considerable. Egecutada su fabricación como se debe, reúne en mayor grado la sencillez á la solidez. La posición vertical de la tabla de armonía mas favorable á las vibraciones en todos sentidos, y la del mecanismo con respecto á las cuerdas le dan una cualidad y tersura de sonido que no tienen los pianos horizontales. Tienen además aquellos mas seguridad en la entonación, y rompen muchas menos cuerdas. En fin su poco volumen facilita colocarles en cualquier parte, y trasladarles cada uno por sí mismo de una pieza á otra sin riesgo de desordenarlo. Sus inventores no han cesado de darles posteriormente todas las mejoras posibles, y han obtenido los mas felices resultados; las ultimas tentativas sobre todo sonido, y á hacer desaparecer un defecto que algunos notaban en ellos, á saber, un poco de confusión en los tonos. El mecanismo ha sido el objeto que ha llamado particularmente la atención del inventor. Convencido de que la bondad de un piano depende sobre todo de este punto importante, nada ha perdonado para llegar en esto al más alto grado de perfección que sea posible. La ventajosa configuración de estos instrumentos ha hecho asequible una nueva reducción en sus dimensiones, sin que por esto se debilitase sensiblemente la intensidad de sonido; de manera que de aquí en adelante en una estension de cuatro pies de largo (que es casi la misma del teclado) sobre diez y siete pulgadas de ancho, y tres pies de altura solamente, se puede tener un piano de tono muy subido, á tres cuerdas, y seis octavas. Los votos de los inteligentes y aficionados han sido la recompensa más honorífica del trabajo de sus inventores; reconociendo toda la excelente construcción de estos pianos, la ingeniosa disposición de su

[1012] Básicamente estos disponían la lira del piano de mesa en posición vertical, de manera que el cordaje quedaba diagonal al plano horizontal.

> mecanismo, la pureza, la tersura y metal de sus sonidos, y su notoria comodidad (*Diario de Valencia*, 20.09.1832).

Llama la atención la positiva valoración de los pianos verticales de Blanchet que realiza el autor del artículo, pues aseguraba que la posición vertical de la tabla armónica y el particular ataque de los macillos desde esa posición, favorecía la vibración libre, consiguiendo mayor volumen y calidad de sonido, condiciones que calificaba con los términos «tersura» y «metal»[1013]. Aunque dichos calificativos resultan hoy anticuados, lo cierto es que la especial configuración de los pianos verticales permitía que su tabla armónica fuera más grande ocupando menor espacio; precisamente por ello acabarían ganando la partida, pues conviene resaltar que los pianos verticales coparon progresivamente durante el segundo tercio del siglo XIX el mercado doméstico que antes habían ocupado los de mesa.

Como se analiza en el apartado dedicado al comercio, durante la década de 1830 fue habitual encontrar en la ciudad algunos pianos verticales importados de tipo *cabinet*, como el piano «vertical de escaparate» que se comercializaba en 1837 desde la ebanistería de Tournier, aneja al taller-fábrica de fortepianos de Antonio Box Amorós, entre otros instrumentos del mismo modelo anunciados por particulares (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.01.1837; 11.03.1839; 15.10.1839). Todos estos instrumentos ya poseían las seis octavas de extensión y por lo general tenían varios registros, incluso de bombo (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.09.1840).

Los pianos verticales de pequeñas dimensiones tipo «consola» o «tocador», con el arpa del cordaje dispuesta en diagonal, comenzaron a aparecer anunciados en València con la llegada de la década de 1840[1014], destacando su versatilidad y fácil colocación en el hogar:

> […] es recomendable tanto por su estructura, pudiendo colocarse en un gabinete de señora, sin ocupar más local que un tocador, como por su trabajo mecánico de vistoso adorno y pulimento, reuniendo a estas cualidades un tono que á lo sonoro de los pianos alemanes reúne la suavidad de los ingleses, y una pulsación propia para grandes ejecuciones (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.11.1844)

Dejando aparte el instrumento vertical construido por Manuel Mármol en 1828, del cual no se especificaban sus características morfológicas, otro de los primeros instrumentos verticales construidos en València fue un piano desarmable de seis octavas que el ebanista Agustín

[1013] En este sentido es interesante resaltar la descripción de los primeros pianos verticales armados en hierro colado o fundido que se anuncian en València ya en 1827 cuyo «sonido es más sonoro por formarlo sobre el hierro colado y no sobre madera, e imita más que los otros el sonido de campana que es la voz propia de las cuerdas de metal» (*Diario de Valencia*, 30.06.1827).

[1014] El 25 de diciembre de 1840 se anunciaba desde la Agencia Universal un tocador con su piano y escribanía.

Daroqui vendía sin acabar de teclar en mayo de 1840 desde su taller en la calle de San Cristóbal, esquina con la del Milagro. Además, como va dicho, el ebanista y constructor de pianos Vicente Rico vendía en 1843 un novedoso vertical de máquina inglesa «de apatente» [¿de patente?], de seis octavas y media (*Diario Mercantil de Valencia*, 15.08.1843). El italiano Andrés Finelli, que tuvo un taller-fábrica de pianos desde 1843 a 1849 en asociación con el taller de ebanistería de Antonio Lacarrière y cia. ubicado en la casa-palacio del Conde de Carlet (II, 2.4.1: 546), construyó un piano vertical que presentó junto a otro de mesa a la exposición anual de 1844 de los productos de la agricultura, industria y bellas artes organizada por la RSEAPV. El piano obtuvo una medalla de plata de segunda clase. Posteriormente, estos pianos fueron comercializados en la ebanistería de Vicente Rico (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.12.1844). En 1848, Finelli, en colaboración con el veterano ebanista Carmelo Noguera[1015], presentó un piano vertical «de armario» junto a otro de mesa. Los pianos de Finelli con las elaboradas cajas de Noguera alcanzaron una medalla de oro de primera clase y reseñas positivas en varios medios:

> […] las cajas lujosas de los muy mejorados pianos de Finelli, trabajadas por D. Carmelo Noguera, y algunos muebles presentados de la misma fábrica, han recordado al público la antigua celebridad de este acreditado ebanista[1016].

Por su parte, como va dicho, el último taller-fábrica de José Chavarro, producía verticales solo por encargo y de sus anuncios se desprende que su precio excedía del precio máximo de los pianos de mesa que fabricaba (4000 rs. vn.).

Sin embargo, el mayor referente en la construcción de pianos verticales en la ciudad de València fue el constructor Pedro Gómez Peralta. La primera referencia documental a un piano suyo de factura vertical se encuentra en el primer anuncio del establecimiento de su antiguo taller como fábrica en 1846, donde se hallaba en venta a precios fijos «una porción de pianos verticales pequeños, que son los que más se adoptan hoy día por la poca localidad que ocupan» (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.03.1846).

Como analizo en el apartado correspondiente, Gómez viajó probablemente a París en torno a 1842, trayendo a su vuelta ideas sobre la fabricación de estos pianos, llamados derechos u oblicuos, que pronto se convirtieron en el estandarte de la producción de su fábrica. Sus principales características técnicas eran los puentes y marcos de bronce, el cordaje doble o triple

[1015] De su fábrica de ebanistería, en el número seis de la plaza de Pellisers, dice Boix que «sirvió de asilo algunas veces para las mancebas públicas en la semana santa, mandadas encerrar aquellas por disposición de los fueros, y mantenidas por el consejo de la ciudad (Boix, 1849: 90).

[1016] E-VAagfdv, Diputación E. 10, 1, legajo 28, exp. 765.

dispuesto en diagonal y la utilización de las grapas o agrafas [agrafes][1017], ya usados por la casa Hosseschrueders y sobrinos en la década de 1840 (*Gaceta de Madrid*, 26.12.1841).

A mediados de siglo, Gómez fabricaba en la década de 1850 cuatro modelos de piano derecho u oblicuo —*droit*— de seis octavas y tres cuartos (CC-a4) con registros de forte y celeste, a un precio que oscilaba entre los 4500 rs. vn. y los 6500 rs. vn. Los números 3 y 4 eran modelos básicos, no llevaban clavijero ni barraje de hierro; tampoco incorporaban «silletas con agrafas» y podían estar acabados en caoba (4500 rs. vn.) o palosanto (5000 rs. vn.), respectivamente. Los números 1 y 2, en cambio, incorporaban todas las innovaciones tecnológicas descritas antes y estaban construidos en madera rica de caoba (6000 rs. vn.) o palosanto (6500), respectivamente.

Además, Gómez seguía construyendo tres modelos de piano vertical de cuerdas rectas —*pianino*— a un precio menor. Todos tenían la misma extensión (CC-a4), tres cuerdas por nota y agrafas y puentes de bronce; el número cinco estaba construido en madera de caoba simple o nogal (3000 rs.), el seis en madera rica de caoba y con dos registros (3500 rs.) y el siete en madera de palosanto (4000 rs.) (*Diario Mercantil de Valencia,* 06 y 07.06.1853; 26.09.1853; 4, 11 y 21.10.1853).

[1017] Pasadores de latón atornillados al arpa que mantenían así el cordaje a la misma altura y espaciado.

2.2. Inicios de la manufactura sistemática de pianos en València: desarrollo de las primeras «fábricas» autóctonas (1830c).

Como va dicho, la construcción integral de pianos ya se daba en València antes de 1830, siendo los talleres «fábrica»[1018] de las calles Bonaire y Clarachet, probablemente regentados por el constructor de pianos de origen italiano Davide Giuseppe Guastavino, los más destacados centros productores de pianos autóctonos hasta 1830; además, existían otros constructores, como Simón Moreno, Mariano Vila, Manuel Mármol o Félix Gascó, que también los fabricaron. A partir de esta fecha, sin embargo, es cuando comienza su construcción específica y sistemática, se establece competencia entre fabricantes y se usan estrategias de asociación industrial para hacer frente a la competitividad surgida, primero con talleres de ebanistería y maquinaria de aserrar madera y, posteriormente, también con fundiciones de bronce y hierro y con talleres que utilizaban maquinaria de vapor.

Los constructores valencianos, lo mismo que otros fabricantes españoles, alternaron la importación y reforma de pianos ingleses, franceses y alemanes, con la fabricación de instrumentos genuinos, tal como ratifican sus anuncios. Se confirma, asimismo, que un taller domiciliado en la calle de San Bartolomé ya utilizaba en 1831 aserradoras y marcos/ barrajes de hierro colado y bronce, que el constructor Antonio Box consultaba en 1845 las condiciones arancelarias del fieltro que utilizaba para fabricar sus macillos, y que José Chavarro, también en 1845, experimentaba en sus pianos utilizando barraje de bronce y un novedoso mecanismo constructivo:

> José Chavarro, fabricante de pianos de todas clases, que vive calle del Bañ dels Pavesos núm 5, hace presente al público haber inventado un mecanismo singular para la construcción de estos; y por no perder su propiedad en el privilegio los hará de encargo según el piano original que tiene de muestra para los que deseen verlo (*Diario Mercantil de Valencia*, 14.10.1845).

Situaremos en 1830, por tanto, el inicio de la factura industrial de pianos en València, la cual progresará y se incrementará en los años 40 con la fundación de talleres autóctonos de José Chavarro, Andrés Finelli, Daniel Utzman y, sobre todo, el de Pedro Gómez, que progresará y evolucionará en fábrica, ya en el sentido actual del término, a mediados de siglo. También se

[1018] Otros talleres de construcción de fortepianos fueron denominados «fábricas» en la geografía española en el primer tercio del siglo, pero aún no contaban con las características que engloba la acepción actual del término: uso de maquinaria industrial, producción sistematizada o, al menos, división/especialización del trabajo mediante la asociación de constructores y ebanistas.

percibe en este periodo una paulatina especialización en la construcción de modernos instrumentos de teclado en asociación con talleres de ebanistería, de manera que los primeros construían el piano en sí y los otros, simplemente la caja o mueble, que en ocasiones alcanzaba gran belleza. Esta incipiente diversificación operativa confirma la evolución de los talleres en fábricas, es decir, en centros de manufactura sistemática y específica que comienzan a competir entre sí y utilizan maquinaria —aserradoras de madera, fundamentalmente, para asegurarse planchas de caoba y otros materiales necesarios para el ensamblaje y la fabricación de pianos—. Documentación hemerográfica del periodo ratifica claramente la expansión y competitividad de esas nuevas empresas valencianas de fabricación de pianos.

La investigación sobre la apertura y la evolución mercantil de los talleres aparecidos en torno a 1830 en València es tan compleja que se hace necesario exponer un apartado introductorio que aglutine la fundación e interacciones producidas entre dichos talleres.

En primer lugar, la documentación hemerográfica consultada informa del traslado del taller ya analizado del constructor de pianos Félix Gascó (I, 2.2.4.g: 139), antes situado en la calle de la Nave, 14 (manzana 61) —eje calles Nave-Bonaire, dentro del núcleo gremial de ebanistas del cuartel del Mar—, a la calle/plaza de las Barcas núm. 3, junto al casi finalizado entonces Teatro Principal (*Diario de Valencia,* 22.12.1830); y, en el núm. 4 de dicha calle se estableció, asimismo, el ebanista italiano Antonio Solaso (manzana 26), que en marzo anunciaba la venta de un piano de caoba, de un surtido de sillas y una guitarra (*Diario de Valencia*, 30.03.1830)[1019].

A final de año, el periódico notificaba la apertura de una «fábrica» de pianos en la calle de San Bartolomé —segundo taller publicitado como tal en prensa[1020]—, pocos días después que Gascó anunciara un piano de cinco octavas realizado en caoba maciza. A los citados se unieron dos «fábricas» más en los tres años siguientes: una situada también en la calle de las Barcas, probablemente a cargo de Ramón de Luca; y la de Antonio Box, sita en la plaza de San Francisco —actual *Plaça de l'Ajuntament*—. Dado que ninguno de estos constructores de pianos valencianos han sido documentados hasta el momento, dedicaré los próximos apartados a aportar la información tanto biográfica como laboral/comercial recabada sobre ellos, pues contribuirá decisivamente a dilucidar el proceso del arraigo del piano en València y, por tanto, en España.

[1019] De hecho, Solaso «respondía» con su publicidad al anuncio difundido días antes por Gascó ofreciendo un piano de cinco octavas y media y dos registros desde su nuevo domicilio de la calle Barcas (*Diario de Valencia*, 10.03.1830).

[1020] El primer taller denominado «fábrica» en València fue abierto por un constructor de pianos italiano anónimo que identifico con Davide Giuseppe Guastavino, en la calle del Clarachet, 31; posteriormente operó allí Peregrín Vila.

Es necesario, para el propósito de este trabajo, analizar previamente el caso del taller barcelonés de José de Urivarrena, inaugurado en 1828 y dirigido, desde 1829, según he podido averiguar, por Llano y Llano Obrador [Lladó y Lladó Obrador][1021]. Dicho taller fue pionero en la utilización de maquinaria, allanando el camino a las primeras «fábricas» fundadas en Barcelona a partir de 1830, entre otros, por Antonio Orfila, Antonio Vila y Bartolomé Camps, antecesoras de las grandes factorías establecidas en la capital condal a partir de 1840, como Boisselot, Bergnes y Faugier (véase Brugarolas Bonet, 2015: 118-119).

José de Urivarrena, oriundo de Arguedas (Navarra), se casó en 1809, durante la Guerra de la Independencia, con la valenciana Joaquina Pallarés Solaz en la parroquia de San Esteban en València[1022]; eran sus padres el organero Ildefonso Uribarrena, también nacido en Arguedas, y Luisa Murriones [Moriones][1023]. En València ejercía como maestro armero del Regimiento de Infantería de Valencia (ilustración 145).

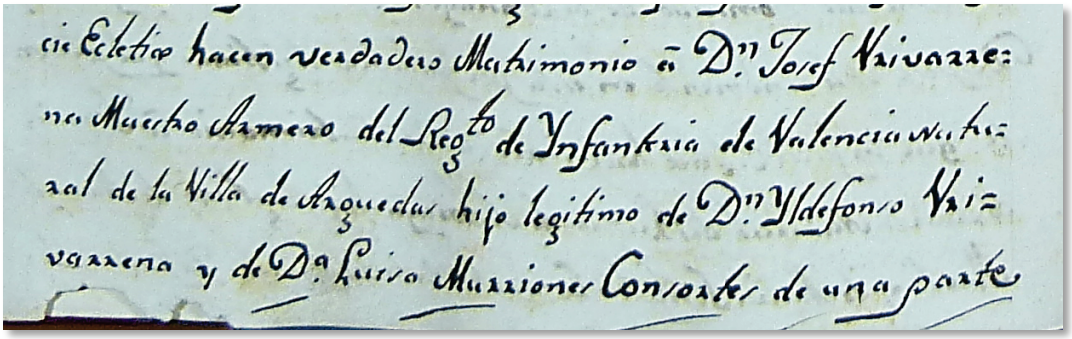


Ilustración 145. Fragmento del acta matrimonial de José de Urivarrena y Joaquina Pallarés. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1804-1809: 165v.

[1021] Oriol Brugarolas informa de un cambio en la dirección de este establecimiento en abril de 1829. A través del *Diario de Valencia* he podido saber que el cambio de domicilio se produjo al ser desplazado el organero José de Urivarrena de la dirección de la fábrica por el sr. Llano y su hijo, Llano y Obrador, posiblemente mala transcripción de los apellidos de los empresarios Lladó y Lladó Obrador, padre e hijo (*Diario de Valencia*, 09.05.1829).

[1022] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1804-1809: 165v. Era hija de Joaquín Pallarés Llop, de Valencia, y de Catalina Solaz Peyró, de Senija (Alicante) casados en 1786.

[1023] Ildefonso Uribarrena, natural de Arguedas, desarrolló una importante actividad como organista en Navarra a finales del siglo XVIII. Su hijo José, tras su boda en València, ejerció como organero en Navarra en torno a 1814 antes de afincarse en Barcelona (Sagaseta Aríztegui y Taberna Tompes, 1985: 25, 50, 413).

Este artesano fue, según confirma la documentación consultada, el fundador de la citada fábrica barcelonesa en 1828, pionera en dividir el trabajo entre operarios especializados y usar maquinaria; también incorporó innovadores métodos de producción que podían rivalizar con adelantos propios de la industria pianística europea del momento, tal como refiere el texto a continuación:

> Don José Urivarrena y Compª, acaban de establecer en esta ciudad de Barcelona una Fábrica de Pianos de todas clases, que ribalizan con las mejores estrangeras tanto por su calidad como en la comodidad de precio. Para lograr uno y otro ha sido preciso adoptar un método, no usado hasta el dia en España, y plantear esta fábrica con los elementos que lo están las mejores estrangeras.
>
> Los acopios de muchos y buenos materiales, el método en la manufactura, la instrucción distribuida en los operarios, iniciados ya en el arte, que con un diario módico hallan su subsistencia, la elaboración de todas las piezas, arregladas á precios cómodos y fijos, y fabricadas todas ellas en sus laboratorios con toda economia y solidez: la fabricación de las cajas con la anticipación que necesitan, antes de poner cuerdas; un año de desvelos, arreglo, instrucción y desembolsos, todo ha sido necesario para su completo y sólido establecimiento, teniendo la satisfacción de elaborar en el mismo, las cuerdas de mezcla de acero que tanto nos encarecen loa ingleses cuya introducción altera tanto el precio de estos instrumento , y con este nuevo descubrimiento, poder asegurar que dentro de la misma fábrica se construyen Pianos de la mejor calidad, sin tener que acudir al estrangero por ningún artículo de los que se componen estos instrumentos.
>
> En esta fábrica habrá siempre un surtido de Pianos de todas clases y precios, teniendo siempre otro repuesto de cajas y máquinas para reemplazar los que vayan saliendo, y para que si por algun pedido estraordinario, faltase de alguna clase, reemplazarlo en el corto término de encordarlo y afinarlo.
>
> Para que los Pianos no desmerezcan , como suele suceder por la diferencia de cuerdas con que regularmente substituyen las que se rompen, se ha adoptado el método de los ingleses, de que á cada Piano acompañe una encordadura de la misma calidad, lo que evitará también ä los compradores la molestia de procurárselas.
>
> Los precios del adjunto estado serán fijos para evitar la molestia que regularmente ocurre en los ajustes, y, aunque en los instrumentos de una misma clase puede haber alguna diferencia, el comprador podrá elegir, por el mismo precio, aquel de la misma Clase que mas le guste, para lo cual se procurará que tanto en la pulsacion como en el metal de voz, haya alguna diferencia , con proporción á la variedad de gustos.
>
> Las personas de fuera de la ciudad, qué quieran comprarlos y no tengan en esta sugeto á quien dar el encargo, podrán dirigirse al fabricante, con la seguridad de que les remitirá de la clase que los pidan, sin que la calidad sea inferior á los demás, cargando, al precio señalado de fábrica, los gastos de encajonados y embalajes, para que los puedan conducir con toda seguridad, haciende el pagamento de su importe antes de al tiempo de la entrega al conductor , a quien se le pondrá de manifiesto. El establecimiento no responde de las averías que puedan ocurrir en su conduccion.
>
> El mismo fabricante ha establecido una máquina de su invencion para aserrar chapas, tablas, tabloncillos de caoba y otras maderas finas, de todos gruesos , y un almacén donde se hallarán á precios muy cómodos. También se hallará un acopio grande de tablones de caoba.

> Las ventajas que proporciona á los artistas este aserrado son ya bien notorias; pues además de producir chapas tan delgadas como se necesitan para cubrir columnas y cualquiera superficie curba , ahorra el penoso trabajo de acepillarlas y regruesarlas antes de pegarlas; y para su preparacion al pulimento no necesitan mas que la cuchilla y piedra tosca, y segun las maderas, solamente esta última, trabajos que equivalen a mas costo que el aserrado á brazo.
>
> Los precios de las chapas serán por palmos cuadrados superficiales, los de las tablas y tablones por palmos cúbicos y segun la calidad de las maderas.
>
> Como para suplir la falta que hace un establecimiento de esta naturaleza en esta capital, se hallarán los artistas con repuestos de maderas electas, destinadas á su elaboracion , para que puedan pues disfrutar del beneficio que produce este aserrado, se les admitirán, permitiéndolo las atenciones del establecimiento, para aserrar á un preció convencional, las que tengan en el dia, siempre que compren del establecimiento igual cantidad de piezas aserradas, y para que los artistas estén bien servidos en este ramo, el inventor irá aumentando sierras á proporcion de los pedidos que se le hagan.
>
> El que subscribe está persuadido de que todos los verdaderos artistas y los amantes de la industria nacional verán con placer este nuevo establecimiento, fundado en la noble y heroica Barcelona, cuna y protectora de las artes y ciencias, y que prueba los progresos rápidos de nuestras artes. Se persuade tambien que procurarán el que sea uno de los manantiales de nuestra riqueza territorial; pues este establecimiento cierra ya una de las muchas puertas por las que los estrangeros, sacan nuestros caudales.
>
> Si este establecimiento logra la acogida que se promete de los hombres ilustrados, no será el último al que se dedicará este artista, celoso del crédito y prosperidad de su nación.
>
> José Urivarrena («Suplemento al *Diario:* Prospecto», *Diario de Barcelona*, 01.08.1828).

Urivarrena fue apartado de la dirección del establecimiento en abril 1829 por sus socios, los señores Llano y Llano y Obrador, quizás errata en el periódico del apellido Lladó correspondiente a Antonio Lladó, célebre fabricante de pianos mahonés establecido en Barcelona por aquella época[1024]. Transcribo a continuación dos anuncios publicados el año 1829 en Barcelona y València, respectivamente que informan sobre la citada fábrica catalana.

> La fábrica de pianos anunciada en el suplemento del diario del 1 de agosto de 1828 se ha puesto en la calle de Codols núm. 3, primer piso, bajo otra dirección más sólida y más perfecta de la que tenía. Los hay de venta y de alquiler de todas clases: de cola, verticales, de arpa y de mesa, y de varios tamaños y a precios equitativos, pues se trata de complacer al público. Hay tablones, tablas, y fuyolas de caoba de todas clases muy superiores aserradas en máquina exceden en perfección a las extranjeras y todo con una equidad de lo que el

[1024] Brugarolas (2018: 529) informa sobre la actividad Antonio Lladó, fabricante de pianos, primero, en Mahón y posteriormente en Barcelona, en 1840c, pero no puede relacionarlo con los sucesores de Urivarrena [Llano/ Llano y Obrador], porque su nombre no se especificó en la prensa barcelonesa, sino en la valenciana (*Diario de Valencia,* 09.05.1829). La publicidad del *Diario de Valencia* detalla que ciertos Llano y Llano y Obrador dirigían entonces la fábrica de pianos barcelonesa, pero no vuelven a aparecer como tales en ninguna fuente hemerográfica posterior. Cabe señalar que existió en la ciudad condal un exitoso empresario textil llamado José Lladó i Obrador (*Almanaque del Diario de Barcelona*, 1866: 166) y que el apellido Lladó entronca, además, con los constructores de pianos mallorquines Onofre y Jaume Lladó, activos durante la segunda mitad del siglo XIX.

> público experimentará un gran beneficio (*Diario de Barcelona*, 06.04.1829 cit. en Brugarolas Bonet, 2015: 180).
>
> En la industriosa Barcelona calle Codols num. 3 primer piso se ha establecido la famosa fábrica de pianos de todas clases y de toda seguridad, satisfacción y confianza a precios muy equitativos. Lo mismo tablones, tablas y fuyolas de caoba acerradas a máquinas que proporciona a los evanistas ventajas considerables y con mucha equidad. Los que gusten disfrutar de las ventajas de uno y otro podrán dirigirse a los Sres. Llano y Llano y Obrador, directores del establecimiento, bajo el seguro de que se les servirá a toda satisfacción (*Diario de Valencia*, 09.05.1829).

Como se analiza a continuación, dado que Urivarrena residió en València antes de establecerse en Barcelona, y tomando como referencia las similitudes existentes entre ambas fábricas y la coincidencia cronológica, quizá tuvo algún tipo de relación con los hermanos Chavarro y la fundación de la fábrica de pianos, chapas de caoba y pies de abanicos en la ciudad del Turia a finales de 1830.

2.2.1. Conexiones con la manufactura barcelonesa: la «fábrica» de la calle de San Bartolomé.

Este taller manufacturaba pianos, espejos, chapas de caoba y pies de abanico y se situó primeramente en el núm. 2 de la calle de San Bartolomé, sede de la parroquia homónima, en los límites del cuartel del Mercado y zona de la calle de Caballeros (manzana 375), siendo el único de los existentes en la ciudad incluido en la *Guía de naturales y forasteros en Valencia y su estado militar* —antiguo *Calendario manual y guía de forasteros en Valencia*— editada por Benito Monfort entre 1831 y 1835 —siempre en dicho domicilio a pesar de que, como explico después, cambió de ubicación en 1831, poco después de su apertura y de publicitarse por primera vez[1025]—. Además, fue la primera que explicaba en su publicidad los aspectos constructivos que caracterizaban su producción pues, incorporando innovaciones propias de la ebanistería barcelonesa de la época, utilizaba nueva maquinaria y materiales de calidad buscando la máxima funcionalidad para su taller:

> En la calle de S. Bartolomé núm. 2 piso principal se ha establecido una fábrica y almacén de pianos de todas clases y precios. Los hay fabricados como los más modernos ingleses, armados sobre tubos, barras y planchas de hierro fundido, cuyo último adelanto hace que las voces sean de mucho cuerpo, muy dulces y que mantenga bien la afinación, y son de maderas preciosas y un trabajo refinado. Los hay de mesa de precios inferiores hasta de 1200 rs. vn. y también de tocador y de arpa: estos últimos que tienen el mayor séquito en Francia y algunas capitales de España, tienen la doble ventaja de poderse tocar como piano y como arpa, y las señoritas que gustan tañer ambos instrumentos los tienen en ellos todo reunido. También se sierran tablas de caova y otras maderas finas con máquina y hay un surtido de

[1025] Cabe la posibilidad que la guía de Monfort no comprobase la información anualmente y, por tanto, reprodujese la que tenía en plancha reiteradamente.

> chapas de caoba de todas las medidas y juegos arreglados para cómodas á precio tan equitativo que se puede hacer las cómodas tan varatas como las de nogal y cerezo teñido, siguiendo el método de Barcelona y otras capitales. Las ventajas que ofrecen estas chapas de máquinas para la economía y hermosura de los muebles están bien acreditados en Barcelona, Madrid y otras capitales que usan de ellas. Hay también otra máquina con la que se sierran y elaboran pies de abanico, como la que hay en París. La igualdad y hermosura de los pies trabajados con máquina está vista tan solo comparando un abanico francés y otro del país. El director de este establecimiento espera dar á luz más adelante otros nuevos procederes, que como estos deben hacer honor a la industria española (*Diario de Valencia*, 28.12.1830).

Su grado de modernización era notable: dicho taller tenía, además de un surtido de pianos de mesa, de arpa y de tocador, dos máquinas para aserrar madera, una destinada a obtener planchas finas de caoba u otras maderas nobles con las que chapar muebles de ebanistería, mientras que con la otra se fabricaban pies de abanico. Ello sugiere que la empresa debía conjugar el trabajo de varios especialistas en aserrar planchas de madera, dado que unos construían las distintas partes de las cajas de los pianos y otros elaboraban los pies de abanico. Según refiere el anuncio, dichos operarios especializados habrían trabajado en Barcelona y otras capitales antes de establecerse en València, pues tienen como clara referencia el método constructivo de la ciudad condal.

Un segundo anuncio de dicha fábrica, publicado unos meses después parece que como contestación al anuncio de un piano cinco octavas y media de cerezo ofrecido por Félix Gascó (*Diario de Valencia*, 05.02.1831), especificaba que también azogaban espejos, actividad secundaria propia de ebanistas y doradores. Cabe citar, como ejemplo, que el ebanista Francisco Arnau Giménez (*Mahón, 1797), también llegado de Barcelona por las mismas fechas, producía taburetes de pianos, azogaba espejos y montaba lunas, lunetas y cristales planos en sucesivos talleres de ebanistería que poseyó en solitario en la calle de San Fernando, Mar y plaza de Santa Catalina (*Diario de Valencia,* 04.07.1833; y *Diario Mercantil de Valencia*, 30.09.1841, 05.03.1842, 11.09.1845, 01.10.1847).

> En la fábrica de pianos, chapas de caoba y máquinas de la calle de S. Bartolomé nº 2 piso principal se azogan espejos de todos los tamaños por grandes que sean y también se pulimentan los que están corroídos y deteriorados. Hay asimismo un surtido de espejos de todos los tamaños con sus marcos de caoba, tanto para vender como para cambiar por cristales o lunetas que puedan volverse a azogar, todo a precios equitativos. También hay una cómoda de caoba muy buena con columnas y adornos que se vende a un precio cómodo (*Diario de Valencia*, 19.02.1831).

Solo un mes después de ese segundo anuncio, la fábrica que operaba en la calle de San Bartolomé informaba de su repentino traslado a la plaza de Santa Catalina, siendo este el último anuncio que aparece en prensa sobre dicho establecimiento:

> La fábrica de pianos, espejos, chapas de caoba y pies de abanico de la calle de S. Bartolomé, se ha trasladado à Plaza de santa Catalina nº 11 piso 2º, y se previene para los que tienen espejos para azogar y los que necesiten manufacturas de dicha fábrica (*Diario de Valencia*, 24.03.1831).

No obstante, dicha fábrica siguió apareciendo en su primitiva ubicación de la calle de San Bartolomé durante cuatro años más en la célebre *Guía de Naturales* editada anualmente por la imprenta de Monfort —hasta el último número conservado de la publicación, que corresponde a 1835— no se sabe si por descuido, falta de notificación al editor, o porque, realmente, dicha fábrica se mantuvo activa en la nueva dirección que había anunciado previamente. Podría haberse trasladado o también podría haberse independizado alguno de sus socios de la empresa origina, intentando atraer la atención del público hacia sus nuevas instalaciones, como ocurría entonces con otros negocios[1026]. Eso fue, precisamente, lo que pasó con la fábrica de pianos barcelonesa de José de Urivarrena [Uribarrena], pues cambió repentinamente de dueño tras estar poco más de un año abierta y anunció un cambio de ubicación por «otra dirección más sólida y más perfecta que la que tenía» en abril de 1829, difundiendo una publicidad casi análoga a la publicada por la fábrica valenciana de la calle de San Bartolomé un año antes de que esta se fundara (Brugarolas Bonet, 2015: 180).

Documentación hemerográfica de la época confirma que en otras capitales españolas se produjeron adelantos industriales similares en máquinas de aserrar maderas a los descritos en los anuncios de la valenciana fábrica de la calle de San Bartolomé. Este tipo de máquinas aserradoras fueron introducidas en España, bien desde Francia —como la que poseyó Celestino de Mazarredo en Bilbao[1027] (*Mercurio de España*, octubre de 1826: 232)—, o desde Inglaterra (*Diario de Avisos de Madrid*, 16.10.1827); después fueron copiadas y mejoradas por madereros del norte, como Andrés de Iza (*Mercurio de España,* noviembre de 1827: 315-316) y su

[1026] Por ejemplo, una academia de baile existente en la calle del Mar protagonizó un curioso suceso en 1834: uno de sus profesores de baile, Antonio González, se marchó disolviendo la sociedad que había mantenido con el resto de boleros y profesores. A continuación, emitió un anuncio desde su nuevo local difundiendo el bulo de que la academia primitiva cerraba y trasladaba sus clases al nuevo espacio. El hecho motivó una respuesta en el mismo periódico días posteriores firmada por los maestros que habían quedado en la otra academia, afirmando que esta funcionaba con normalidad y que era el profesor disidente quien buscaba atraer público hacia su nueva escuela difundiendo equívoca información (Guaita, 2020a: 43).

[1027] Esta era capaz de serrar tablones y láminas finas con la fuerza motriz del hombre, caballo o agua, y se hallaba instalada a las afueras de Bilbao para poder utilizar la fuerza hidráulica.

uso se expandió por toda la geografía nacional, lo que indica que llegaron a València mucho antes que lo confirmara la historiografía local del momento (Martínez Gallego, 1995: 143-165)[1028].

En la capital del Turia se emplearon máquinas de aserrar maderas en fábricas de abanicos, como la de Juan Bautista Montañac, que surtía de chapas de caoba a los guitarreros de la ciudad (*Diario de Valencia*, 24.04.1831). También José Roca y Cardona, ebanista/maquinista procedente de Barcelona, pudo formar parte del equipo manufacturero de la fábrica de la calle de san Bartolomé, dado que meses después establecía un taller en solitario con máquinas de aserrar pies de abanicos y chapas de caoba para muebles «al estilo de Barcelona» en la plaza del Temple, núm. 18 (*Diario de Valencia,* 18.05.1831)[1029]. También una fábrica de abanicos sita en la calle de San Vicente vendía la apreciada madera de ébano al por mayor y, además, existía otra en la calle Zaragoza, frente al Café del Sol, propiedad del empresario francés Fernando Coustellier (*Diario de Valencia,* 30.04.1833)[1030].

He podido obtener información, asimismo, sobre dos modelos de máquinas de aserrar maderas que fueron premiadas por la RSEAPV en 1832, presentado por el ebanista Carmelo Noguera (con 22 hojas) y el otro por el alemán Francisco Püllath (21 hojas)[1031]. Noguera había apadrinado a su hermano en 1828 para ser nombrado maestro carpintero[1032] y, en la década de 1840, fabricó en València las cajas (muebles) de los pianos construidos por Andrés Finelli (II, 2.4.1: 546).

Aunque hasta la fecha no se sabe la identidad de los empresarios que estuvieron detrás de su apertura, la información recabada indica que, entre los fundadores de la valenciana «fábrica de pianos, espejos, chapas de caoba y pies de abanico de la calle de S. Bartolomé», estuvieron los hermanos Chavarro Sebastiá, constructores de pianos de origen tortosino establecidos en València en la década de 1830. Cabe la posibilidad, dadas las coincidencias de ambas empresas en funcionamiento, estructura, maquinaria y publicidad, de que los Chavarro hubieran trabajado en la fábrica de pianos barcelonesa del organero José de Urivarrena (1828-1829) antes

[1028] El mismo Celestino de Mazarredo consiguió una Real Orden con fecha de 31 de diciembre de 1827, que prohibía la introducción de chapas y láminas de caoba desde el extranjero, para garantizar el privilegio de cinco años que le había otorgado el estado para usar y vender la máquina de aserrar madera de Artunduaga.

[1029] Siendo maestro en el gremio de carpinteros de Barcelona desde 1824, se le admitió en el de València en 1831, no sin antes tener un pleito con el gremio por la tasa a pagar. E-VAar, Gremios, Libro 602, *Libro de Promanías del gremio de carpinteros*: 110-111v.

[1030] Abaniquero francés que fundó una fábrica en València hacia 1830. Importaba los varillajes y las planchas para decorar de Francia y montaba en València los abanicos. Se conservan algunos ejemplares fabricados por él en el Museo Nacional del Romanticismo de Madrid.

[1031] E-VArse, Caja 83, legajo III, sig. 04.

[1032] E-VAar, Gremios, Libro 602, *Libro de Promanías del Gremio de Carpinteros*, 15.09.1828: 38r.

de asentarse en la capital del Turia. Explico a continuación las razones que me han llevado a formular dicha hipótesis.

La calle de San Bartolomé[1033], situada entre la calle de Caballeros, por un lado, y la plaza de la Concordia y la calle del Portal de la Valldigna, por otro, estaba conformada por las manzanas 373 (iglesia de San Bartolomé) y 375 y, según los padrones conservados (sig. 8, 1824-1828), la fábrica investigada no puede vincularse con ninguno de los que residieron allí antes de 1830 (ilustración 146)[1034].

La *Guía de naturales y forasteros* de Benito Monfort indica que Felipe Urbina, juez de la Sala del Crimen de la Real Audiencia de València, residía en 1828 en el núm. 2 de la calle de San Bartolomé (Monfort, 1828: 52) y, a partir de 1829, sitúa su residencia en el núm. 1 de la calle Portal de la Valldigna, (Monfort, 1829: 73; 1834: 44), aunque ambas direcciones correspondían al mismo domicilio, ya que el 2 de la calle de San Bartolomé hacía esquina con la calle Portal de la Valldigna, cuestión esencial, como explico después, a la hora de ubicar la fábrica de pianos[1035]. En la guía de 1830 consta que Simeón Solves, abogado[1036] vivía en el núm. 2 de la calle de San Bartolomé pues acababa de dejar su anterior residencia de la calle de la Corregería (*cfr*. Monfort, 1828: 64 y 1829: 63 con *Id*., 1830: 28); pero, en 1831, Solves ya no vivía allí, pues desapareció de la información contenida en las guías y solo figura su hermano Serafín[1037] en dicha residencia. En guías posteriores, únicas fuentes que informan sobre el período valenciano comprendido entre 1830 y 1837 —recordemos la desafortunada laguna administrativa existente entonces en cuestión de padrones—, solo aparece domiciliado hasta 1834 en el núm. 2 de la calle de San Bartolomé Francisco de Paula Ruiz, oficial de intendencia de la provincia que en 1827-31 vivía en el 9 de la plaza de las Barcas y en 1832 en el núm. 24 de la calle de las Avellanas (Monfort, 1827: 107; 1830: 77; 1831: 120; 1832: 78; 1834: 82).

[1033] Actualmente se corresponde con la calle de los Borja.

[1034] En el padrón de 1824 [aunque con algunas matriculaciones de 1828], el número dos de la calle de San Bartolomé (manzana 375) había albergado a Francisca Farta, viuda de cierto Figuerola y sus hijos, con Manuela Campo en los cuartos bajos. En el entresuelo a Antonio Carbonell, y en el cuarto principal a José Aseña, responsable del fielato de la puerta de Serranos, proveniente de la Rioja.

[1035] A través de dichas guías se comprueba que numerosas residencias de juristas, fiscales y jueces de la Real Audiencia se hallaban en dicha zona.

[1036] Colegiado desde 1813 (Tormo Camallonga, 2004: 442). Posiblemente fueran hijos del corregidor Simeón Solves, alcalde mayor y corregidor de València tras la Guerra de la Independencia.

[1037] El procurador Serafín Solves Reig vendió un piano desde su residencia del n. 22 de la calle Portal de la Valldigna en 1834 (*Diario de Valencia*, 24.05.1834).

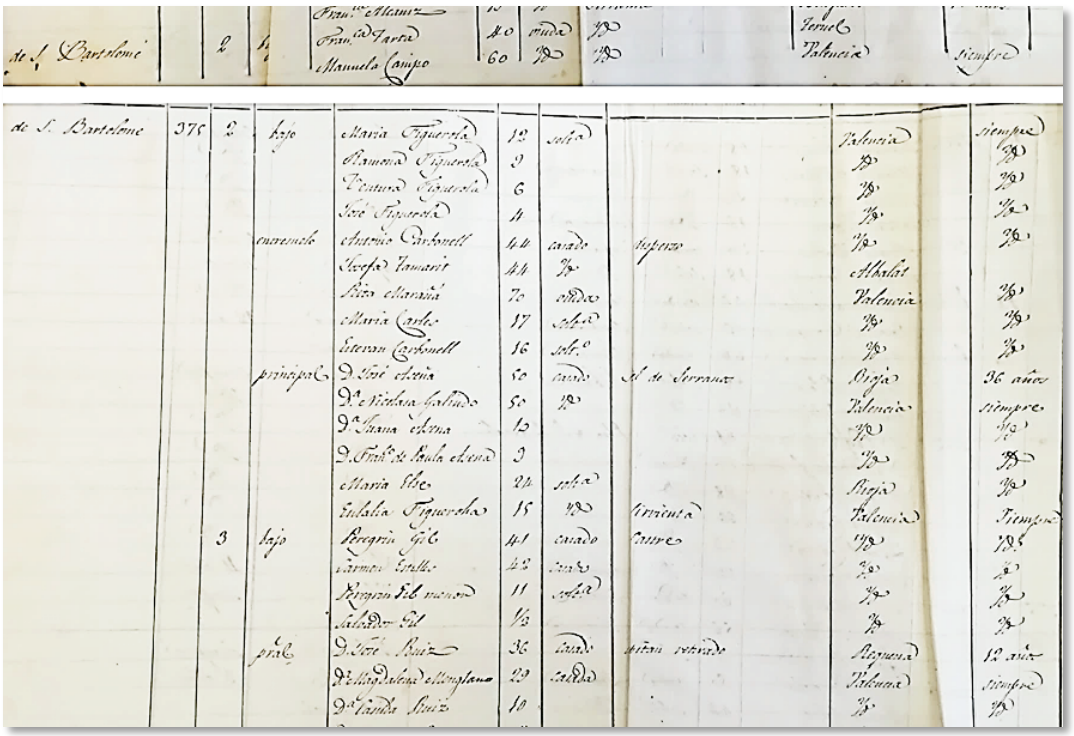


Ilustración 146. Habitantes del número 2 de la calle de San Bartolomé en 1824-1828. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8, Cuartel del Mercado, 1824 [+1828].

La matriculación vecinal del cuartel del Mercado correspondiente a 1837 que conserva el Archivo Histórico Municipal de València confirma que el núm. 2 de la calle de San Bartolomé (recayente a la manzana 373) era la residencia oficial del párroco de la iglesia, Juan Bautista Fabregat (*1773) y el alpargatero José Pinazo ocupaba la habitación principal de dicho número; en el núm. 3 estaba la tienda de loza y quincalla de Cristóbal Cifre y en el núm. 4, esquina con la calle de Caballeros, la confitería de Pascual Revert. Por otra parte, el núm. 2 de la manzana 375 albergaba la residencia del capitán retirado y juez de primera instancia malagueño Lorenzo José de Soto Pabú (*1789), apoderado del duque de Villahermosa, por lo tanto, puede afirmarse que la fábrica de pianos que nos ocupa, o no existía en 1837, o ya no se encontraba en ese número y calle.

El segundo domicilio que da la fábrica de pianos valenciana —plaza de Santa Catalina— es, si cabe, más difícil de revalidar; además de ser difícil situarla por el elevado número de manzanas que comprendían las calles, entonces existían dos plazas con dicho nombre: la actual, donde se encuentra la iglesia homónima, y la plaza de Santa Catalina de Siena, llamada

coloquialmente de Santa Catalina, en cuyas manzanas se hallaban importantes talleres de ebanistas y maestros de carros[1038].

No obstante, la primera ubicación de la fábrica puede aclararse comparando información aportada por anuncios de diferentes talleres de pianos valencianos existentes en la época con asientos del padrón de dichos años. El correspondiente a 1837, de hecho, sitúa al constructor de pianos Salvador Chavarro Sebastiá en el área del taller en que hemos centrado este apartado[1039]; dicho constructor había anunciado su almacén, desde 1835, en la calle Portal de la Valldigna, frente a la desembocadura de la plaza del Ángel y esa ubicación podría corresponderse con la fábrica de pianos investigada, dado que el número cinco de dicha calle hacía esquina con la de San Bartolomé (ilustración 147): «En la calle del Portal de la Valldigna núm. 5, inmediato a S. Bartolomé, se alquilan pianos […]» (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.01.1836).

Además, la estructura, estilo y expresiones utilizadas en el texto de los anuncios de la fábrica de San Bartolomé —y su inusual extensión— coinciden con la propaganda antes difundida en Barcelona por el taller de José de Urivarrena en 1828 y con la insertada en Madrid en 1833 por el factor de pianos tortosino José Chavarro Sebastiá, hermano de Salvador Chavarro. Este, según su propio testimonio, que había trabajado en varias capitales de España, retornaría a València en torno a 1842, volviendo a establecer una «fábrica» de pianos en el núm. de la calle del Bany dels Pavesos (manzana 372), es decir, en la misma zona.

[1038] En 1822 existían hasta cuatro números 11 situados en dicha plaza (pertenecientes a diferentes manzanas). Estos albergaban la tienda de ropas de Joaquín Soler Nau (manzana 5); el taller del artesano Pablo Verdeguer, de 34 años, y la confitera Vicenta Prades (manzana 356, frente a la calle de Zaragoza); los sastres Antonio Noguera y Pedro Vidal —este último propietario de una tienda de sedas y ropa— (manzana 357, 10 duplicado), esquina con Pescadería, 11, donde se hallaba la fábrica de naipes de Juan Ibáñez. Asimismo, el carnicero Jerónimo Vicent se hallaba en el número 11 de la manzana 358 junto al comerciante José Domingo Arigo Petroni, proveniente de Suiza (*1791) y residente desde 1817 en València.

[1039] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837.

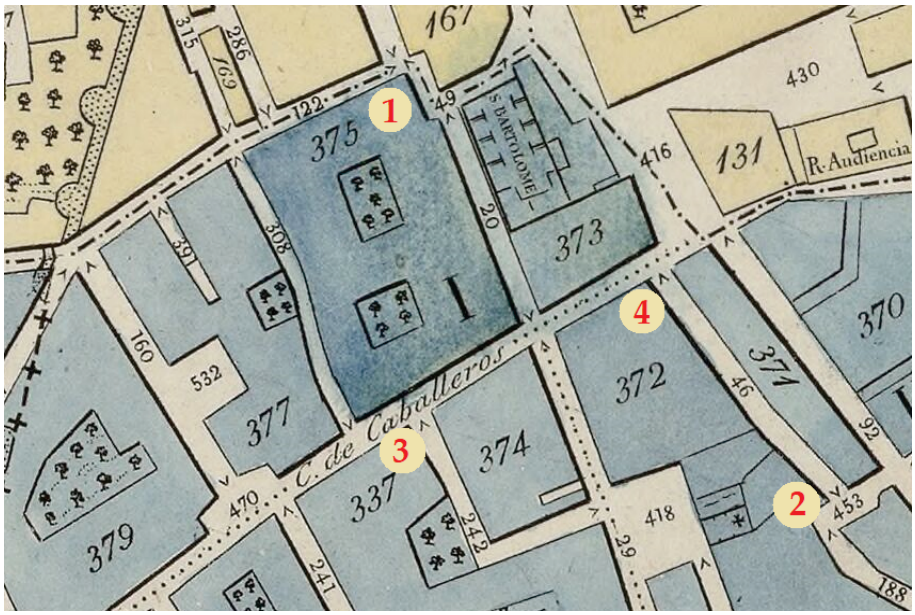


Ilustración 147. Situación probable de la fábrica de pianos en la calle de San Bartolomé en 1831 y el posterior depósito de pianos de Salvador Chavarro en 1835 (1), confluencia entre calle de San Bartolomé [20], calle Portal de la Valldigna [122] y plaza Concordia [49]. Asimismo, fábrica de José Chavarro en 1844 (2), taller con máquina de aserrar maderas de la casa del Conde de Cirat (3) y almacén de papel de Romaní, donde se vendían pianos (4).

Como va dicho, comparando anuncios de la fábrica de la calle de San Bartolomé con otros difundidos por José Chavarro en Madrid (1833) y en València (1844), se constata que coinciden, tanto la estructura inicial, como el orden de los conceptos anunciados, y también por la insistencia en igualar sus pianos con los mejores o modernos ingleses. Véase a continuación la propaganda de ambas empresas [en negrita las coincidencias textuales]:

[Anuncio de la fábrica de pianos de la calle de S. Bartolomé de València (1830)].

> **En la calle de S. Bartolomé núm. 2 piso principal, se ha establecido una fábrica y almacén de pianos de todas clases y precios. Los hay fabricados como los más modernos ingleses**[1040]**,** armados sobre tubos, barras y planchas de hierro fundido, cuyo último adelanto **hace que las voces sean de mucho cuerpo,** muy dulces y que mantenga bien la afinación, y son de maderas preciosas y un trabajo refinado. Los hay de mesa de precios inferiores hasta de 1200 rs. vn. y también de tocador y de arpa: estos últimos que tienen el mayor séquito en Francia y **algunas capitales de España**, tienen la doble ventaja de poderse tocar como piano y como arpa, y las señoritas que gustan tañer ambos instrumentos los tienen en ellos todo reunido. También se sierran tablas de caova y otras maderas finas con máquina y hay un surtido de chapas de caoba de todas las medidas y juegos arreglados para cómodas á precio tan equitativo que se puede hacer las cómodas tan varatas como las de nogal y cerezo teñido, siguiendo el método de Barcelona y otras capitales. Las ventajas que ofrecen estas chapas de máquinas para la economía y hermosura de los muebles están bien acreditados **en Barcelona, Madrid y otras capitales**

[1040] Se señalan en negrita las expresiones comunes en los tres anuncios de las empresas transcritos a cuerpo de texto para evidenciar su similitud.

que usan de ellas. Hay también otra máquina con la que se sierran y elaboran pies de abanico, como la que hay en París. La igualdad y hermosura de los pies trabajados con máquina está vista tan solo comparando un abanico francés y otro del país. **El director de este establecimiento** espera dar á luz más adelante otros nuevos procederes, que como estos deben hacer honor a la industria española (*Diario de Valencia*, 28.12.1830).

[Anuncio de la fábrica de pianos de José Chavarro de Madrid (1833)].

En la calle de Toledo, núm. 8, tres puertas más abajo del pasadizo de la iglesia de los Irlandeses, se ha establecido un taller de pianos por el artista constructor José Chabarro, que por los muchos años de práctica y de experimentos que está haciendo en sus mecanismos, **ha logrado el poner sus pianos en paralelo á los mejores ingleses**, todo con el fin de ser útil por la grande rebaja de los precios: además tienen la ventaja á los referidos la más extensión del teclado, la mas fina pulsación y **sobresalientes tiples,** como se puede ver en los que tiene de venta, y en especial uno cuadrilongo de caoba con tres registros, fuerte faego y panderilla; y para que sean extensivos á todas las piezas modernas que se componen en el día, y al mismo tiempo más cómodo para tenerlo á cuatro manos, se le ha dado la extensión de siete octavas menos dos teclas, que son los puntos mas claros que puede prestar un piano de mesa cuadrilongo (*Diario de Avisos de Madrid*, 13.04.1833).

[Anuncio de la fábrica de pianos de José Chavarro en la calle Bany dels Pavesos de València (1844)].

En la calle del Bañ dels Pavesos número 5, entre la Corregería y el mesón de la Maza se están fabricando un gran surtido de pianos de todas clases para venta y alquiler, y se admitirán cambios. **El director de este establecimiento hace obras que se ponen en paralelo a las más aventajadas del extranjero, tanto en solidez como en superioridad de sonoras voces,** y para este fin tiene fabricado de prevención una gran porción de armazones y cajas al ventileo y variedad de las estaciones para la seguridad de todas las clases que se construyan, de los cuales hay de rematados, y se venderán á prueba con todas las seguridades que se convengan, dándolos a los precios más acomodados que ninguna otra fábrica; y para que los principiantes no tengan que mercar de grande valor los habrá de 800 rs. hasta 4000, estos son los de mesa, y los de cola y verticales se construirán de los precios que se quieran con toda seguridad y perfeccion**, como lo tiene acreditado por más de doce años en la corte de Madrid y otros tantos en diferentes capitales** (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.05.1844).

Conviene evidenciar, como figura va dicho al comienzo de este epígrafe, que las características de la fábrica anunciada en 1830 en la calle de San Bartolomé núm. 2 y los talleres que poseyó José Chavarro en Madrid y València coinciden, en líneas generales, en estilo y contenido con los anuncios difundidos en Barcelona en 1828 por la fábrica de José de Urivarrena —y compañía—, pionera en dividir el trabajo entre operarios especializados y en usar maquinaria. El hecho de

que anteriormente residiera en València, que fuera cesado de la dirección de la fábrica barcelonesa por los citados Llano y Llano [Lladó] y Obrador y no figurara desde entonces en ninguna publicidad de la ciudad condal, podría indicar que Urivarrena y los Chavarro fueron los fundadores de la fábrica valenciana situada en el nùm. 2 de la calle de San Bartolomé.

Sintetizando, es posible que los hermanos Chavarro —calificados como transeúntes en las matriculaciones vecinales—abrieran un primer taller de pianos en el área de la iglesia y calle de San Bartolomé/Portal de la Valldigna (manzana 375) basado en la fábrica de Barcelona activa en 1828-1829, quizá junto al propio Urivarrena, que había sido apartado de la dirección de su fábrica barcelonesa un año antes; de esta manera toma sentido la expresión «siguiendo el método de Barcelona» que aparece constantemente en la publicidad de la fábrica valenciana. Siguiendo el mismo planteamiento, también cabría la posibilidad de que el constructor de abanicos y aserrador de tablas de caoba, José Roca, y el ebanista mahonés Francisco Arnau afincado previamente en Barcelona, que llegaron a València justo en las mismas fechas, formasen parte del primitivo negocio.

La hipotética sociedad debió disolverse pocos meses después de los anuncios, ya que la fábrica —o alguno de los socios— se trasladó a la plaza de Santa Catalina, desde donde no volvió a anunciarse. Aun así, el taller de la calle de San Bartolomé siguió figurando en las citadas guías de Monfort hasta 1835, año en que Salvador Chavarro comenzó a anunciar su almacén de pianos situado en dicha ubicación —«Portal de la Valldigna núm. 5, inmediato a S. Bartolomé […]» (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.01.1836)—.

Cabe señalar, asimismo, que José Chavarro, hermano del anterior, viajó a Madrid hacia 1832 y abrió taller allí en 1833. Volvió a València en la década de 1840 y se instaló junto a su hermano en la calle de Falcons (núm. 14 antiguo/17 moderno); en torno a 1845 fundó una fábrica en la cercana calle del Bany dels Pavesos, pero acabó retornando a Madrid, donde falleció en 1865[1041].

Pero, a todo lo dicho, cabe sumar otra información relevante. La propaganda difundida después de 1875 por los descendientes/herederos de Pedro Gómez Peralta (*1812c; †1887) asegura que este fundó su fábrica de pianos en 1830; sin embargo, difícilmente pudo ser así, dado que el fundador de la firma apenas tenía dieciocho años entonces. Posiblemente, Gómez Peralta todavía ejercería como aprendiz en 1830 y, por tanto, carecería de recursos económicos para abrir taller propio; es más, un escrito firmado por el propio Gómez padre recabado durante

[1041] Estas fechas coinciden con lo manifestado por Chavarro en 1845: antes de volver a València había trabajado durante más de doce años en Madrid (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.05.1845).

esta investigación ratifica que estableció su taller en 1836, cuando contaba unos veinticuatro años, no en 1830 como aseguran sus anuncios en prensa; aunque se abre la posibilidad a que, aunque no fuera fundador ni director, Pedro Gómez Peralta sí que pudiera haber trabajado en la fábrica de la calle de San Bartolomé[1042] y que dicho taller fuera tomado por sus sucesores como primera sede de la firma, dado que allí fue donde inició su actividad profesional.

Por otro lado, años más tarde se anunció en varios domicilios[1043] un depósito de cristales planos y muebles de caoba que disponía de máquina de aserrar madera para vender pianos de importación que previamente habían sido publicitados en otra tienda de ebanistería (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.09.1837; 22.01.1838). Dicho almacén se trasladó en torno a 1838 a la casa del Conde de Cirat de la calle de Caballeros (núm. 4 antiguo, 47 nuevo, manzana 378), próxima a los talleres de los Chavarro, y en 1843 acabó instalándose en los bajos de la casa del barón de Petrés, frente al taller de Pedro Gómez, lo que me lleva a relacionarlo con su actividad posterior.

A la citada fábrica de la calle de San Bartolomé-plaza de santa Catalina se unieron dos fábricas más en 1832 y 1833 aprovechando la creciente actividad comercial y constructora vinculada al piano desempeñada por talleres establecidos en otras zonas de la ciudad anteriormente: los Guastavino en la calle de las Nieves 27/16; los ebanistas Josef Blanc y Agustín Daroqui en la calle del Milagro, 19[1044]; Félix Gascó en la calle de la Tertulia o el ebanista Carmelo Asensi Xarque [Jarque][1045].

Al frente de las dos nuevas fábricas estaban, en el núm. 4 de la calle de las Barcas, el pianista Ramón de Luca, quizá asociado con el ebanista Antonio Solaso; y en la otra, Antonio Box Amorós, junto al ebanista francés Antonio Tournier.

[1042] Redondear a la baja la fecha de fundación de una firma comercial exagerando los datos no fue en absoluto práctica exclusiva del hijo de Pedro Gómez Peralta. Vicente Prósper Cháfer, propietario de uno de los más célebres establecimientos valencianos de edición, venta y alquiler de instrumentos y partituras, fundó el suyo en 1844 y lo anunció posteriormente como establecido en 1840.

[1043] Plaza nueva del Teatro (1837), casa del Conde de Cirat, Caballeros 3/47 manzana 378 (1838-1843), casa de

[1044] Daroqui vendía en 1839 desde esta ubicación un piano vertical sin acabar de teclar, desarmable (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.05.1839). En 1833, la imprenta de Orga, que editaba el *Diario Mercantil de Valencia,* se encontraba ubicaba también en el número 19 de la misma calle, pero de otra manzana.

[1045] Vendía en 1830 un fortepiano nuevo de 6 octavas desde su taller del núm. 14 de la calle de la Sangre (*Diario de Valencia,* 09.02.1830).

2.2.2. La «fábrica» de la calle de las Barcas: Ramón de Luca Alonso.

a. La familia De Luca.

Antes de analizar la actividad profesional de Ramón de Luca Alonso (*València, 20.12.1803), guarnicionero en 1822 —con taller en el núm. 2 de la calle de la Nave, junto al ebanista Clemente Olave)— y fabricante de pianos desde 1829, domiciliado en la calle de las Barcas (1829-37c) y del Empedrado (1842c), se precisa clarificar su biografía. A través de la presente investigación se han recabado nuevos datos procedentes del cotejo de protocolos notariales, del padrón de habitantes, las matrículas industriales, registros sacramentales, de sus propios anuncios y, principalmente, del expediente del largo proceso judicial que mantuvo De Luca entre 1836 y 1837 contra los herederos de José Fernández por el pago de cierta cantidad que el constructor de pianos había prestado a Fernández en 1832[1046].

El expediente de dicho proceso, que abarca aproximadamente doscientos folios, refiere interesantes aspectos biográficos correspondientes a su vida personal —su mala relación con los hermanos Fdez., su matrimonio «fraudulento» con Vicenta Sancho (viuda de José Fernández) y las acusaciones de estafa hacia el propio De Luca— y profesional (actividad, clientes, modelos de pianos vendidos y su precio. Gracias a la nueva documentación que aporta dicho expediente (testimonio de los testigos del proceso sobre compraventa de instrumentos), que puede cotejarse con datos hemerográficos ya conocidos a través de sus anuncios, ha podido completarse su hasta ahora desconocida actividad profesional.

Ramón de Luca[1047] provenía de una decana familia de herreros propietarios de fraguas asentada en la capital del Turia desde el siglo XVII[1048]; fue hijo del forjador Manuel de Luca Bauxà/ Bauzá (*València, 11.02.1772; †1818c), alcalde del barrio quinto del cuartel del Mar en 1816 (Monfort,

[1046] E-VAar, EC-Escribanías de Cámara, año 1836, exp. 95, *Don Ramón de Luca con herederos de Don José Fernández sobre pago de cantidad*.

[1047] El apellido «De Luca» figura desde 1550 en registros parroquiales de la ciudad de València. Posteriormente perdería la preposición cambiando a «Luca» o «Lucas».

[1048] En 1637 ya figura un herrero apellidado «De Luca» establecido en València: Constantino de Luca Belsa, casado con Juana Ángela Altafulla en la parroquia de San Esteban (E-VAsdap, València-San Esteban Protomártir, LM 1621-1678: 180v). Se han hallado, asimismo, datos sobre otros herreros apellidados Luca procedentes de principios del siglo XVII: Luis de Luca, en torno a 1706 (*Ibid.*, LB 1679-1706: 589v); Vicente Pascual de Luca Insa, casado con Josefa Dauder en 1726 (*Ibid.*, LM 1722-1743: 048v); y Luis de Luca Soler, bisabuelo del fabricante de pianos tratado, que aparece como herrero en todos los registros de nacimiento de sus hijos.

1816: 80)[1049] y de María Luisa Al[f]onso Bargues, oriunda de Godella[1050] pero bautizada en la iglesia de Santo Tomás de València[1051]. Dicha familia medró gracias a su floreciente actividad profesional ingresando en el seno de la burguesía valenciana, lo mismo que otros profesionales locales, entre los cuales cabe citar a Antonio Solaso, ebanista establecido en la calle de las Barcas.

En cuanto a los domicilios comerciales que poseyó la familia de Luca-Alonso, cabe indicar que ya aparece en los registros de 1818 como propietaria de una fragua-herrería situada en la calle de la Nave (manzana 38, núms. 2 y 3), junto al taller de ebanistería de Clemente Olave, ubicado en el núm. 4 (ilustración 148).

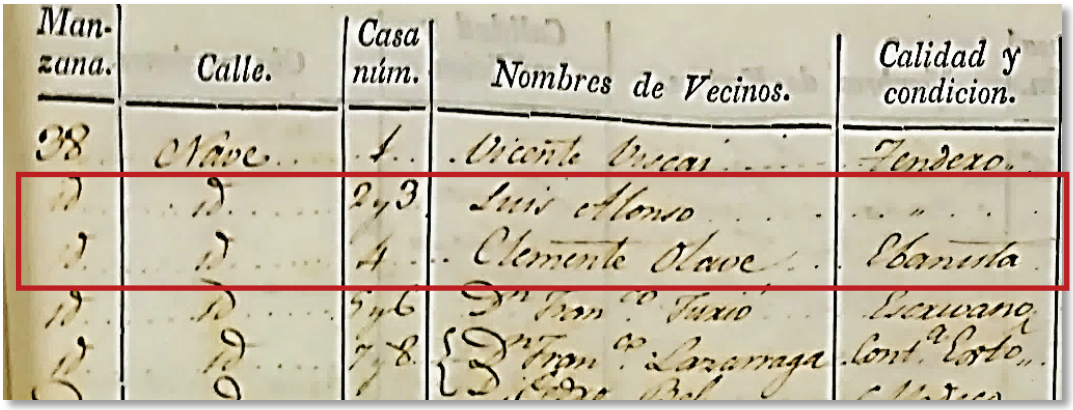


Ilustración 148. Matriculación vecinal de 1818, calle de la Nave. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818.

[1049] Se conocen, asimismo, sus abuelos, Manuel Vicente de Luca Alcayna (*04.06.1738) y Raimunda Bauzá [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1793-1798: 131v.] y bisabuelos, Luis de Luca Soler, herrero, y Jerónima Alcayna (casados el 28.02.1729) y Francisco Bauzá y Josefa Masot, casados el 01.09.1790 (E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1788-1792: 45r.)]. Por su parte, la madre, Mª Luisa Alonso Barques, era hija de Vicente Alonso y Vicenta Barques y nieta de Sebastián Alonso, descendiente de una familia de renombre, ya que su antepasado, Álvaro Alonso, fue alcaide del castillo de Villena (Vilar y Vilar, 1859: 96).

[1050] Sus hermanas Inés y María Vicenta Alonso Bargues se habían casado en 1785 y 1795 con José Aparici Donar y Gerónimo Gallent, respectivamente.

[1051] Además de nuestro biografiado, fueron hijos del matrimonio Manuel de Luca Alonso (*València 22.03.1793), prematuramente fallecido; Luciano y Manuel María (*València 26.09.1798; †*Id.* 02.03.1858 [según consta en su lápida mortuoria del Cementerio General de València sección II-derecha, núm. 1041, tramada 5.), también herreros; y María Luisa de Luca Alonso [Alfonso] (*València 26.09.1798; †*Id.* 02/04.03.1858) y Petra Pascuala de Luca Alonso [Alfonso] (*23.10.1800) [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1799-1803: 198v].



Ilustración 149. Matriculación industrial de 1822. Barrio quinto el cuartel del Mar. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

Nuestro biografiado ya figura inscrito en dicho domicilio laboral como guarnicionero en el padrón correspondiente a 1823, contando solo dieciocho años —posiblemente relevaría entonces a su madre, de avanzada edad o ya fallecida—, junto a sus hermanos Luciano y Manuel —herreros, solteros, de veintiséis y veinticuatro años, respectivamente—.

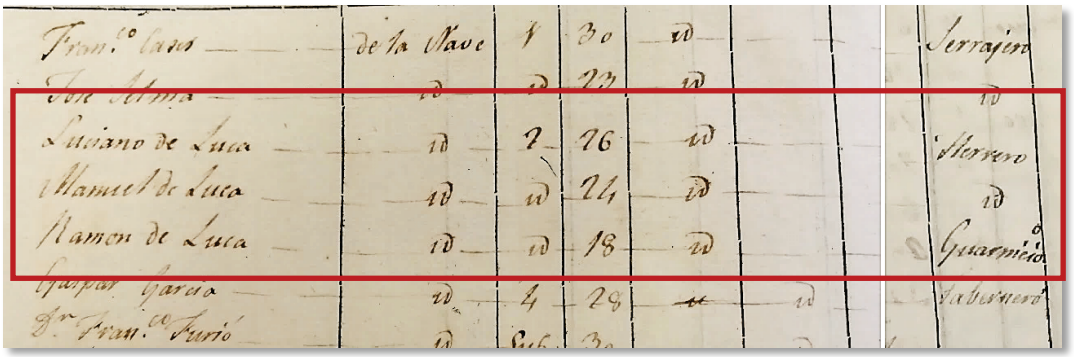


Ilustración 150. Matriculación vecinal de 1823, calle de la Nave. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823.

Documentación posterior indica que Ramón de Luca heredó la casa-herrería familiar, lo que le granjeó la enemistad de sus hermanos mayores y, sobre todo, de su cuñada, Manuela de Luca Suay[1052] —la casa contigua se había convertido en una taberna tras el traslado del ebanista Clemente Olave a la plaza de las Barcas [Santa Catalina de Siena, manzana 42, frente al convento y la plaza de la Aduana]—.

[1052] E-VAar, EC-Escribanías de Cámara, año de 1836, exp. 95, *Don Ramón de Luca con herederos de Don José Fernández sobre pago de cantidad*, 1836: 61v.

Cerca de los hermanos de Luca, en el entresuelo del núm. 24/25 de la calle Barcelona, esquina con Santo Domingo (manzana 39), vivía su tío Joaquín de Luca Montañana (*València, 27.02.1761), también herrero —como su padre, Luis de Luca (*1729)—, casado con María Rosa Suay. Poseyó una herrería con dos fraguas —una de ellas corriente— en la calle donde vivía y una casa junto al taller de otro herrero, Severino Marín, en el núm. 10 de la calle del Paraíso (manzana 88), dentro del conjunto urbanístico constituido por la calle del Infierno y las manzanas que prolongaban las calles de la Nave y de Verger, derribadas en la segunda mitad del siglo XVIII para abrir lo que se convertiría en la plaza de la Aduana[1053]. Manuel Martín, hijo del citado Severino Marín, sería, posteriormente, padrino de boda de Ramón de Luca y Vicenta Sancho.

Volviendo a la familia directa de nuestro biografiado, Manuel, hermano mayor de Ramón y primogénito, ascendió en los estratos de servicio y burgueses de València como prueba el ser nombrado, en 24.03.1837[1054], juez de hecho sobre libertad de imprenta, miembro de la junta consultiva de la provincia de València (24.10.1838), procurador sindico del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad (10.03.1839), auxiliar de la Junta Directiva de la sociedad del Fénix (22.10.1852), suplente segundo de contador de la sociedad de Seguros contra incendios extramuros (12.12.1852) y presidente de la sociedad del Museo Valenciano (20.01.1850); además, su labor fue condecorada con varias cruces de distinción (Vilar y Vilar, 1859: 96-97). Se casó con su prima Manuela de Luca Suay (02.01.1832)[1055] —hija de su tío Joaquín de Luca Montañana— aunque, realmente, su matrimonio no fue endogámico, dado que su suegro y Manuel de Luca Bauxà/ Bauzá, padre de Manuel y Ramón de Luca, eran hermanastros (de ahí la diferencia entre sus segundos apellidos).

Por su parte, como va dicho, Ramón de Luca Alonso se casó el 10.03.1835 con Vicenta Sancho Adrián[1056], segunda mujer y viuda del especiero José Fernández Cardo (*1754; †València, 29.03.1834)[1057], actuando como testigos Pedro Payá y Manuel Marín, hijo del herrero Severino Marín, vecino suyo en la calle del Paraíso.

[1053] E-VAcp, *Protocolos de José Escoin*, 1802: 244v.

[1054] Aparece en la relación de dichos jueces que ofreció el *Diario Mercantil de Valencia* (30.03.1837).

[1055] Ambos enterraron a un hijo de 4 años, de nombre Manuel, el 21 de julio de 1836. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir Racional 1836: 258v.

[1056] Véase E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1826-1845: 118v; LB 1793-1798: 211v.

[1057] La esposa de Ramón de Luca, Vicenta Sancho Adrián, fue hija de Vicente Sancho y María Adrián, oriundos de Villahermosa del Río (Castelló de la Plana) y tuvo descendencia antes de enviudar. De su matrimonio con José Fernández Cardo nació Josefa Florencia Vicenta Manuela el 07.11.1826. José Fernández Cardo aportó, a su vez, 9 hijos al matrimonio, nacidos entre 1777 y 1798 fruto de su anterior matrimonio con Teresa Andrés Roig.

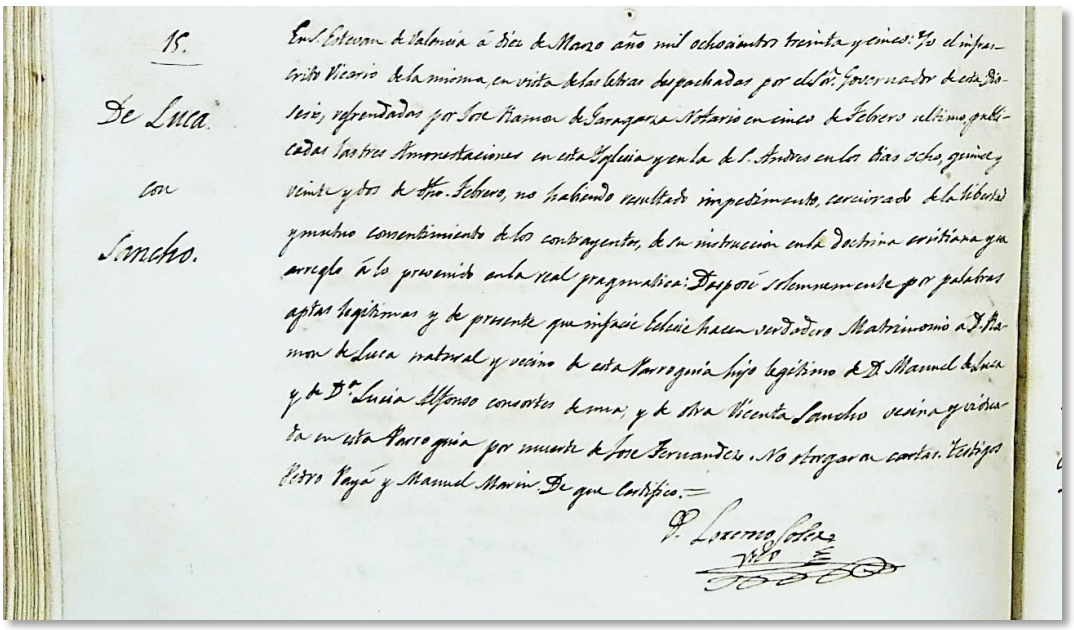


Ilustración 151. Acta matrimonial de Ramón de Luca y Vicenta Sancho. E-VAsdap, València-S.Esteban Protomártir, LM 1826-1845: 118v.

TRANSCRIPCIÓN DEL TEXTO DEL ACTA MATRIMONIAL REPRODUCIDA

15. De Luca con Sancho.

En S. Estevan de Valencia á diez de Marzo año mil ochocientos treinta y cinco: Yo el infraescrito Vicario de la misma, en vista de las letras despachadas por el Sõr. Governador de esta Diócesis, refrendadas por Jose Ramon de Zaragoza Notario en cinco de Febrero ultimo publicadas las tres Amonestaciones en esta Yglesia y en la de S. Andrés en los días ocho, quince y veinteydos de dho. Febrero, no habiendo resultado impedimento, cerciorado de la libertad y mutuo consentimiento de los contrayentes, de su instrucción en la doctrina cristiana con arreglo á lo prevenido en la real pragmática: Desposé solemnemente por palabras aptas, legítimas y de presente que *infacie Eclesie* hacen verdadero Matrimonio a D. Ramón de Luca natural y vecino de esta Parroquia hijo legítimo de D. Manuel de Luca y Dª Luisa Alfonso consortes de una; y de otra Vicenta Sancho, vecina y viduada en esta Parroquia por muerte de José Fernández. No otorgaron cartas. Testigos Pedro Payá y Manuel Marín. De que certifico.= D. Lorenzo Soler.

Del expediente procesal antes citado se desprende que Ramón de Luca había mantenido relaciones con Vicenta Sancho desde antes que esta enviudase, siendo consentida esta irregular situación por el propio José Fernández, de avanzada edad (murió con 80 años en 1834):

> […] era una persona, la más al propósito para el amaño insinuado por la mucha entrada, franqueza y amistad que tenía en la Casa de Fernández, hasta tal punto, que después del fallecimiento de este ha contraído matrimonio con su vuida [sic.] Vicenta Sancho y Adrián, cuyo suceso ocultaron el uno y la otra en cierta actuación […][1058].

[1058] E-VAar, EC-Escribanías de Cámara, año de 1836, exp. 95, *Don Ramón de Luca con herederos de Don José Fernández sobre pago de cantidad*, 1836: 74-76.

Fernández habría sido, de hecho, el motivador de una presunta estafa que nunca llegó a demostrarse judicialmente y que constituye el meollo del largo proceso que sufrió De Luca en 1836-1837. Según los testigos de una de las partes en el juicio —entre los cuales se encontraba su prima y cuñada Manuela de Luca Suay—, Fernández propuso a Ramón de Luca realizar una operación fraudulenta con el objetivo de que, a su muerte, su herencia recayese sobre su segunda mujer, Vicenta Sancho, y la hija de ambos, principalmente, y no sobre los vástagos de su primer matrimonio. Para ello, Ramón de Luca debía fingir prestarle 12000 rs. vn. a Fernández mediante escritura privada, con objeto de que este pudiera construir su casa en la calle de la Nave, 10, manzana 61[1059], e hipotecarla después[1060]. Ramón de Luca reclamaría judicialmente el pago de ese dinero en especie al resto de herederos a su muerte, recuperando así la citada casa para Vicenta Sancho y la hija.

Así pues, Ramón de Luca requirió judicialmente en 1836 a los herederos, tras el reparto de los bienes del finado (fallecido dos años antes), presentando una escritura fechada el 29 de agosto de 1832 en la cual José Fernández reconocía deber a Ramón de Luca 12000 rs. vn por un prestamo solicitado para reformar su casa. Las primeras actuaciones judiciales embargaron la citada casa de Fernández de la calle de la Nave para sufragar dicha cantidad, pero los herederos de este, asesorados por el hermano de Ramón, Manuel de Luca, y su esposa, Manuela de Luca Suay, así como por un antiguo trabajador del taller de pianos de nuestro biografiado y un escribano al que al parecer el propio Fernández había consultado, acusaron al pianista de presentar escrituras simuladas, aduciendo que Ramón de Luca no había podido acumular entonces tal cantidad de dinero para prestar; también adjuntaron documentación sobre otro proceso judicial de Vicenta Sancho en el cual no había notificado su reciente matrimonio con Ramón De Luca.

La defensa de De Luca se esforzó en demostrar que su floreciente actividad como fabricante de pianos a principio de los años treinta le había permitido acumular activos en metálico suficientes para prestarlos en pequeñas cantidades a través de la criada de Fernández y de un amigo, el peluquero Salvador Albors. Para probarlo, citó a declarar a compradores de sus pianos, entre los cuales figuraban personalidades relevantes como los pianistas José Valero Peris, José Rolly y el organista de la parroquia de Ruzafa, Gregorio Monzó.

[1059] Junto a la librería de Pedro Juan Mallén.

[1060] E-VAar, EC-Escribanías de Cámara, año de 1836, exp. 95, *Don Ramón de Luca con herederos de Don José Fernández sobre pago de cantidad*, 1836: 111 y ss.

b. Actividad profesional.

La actividad como constructor de pianos de Ramón de Luca comenzó en torno a 1829, según lo expresado por ambas partes en el pleito de la testamentaría de José Fernández. El hecho de haber vivido durante toda su vida junto al taller de ebanistería de Clemente Olave, quien comerció ocasionalmente con instrumentos de teclado —en 1824 anunciaba la venta de un clave italiano (*Diario de Valencia*, 23.03.1824)—, pudo haber influido en su dedicación posterior a la construcción de pianos. Cabe recordar, asimismo, que Félix Gascó, otro constructor de pianos y ebanista en la misma época también tuvo taller en la calle de la Nave, por lo que sus actividades debieron de estar relacionadas.

El primer piano fabricado por De Luca del que se tiene constancia se lo vendió a Félix Luna, oficial de la secretaría del Arzobispado, por 800 o 900 rs. vn. y también costó 900 rs. vn. el adquirido en 1830 por el comerciante Peregrín Ansaldo. Ello indica que los pianos que construyó durante esos primeros no superaban ese precio, siendo, al parecer, de poca calidad; parece ser que la caja del piano que vendió por 1000 rs. vn. en 1831 al rentista Tadeo Ariño se desajustó al poco tiempo, costando su reparación otros 400[1061].

El primer anuncio de su fábrica, que data de mayo de 1832, notificaba anónimamente: «en la calle de las Barcas nº 4 se ha abierto una fábrica de pianos, y se templan y componen con la mayor equidad» (*Diario de Valencia*, 12.05.1832)[1062]. En 1833 Ramón de Luca ya se anunciaba con su nombre al frente de dicho taller —calle de las Barcas, 4, posiblemente era el obrador del ebanista Antonio Solaso, quien también comerció ocasionalmente con pianos y guitarras desde uno de los núms. 4 de dicha calle (véase I, 2.2.4.j: 145 y ss.)—. Cabe puntualizar que Félix Gascó, que había regentado taller en un núm. 3 de la citada calle de las Barcas entre 1830 y 1831, trasladó su establecimiento a la calle de la Tertulia en 1832, quedándose De Luca como único pianista en la citada calle.

Según testimonios aportados por los pianistas José Rolly (II, 5.3.2.a: 785) y José Valero (II, 5.3.3.b: 805), Ramón de Luca aumentó hacia 1832 la producción de pianos, lo cual, unido a su actividad como reparador («composición de pianos») y afinador le llevó a incrementar su fortuna considerablemente. También testificaron en el mismo sentido el relojero Benito Malo, al que De Luca arregló un piano por 400 o 500 rs. vn.; el capellán Antonio Marco, a cuyo hermano

[1061] E-VAar, EC-Escribanías de Cámara, año de 1836, exp. 95, *Don Ramón de Luca con herederos de Don José Fernández sobre pago de cantidad*, 1836: 140.

[1062] La expresión relativa a «templar y componer» pianos es característica de los anuncios de Ramón de Luca. Véase, como ejemplo, *Diario Mercantil de Valencia* (08.09.1842).

recompuso el piano y cambió su antigua espineta por otro y el comerciante Juan Stengel, que vio en su taller varios pianos terminados y otros a medio fabricar cuando compró a De Luca el suyo por 2000 rs. vn.[1063]. Resulta clarificador, asimismo, el testimonio de Pablo Rincón, oficial jubilado de la secretaria de Estado y el Consejo de S.M., sobre la visita que hizo al taller el 24 de octubre de 1832, cuando, pasando casualmente el 24 de octubre de 1832 por la calle de las Barcas, decidió subir a casa de De Luca a ver sus pianos:

> […] subí a su taller á ver los pianos que fabricaba y comprarle acaso alguno si me gustaba, con el fin de regalar otro que tenía a mi hija que había casado pocos meses antes: y que en el mismo acto le compré uno, que todavía conservo, por un mil y ochocientos R^{s}.V^{on}. y poco tiempo después le encargué compusiese el otro piano que había enviado a mi hija, como en efecto lo hizo por trescientos y sesenta R^{s}.V^{on}. = que a pocos días de la compra del piano se presentó Luca en mi casa con una persona desconocida, que luego expreso ser Factor de órganos de un Pueblo de Castilla, pidiéndome permiso para que el desconocido reconociere despacio y tocase el piano […][1064].

El dictamen del factor de órganos castellano fue favorable, pues compró algunos pianos posteriormente al artesano que nos ocupa. De Luca, además, también incorporó por entonces ayudantes como oficiales auxiliares —uno de ellos fue el abaniquero José Devis, que trabajó en el taller en 1833—, lo que confirma la creciente actividad de su taller.

Por otra parte, Antonio Solaso anunciaba a su nombre en prensa un piano en mayo de 1833 dando razón en su ebanistería, y De Luca hacía lo mismo en agosto ofreciendo un fortepiano de seis octavas hecho en caoba, otro fortepiano de cinco octavas de categoría inferior hecho de cerezo y dos claves apianados —uno de cuatro octavas y media y otro más pequeño de cuatro— (*Diario de Valencia*, 06.08.1833; 23.08.1833).

De 1833 son los instrumentos que testificaron comprarle a De Luca el hacendado Pedro Nolasco Badino[1065], por dos mil rs. vn. a principios de año; el también hacendado de Gandía Sebastián Vallier[1066], por tres mil rs. vn. y el profesor de música castellonense Fernando Herrando[1067], quien le compró dos pianos por dos mil cuatrocientos rs. vn., quedando muy satisfecho por su relación calidad-precio.

[1063] E-VAar, EC-Escribanías de Cámara, año de 1836, exp. 95, *Don Ramón de Luca con herederos de Don José Fernández sobre pago de cantidad*, 1836: 126-129v, 141.

[1064] *Ibid*.: 147.

[1065] Fue elegido diputado junto al comerciante Javier Paulino en 1843 (*Gaceta de Madrid*, 25.10.1843).

[1066] Fue curador *ad litem* de Eduardo Peacocke, quien actuaría como cantante en los conciertos del Liceo y el Círculo de Comercio en 1851 (Marí García, 2017: 297, 301; *Diario Mercantil de Valencia*, 11.03.1851; 30.10.1851).

[1067] Herrando estableció una academia de educación primaria en la plaza de Ribot, núm. 1, en la antigua academia de Francisco Font, en 1840 (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.05.1840).

En febrero de 1834, Ramón de Luca anunciaba otro piano (*Diario de Valencia*, 21.02.1834) que compraría Manuel Gregorio Brieva, comisario de artillería[1068], pocos días después (26.02.1834). Por las mismas fechas se anunció un piano a precio módico «por estar un poco usado» en la antigua herrería de su tío Joaquín de Luca (calle Barcelona, 24) que había heredado Manuel de Luca[1069], hermano de Ramón (*Diario de Valencia*, 01.02.1834).

Sin embargo, según alegó el abogado de Ramón de Luca en el proceso testamentario de José Fernández, la bonanza constructiva y comercial descrita se vino abajo por la epidemia de cólera que vivió la ciudad entre los meses de julio y diciembre de 1834 (véase II, 1.1.2.a: 384). De Luca logró reponerse en 1836 gracias a la herencia recibida de su tío José de Luca Bauzá, presbítero y sacerdote en Albalat de Pardines, localidad valenciana cercana a Algemesí (actual Albalat de la Ribera)[1070]:

> […] a causa del cólera y otros infortunios decayó y a algún tanto de mí prósperamente […]. Hoy en día se halla llena de metálico y abundantes bienes rahíces a consecuencia de la herencia de su tío el Cura de la villa de Albalat de la Ribera[1071].

El pleito con los herederos de José Fernández se desarrolló entre 1835 y 1837, en el cual llegó a testificar en su contra su cuñada, Manuel de Luca Suay, mujer de su hermano Manuel. A principios de 1836 el tribunal falló a favor de estos últimos y condenó a De Luca a pagar las costas. En febrero se le embargó la antigua casa familiar que poseía en la calle de la Nave junto con algunos muebles, pero De Luca apeló y la sentencia fue revocada, retornándose a De Luca los 12000 rs. vn. que demandaba por la deuda junto con los bienes que le habían embargado[1072].

No fue este el único asunto judicial que tuvo el pianista. Pascual Ibáñez, fabricante de velas de sebo, le demandó en 1836 por deberle 1500 rs. vn. y, en 1840, era Ramón De Luca, ya calificado

---

[1068] E-VAar, EC-Escribanías de Cámara, año de 1836, exp. 95, *Don Ramón de Luca con herederos de Don José Fernández sobre pago de cantidad*, 1836: 139v.

[1069] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, cuartel del Mar, 1839.

[1070] La herencia se dividió entre los tres hermanos de la siguiente manera: Luciano heredó una casa de habitación y morada valorada en ochocientas libras en el número dieciséis de la calle Quarte (manzana 215), lindante con la que era propiedad del comerciante Gregorio Ramírez y la calle del Carrasquet; Manuel recibió dos casas en Algemesí y terrenos de huerta y arrozal; y, por último, Ramón, el menor de los tres, obtuvo diez hanegadas de tierra de arrozal, cuatro hanegadas de tierra de huerta y un huertecito con una noria valorado en cien libras en Albalat de Pardines (de la Ribera). Días después, Manuel y Ramón vendieron a Luciano (*València, 14.12.1796; †13.01.1870), el hermano mayor, las propiedades que habían recibido en herencia —también se conoce su boda con Bartolomea Delfi (*Xàtiva, 1796; †València, 1866)—. Luciano, por su parte, subrogó un censo de la casa baja y escalerilla que había sido el taller de herrería de su familia (núms. 2 y 3 de la calle de la Nave, manzana 38). E-VAcp, *Protocolos de Francisco Furió*, «División de bienes de José de Luca Bauzá», 1836: 637v y ss.

[1071] E -VAr, EC-Escribanías de Cámara, año de 1836, exp. 95, *Don Ramón de Luca con herederos de Don José Fernández sobre pago de cantidad* [«Apelación de Ramón de Luca», 1837: 99].

[1072] *Ibid*.

como hacendado, quien actuaba contra el maestro cerero/confitero José Guillén, que fue absuelto, siendo condenado De Luca a pagar las costas[1073].

La matriculación vecinal de 1842 indica que De Luca cambió su residencia a la calle del Empedrado (cuarta habitación del núm. 15, manzana 19), situada en el mismo barrio[1074]. Allí vivió con su esposa, la hija de ambos, Vicenta Luca y Sancho, su suegra y la primera hija de su mujer (ilustración 152).

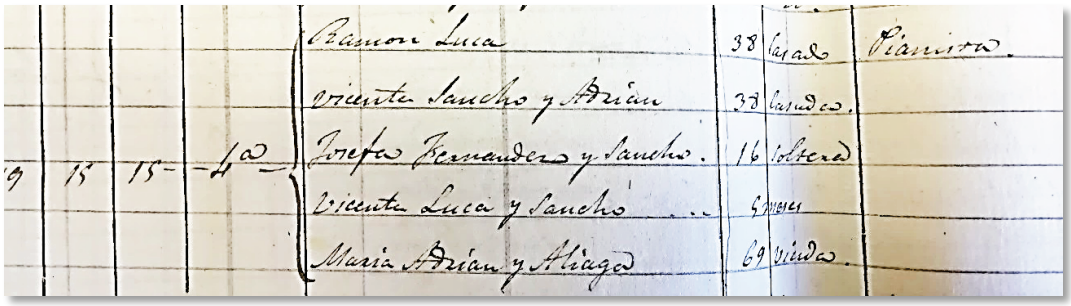
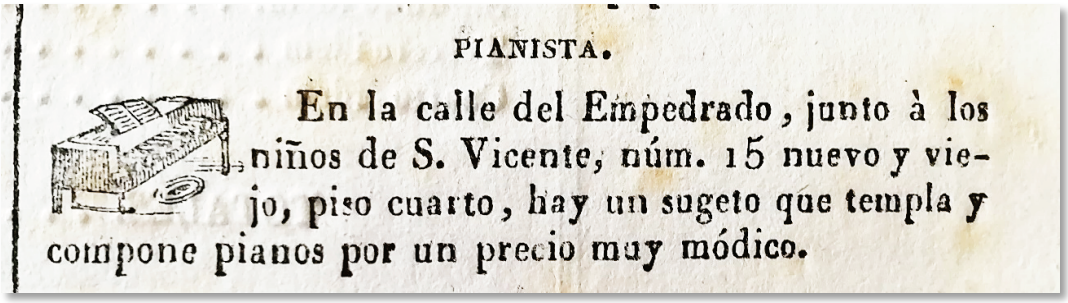


Ilustración 152. Registro de la familia de Luca-Sancho en la calle del Empedrado, número 15. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, Cuartel del Mar, 1842.

Ramón de Luca ofreció en julio de 1842 un piano de cola usado de seis octavas y media desde su nuevo domicilio (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.07.1842); y, en septiembre del mismo año, volvía a publicitarse como templador y pianista (ilustración 153), siendo este su último anuncio documentado. A pesar de ello he podido conocer que posteriormente volvió a trasladarse al núm. 3 de la calle de la Cullereta, pues viviendo allí enterró a su hija Marcelina, de treinta meses en 1844[1075].


PIANISTA.

En la calle del Empedrado, junto à los niños de S. Vicente, núm. 15 nuevo y viejo, piso cuarto, hay un sugeto que templa y compone pianos por un precio muy módico.

Ilustración 153. Anuncio de Ramón de Luca como templador y reparador de pianos (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.09.1842).

[1073] E -VAr, EC-Escribanías de Cámara, 1836, exp. 14, *Don Ramón de Luca con Don Pascual Ibáñez sobre pago de cantidad*; *Ibid*., 1840, exp. 114, *Don Ramón de Luca con Don José Guillén sobre pago de cantidad*.

[1074] Calle también denominada Empedrado a la Cequiola, para diferenciarse de otra calle homónima del cuartel de San Vicente.

[1075] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1844: 46v.

Tabla 44. Instrumentos vendidos o reparados por Ramón de Luca.

Fecha	Instrumento/servicio	Extensión/ Precio
s.f.	Servicios a José Valero, pianista.	
s.f.	Servicios a José Rolly, pianista.	
s.f.	Piano vendido a Gregorio Monzó, organista de Ruzafa.	1000 rs.
s.f.	Piano vendido a Juan Stengel, del comercio.	2000 rs.
s.f.	Composición del piano de Benito Malo, relojero.	400/500 rs.
s.f.	Composición de un piano de José Marco y cambio de su espineta por otro.	
1829	Piano vendido a Félix Luna, oficial secretaría arzobispado.	800/900 rs.
1830	Piano vendido a Peregrín Ansaldo, del comercio.	900 rs.
1831	Piano vendido que se tuvo que recomponer a Tadeo Ariño, rentista.	1000 rs. + 400 rs.
12.05.1832	Anuncio fábrica de pianos en Barcas, 4.	
05.1832	Cambio de un piano por otro mejor a Peregrín Ansaldo, del comercio.	+500 rs.
24.10.1832	Piano vendido a Pablo Rincón, del Consejo de S.M.	1800 rs.
Post. 24.10.1832	Composición del piano de la hija de Pablo Rincón, del Consejo de S.M.	360 rs.
1833	Piano vendido a Pedro Nolasco Badino, hacendado.	2000 rs.
1833	Dos pianos vendidos a Fernando Herrando, profesor de música.	2400 rs.
1833	Piano vendido a Sebastián Vallier, hacendado.	3000 rs.
08.05.1833	Piano [Solaso, Barcas, 4].	
23.08.1833	Fortepiano de caoba.	6 octavas
	Fortepiano inferior de cerezo.	5 octavas
	Clave apianado.	4,5 octavas
	Clave apianado.	4 octavas
1834	Composición del piano de Narciso de Hoyos, estudiante de leyes.	600 rs.
01.02.1834	Piano a precio módico por estar un poco usado (herrería de Joaquín-Manuel de Luca).	
21.02.1834	Piano.	
26.02.1834	Piano vendido a Manuel Gregorio Brieva, comisario de artillería.	1200 rs.
25.07.1842	Piano de cola usado.	6,5 octavas

2.2.3. La «fábrica» de la plaza de San Francisco: Antonio Box Amorós.

La actividad de Ramón de Luca como constructor de pianos en la calle de las Barcas coincidió con la de otro taller también anunciado como «fábrica de pianos» en 1833; su primera propaganda data de septiembre de dicho año: «se halla en venta un piano de cola de seis octavas, alemán y de buena construcción: darán razón plaza de S. Francisco, n. 7, segundo piso» (*Diario de Valencia*, 12.09.1833). Dicho instrumento se había ofrecido apenas unos días antes desde la calle de San Vicente, acompañado de otro piano «español de máquina sencilla» [mecanismo simple] y varios muebles de ebanistería (*Diario de Valencia*, 06.09.1833). En diciembre volvía a anunciarse el mismo piano detallando más características (siete registros) e indicando la profesión de su anunciante, al parecer, un pianista especializado[1076]:

> Se halla de venta un piano de cola alemán de la mejor construcción y de siete registros, el cual se dará con equidad en casa el pianista de la plaza de S. Francisco n. 7 (*Diario de Valencia*, 22.12.1833).

En octubre de 1833, el establecimiento que lo vendía ya se publicitaba como «fábrica de pianos de la plaza de San Francisco» y anunciaba la apertura de la primera academia de música —especialmente de piano— y dibujo en la ciudad, aunque sin especificar si estaba dirigida por el propietario de la fábrica de pianos:

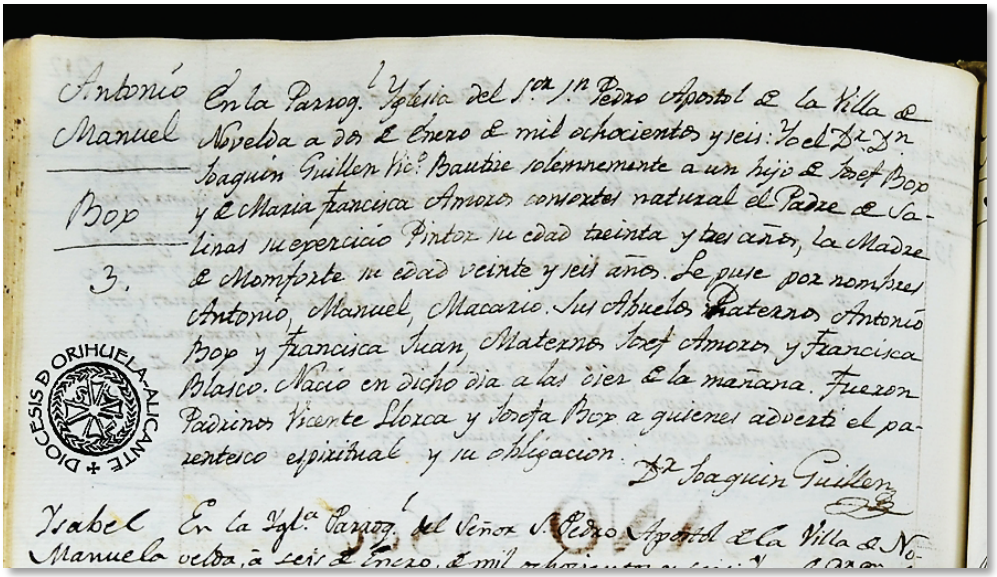
> A petición de ciertos aficionados a la música y el dibujo, se ha establecido una academia donde se enseñará a la perfección dichas ciencias, como también al tocar el piano y otros instrumentos, bajo la dirección de profesores acreditados y el todo por el módico precio de 20 rs. vn. mensuales. Los que gusten aprovechar esta ocasión ventajosa podrán conferirse de dos a cuatro de la tarde en la plaza de S. Francisco, fábrica de pianos, donde se hallará el director del establecimiento e informará de los métodos adoptados tanto para la música vocal e instrumental, como para el dibujo. La academia se abrirá el día 1.º del próximo Noviembre, y será de once a una de la mañana (*Diario de Valencia*, 21.10.1834).

Tabla 45. Pianos a la venta en prensa en la «fábrica de pianos» de la plaza de S. Francisco

Fecha	Instrumento	Extensión-registros
12.09.1833	Piano de cola alemán	6 octavas
22.12.1833	Piano de cola alemán	6 octavas y 7 registros
03.04.1834	Piano de cola alemán	7 registros
11.01.1837	Dos pianos ingleses de Clementi [desde taller de ebanistería de Tournier]	6 octavas-escaparate [vertical] 6 octavas-cuadrilongo [mesa]

[1076] Hasta abril de 1834 continuó ofreciéndose un piano idéntico, alemán, de cola y con siete registros —el mismo, probablemente— (*Diario de Valencia*, 03.04.1834).

Consultando y cotejando diversa documentación archivística[1077] he podido documentar biográficamente al hasta ahora desconocido fabricante que anunciaba taller, primero en la calle de San Vicente y, posteriormente, en la plaza de San Francisco. Distintas matriculaciones vecinales correspondientes al cuartel de San Vicente[1078] confirman que el fabricante de pianos que se estableció en torno a 1833 en el núm. 7, manzana 302 de la calle de San Vicente (entre la calle del Ansisam y la del Llop, junto a una ebanistería) fue Antonio Box[1079] Amorós (*Novelda, 1806[1080]; †l'Alcúdia [de Carlet], 1880[1081]), quien había llegado a València entre 1830 y 1831[1082]. Contrastando dicha información con la fecha de difusión de sus primeros anuncios, se confirma que Box inició su actividad como constructor de pianos en solitario en València en 1833 (a la edad de veintisiete años) aprovechando el apogeo filarmónico valenciano, como hicieron Ramón de Luca o los hermanos Chavarro. En pocos años se convirtió en un potentado empresario, retirándose en la localidad valenciana de l'Alcúdia como propietario de una pequeña fortuna, tal y como analizo a continuación.


Antonio Manuel Box 3.

En la Parrog.l Yglesia del Sor. Sn. Pedro Apostol de la Villa de Novelda a seis de Enero de mil ochocientos y seis: Yo el Dr. Dn. Joaquin Guillen Vicr. Bautize solemnemente a un hijo de Josef Box y de Maria Francisca Amoros conyuges naturales el Padre de Valinas su exercicio Pintor su edad treinta y dos años, la Madre de Momforte su edad veinte y seis años. Le puse por nombres Antonio, Manuel, Macario. Sus Abuelos Paterños Antonio Box y Francisca Juan, Maternos Josef Amoros y Francisca Blasco. Nacio en dicho dia a las diez de la mañana. Fueron Padrinos Vicente Llorca y Josefa Box a quienes adverti el parentesco espiritual y su obligacion. Dr Joaquin Guillen

Isabel Manuela

En la Yglesia Parrog.l del Señor S. Pedro Apostol de la Villa de Novelda, a seis de Enero, de mil

Ilustración 154. Partida de bautismo de Antonio Box Amorós. E-ORI, Novelda-S. Pedro, LB: 212.

[1077] Padrones de habitantes, registros sacramentales, diversos testamentos, hijuelas y divisiones de bienes de Antonio Box y Josefa Bartelemí, fundamentalmente.

[1078] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València* sigs. 10, 14, 30 y 51.

[1079] Normalizado por sus hijas posteriormente como «Boj». En ningún caso ni en ninguna fuente aparece su firma como Boix.

[1080] E-ORI, Novelda-S. Pedro, LB: 212.

[1081] E-VAsdap, L'Alcúdia, Racional 1879-1931 (parte): 160.

[1082] En el padrón de 1845, efectuado entre los últimos meses de 1844 y enero de 1845, Box afirmaba llevar residiendo en València 14 años. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 47, cuartel del Mercado, 1845.

Antonio Box era hijo del pintor Josef Box Juan (*1773), natural de Salinas, y de María Francisca Amorós Blasco (*1778), nacida en Monforte del Cid[1083], ambos municipios alicantinos, casados en 1794[1084]. Su padre era sobrino del doctor Josef Box, presbítero y sacerdote de la parroquia de San Pedro en Novelda (Cantó Gómez, 2014: 520), y su tío paterno, Antonio Box Juan, colegial teólogo del seminario de Orihuela, por tanto, parece que perteneció a una familia bien situada en el entramado social alicantino.

En 1837, Antonio Box, soltero, residía en la segunda habitación del núm. 7 de la plaza de San Francisco[1085] y, a su lado —núm. 6, esquina con la calle del Ansisam [*Ensisam*] («ensalada» en valenciano)— tenía su taller Antonio Turnié [Tournier/Tournié] Viulés (*Toulouse, 1787; †València, a. 1842), ebanista francés y «fabricante de toda clase de sillas de moda» (*Diario de Valencia*, 06.06.1829) que vivía allí con su esposa, Rosalía Javaloyas Pérez (*Yátova, 1787; †València, 1857)[1086], encordadora de sillas. En 1838, Antonio Box se casó con Josefa Bartelemí Magraner (*1809; †l'Alcúdia [de Carlet], 1873), pariente de su vecina rentista, y se mudó a la primera habitación del inmueble[1087] junto a su padre, el pintor José Box Juan (*1773), y la sirvienta Josefa Navarro y Ferrer[1088].

La mujer de Antonio Box, Josefa Bartelemí Magraner, descendía de una saga de florecientes comerciantes establecidos en Gandía desde el siglo XVIII. Sus padres fueron Mª Bernarda Magraner Boscá, procedente de Alzira, y José Bartelemí García-Verdugo, abogado —hijo de

[1083] María Francisca Pascuala era hermana de Josef Francisco (*1774), Francisca Xaviera (*1776) y Joseph Mariano (*1783). E-ORI, Monforte del Cid-Ntra. Señora de las Nieves, LB-07, 1777-1791: 24, 125, 227-228, 272.

[1084] Habían bautizado en 1800 y 1803 a dos hijos varones fallecidos prematuramente en el pueblo natal de la madre, por tanto, Antonio Manuel Box Amorós, nacido cuando sus padres ya se habían trasladado a Novelda, era el tercer hijo de la familia y portaba el mismo nombre que sus desaparecidos hermanos, según confirman sus registros de bautismo. E-ORI, Monforte del Cid-Ntra. Señora de las Nieves, LM-03, 1762-1807: 177.

[1085] Junto a él vivían la viuda Catalina Cantos (*1797) y el vaciador de navajas de origen francés Juan Loses (*1807), que ocupaba en 1838 el cuarto bajo del domicilio. En la primera habitación de dicha vivienda residía la viuda rentista María Bartelemí [Bartelemy/Barthelemy/Bertelemi] (*1803) y su hijo, Vicente María Viñes Bartelemí (*1828)[1085]. Su padre, ya fallecido, fue Vicente Viñes, fabricante de tejidos de seda de València (*Mercurio histórico y político de España*, enero de 1787: 94)

[1086] Posteriormente el matrimonio se trasladó a la plaza de Comedias, 11, donde una Rosalía ya viuda testó ante Francisco Sorní y Sirera el 09.04.1851. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LD 1855-1861: 99r,

[1087] «Antonio Bó» aparece, asimismo, en la lista de vecinos que sufragaron tres días festivos de novillos celebrados en la plaza y bajada de san Francisco —también aparecía Doña Rosalía Javaloyas, mujer del ebanista Antonio Turnié Viulés— (*Diario Mercantil de Valencia*, 24.10.1839). También existió otro Antonio Box o Boj, según fuentes, apodado «Antoñeja», quien tuvo una exitosa carrera como banderillero a partir de 1852 en las plazas de Barcelona, Palma y Madrid (*El Áncora*, 25.03.1852; *Diario de Palma,* 12.08.1852; *El Enano*, 27.03.1855); chulo de toriles, celebrado director de mojigangas y otros espectáculos taurinos teatralizados, al menos hasta 1879 (Vázquez Rodríguez, 1880: 135). Con los datos a nuestra disposición, no tiene ninguna relación con el fabricante de pianos tratado.

[1088] En el piso superior de dicha vivienda vivía José Ramuy [Ramuí Soler], asistente-empleado del Colegio del Corpus Christi-Patriarca, y el entresuelo estaba ocupado por la también rentista Luisa Pérez (*1782).

Juan Bartelemí Orsel y Feliciana García-Berdugo Salamanca—[1089] y era hermana de Juan Bartelemí [García-] Berdugo, gobernador de la provincia española de Chiquitos (Bolivia)[1090]. El matrimonio Box-Bartelemí tuvo cuatro hijos: Francisca de Paula (*1839), Antonia (*1841)[1091], María Ángeles (*1845; †01.09.1910) y Enriqueta (*1846; †13.02.1870).

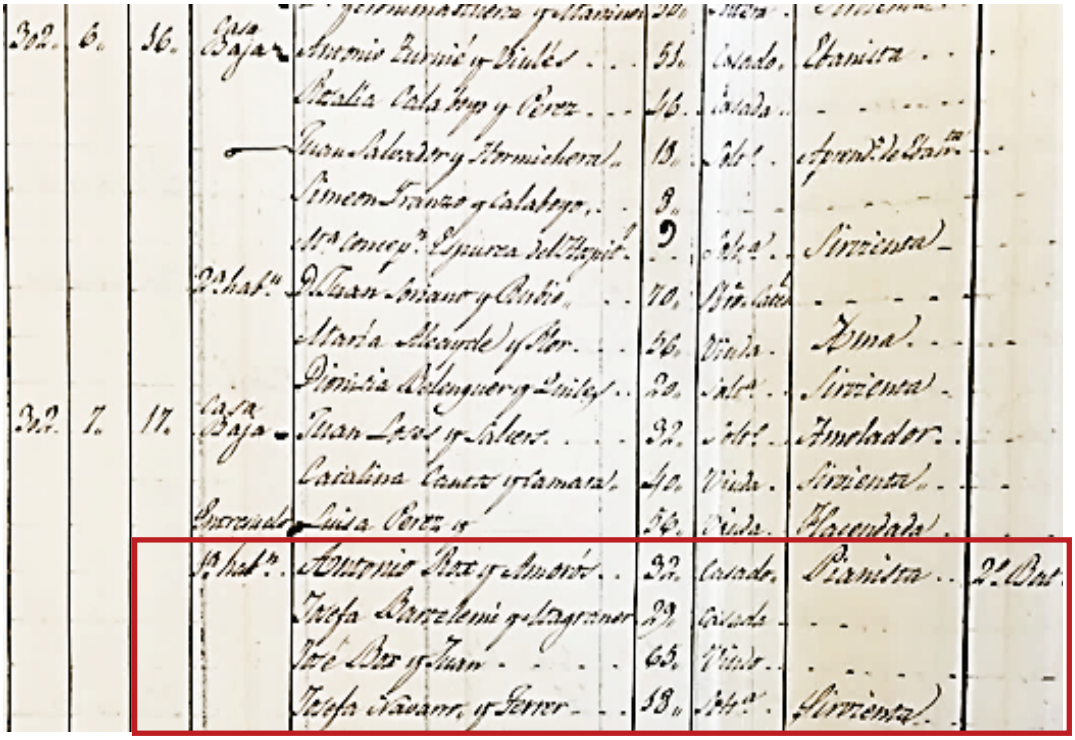


Ilustración 155. Habitantes de los números 6 y 7 de la plaza de San Francisco en 1839. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 14, cuartel de San Vicente, 1839.

En el momento del enlace no realizaron cartas dotales, sin embargo, documentación posterior afirma que Box aportó a la sociedad conyugal más activos que Josefa, quien poseía en aquel momento tres campos arrozales en Resalany (Benimodo, València) valorados en 3500 ptas. (14000 rs. vn.):

[1089] Los suegros de Antonio Box se casaron en segundas nupcias en Beniarrés el 04.02.1795 [E-VAsdap, Beniarrés, QL 1791-1808: 171]. El padre había estado casado previamente con Rosa González (22.07.1789) [E-VAsdap, València -S. Esteban Protomártir, LM 1788-1792: 29v]. Véase también el expediente de limpieza de sangre que se hizo Juan Bautista Bartelemí Berdugo para viajar a Buenos Aires [E-S Archivo General de Indias, sig. ES.41091.AGI//CONTRATACION,5505, N.1, R.72.

(http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/162393?nm, consulta 29.03.2022)].

[1090] Se conserva documentación de Juan Bartelemí [García-] Berdugo enviando parte de su sueldo a su madre Feliciana García ya sus hermanas Magdalena y María Teresa, residentes en Gandía. E-SIM, SGU,LEG,6800,1, «Juan Bartelemí Verdugo. Sueldos», 1788. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/1289549?nm [consulta 20.03.2022].

[1091] Con algún tipo de diversidad funcional e incapacitada legalmente. Véase E-VAar, Protocolos, sig. 11041, *Protocolos de Pascual Nogués Cardo*, «Testamento de Antonio Box Amorós», 24.09.1878: 347v.

> […] la posición social que dichos consortes han venido ocupando desde aquella fecha y los datos adquiridos por los interesados, hacen exponer, que el capital aportado por el viudo Don Antonio Box á la sociedad legal al tiempo de contraer matrimonio con su difunta consorte, excedía al de Doña Josefa Bartelemí[1092].

Información procedente de padrones de habitantes y prensa parece indicar que el pianista Box y el ebanista Tournier[1093] pudieron haberse asociado para trabajar juntos, como comenzaban a hacer otros profesionales, dado que también se anunció la venta de pianos desde el taller de ebanistería del francés establecido en València[1094]. A principios de 1837 se ofrecían «dos pianos ingleses de seis octavas de Clementi, uno de escaparate [sic.] y otro cuadrilongo», dando razón en la «tienda de carpintero, plaza de San Francisco, esquina a la calle de Encizan [*Ansisam*]», es decir, desde el citado taller de Tournier (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.01.1837)[1095], el cual cerraría en 1842 por fallecimiento de Tournier, aunque su viuda, Rosalía Javaloyas, siguiera después viviendo allí.

La familia Box Bartelemí mantuvo su residencia en el núm. 7 de la plaza de San Francisco hasta 1845[1096], pero después trasladó su fábrica de pianos al núm. 10 de la calle de los Ángeles (manzana 256), detrás del convento de monjas del Pie de la Cruz y muy cerca del despacho de pianos de Antonio Guastavino[1097].

[1092] E-VAar, Protocolos, sig. 11103, *Protocolos de Francisco García Maestre*, «División de bienes de Josefa Bartelemy Magraner», 14.12.1873: 1334v.

[1093] Tournier había obtenido la maestría como ebanista apadrinado por Pedro Laporta realizando una silla de nogal con brazos sin pulimentar entre el 01.01.1829 y el 03.04.1829. E-VAar, Gremios, libro 602: 45r-49v.

[1094] A trescientos metros del taller de Tournier y Antonio Box residía en 1838 Pedro Gómez y Peralta, que acabaría convirtiéndose en el principal constructor de pianos valenciano del siglo XIX.

[1095] Meses después se vendieron «dos pianos ingleses de Clementy; de seis octavas, uno cuadrilongo con chapa de bronce, otro vertical o escaparate» en el depósito de cristales planos de la fábrica de San Fernando, situado en la plaza del Teatro Nuevo. Dicho depósito, que también ofrecía muebles de caoba y disponía de una moderna máquina de aserrar madera, se trasladó en 1838 a la casa del Conde de Cirat (calle de Caballeros, manzana 378) y, en 1843, a los bajos de la casa del barón de Petrés, frente a la futura fábrica de pianos de Pedro Gómez.

[1096] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 47, cuartel de S. Vicente, 1845.

[1097] Debajo del piso tenía su vivienda Rafael Bartelemí, cuñado de Antonio Box, y a escasos metros se encontraba el establecimiento de Antonio Guastavino, templador, constructor y tratante de pianos —manzana contigua (255), calle del Pie de la Cruz, núm. 5—. Guastavino publicó numerosos anuncios de compraventa y alquiler de pianos durante el segundo tercio del siglo XIX, pero resulta difícil saber hoy la procedencia de estos, salvo en contados casos en que se citaba expresamente —a partir de 1846 solían ser de Pedro Gómez— (II, 3.2.3: 588 y ss.).

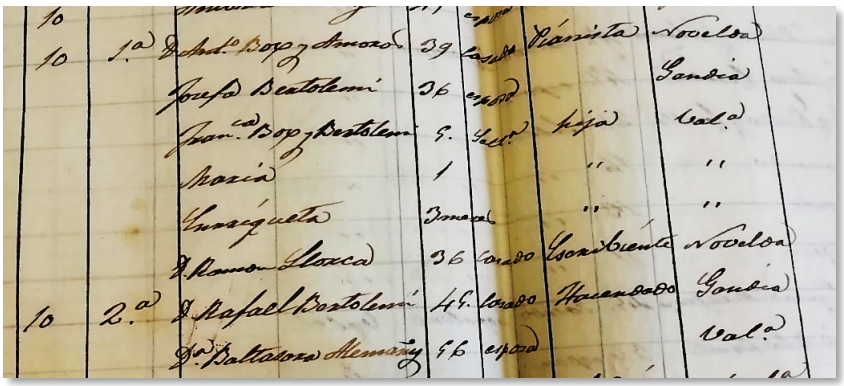
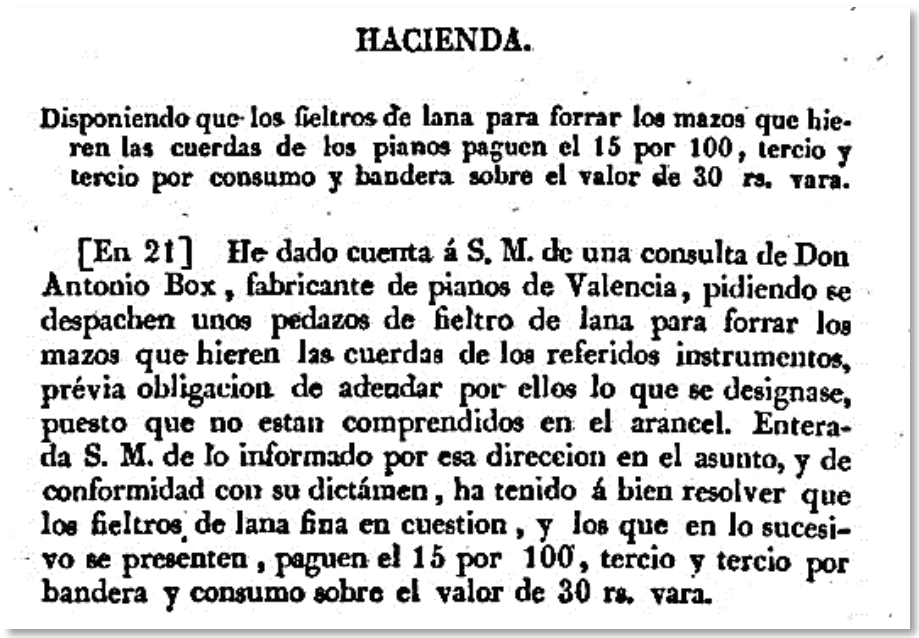


Ilustración 156. Habitantes del número 10 de la calle de los Ángeles en 1846. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 51, cuartel de San Vicente, 1846.

De este periodo tenemos un interesante testimonio que nos ofrece información sobre los pianos construidos por Box. Antonio Box, como fabricante de pianos, hizo un requerimiento a la Hacienda Pública en el segundo semestre de 1845, demandando se despacharan unas porciones de fieltro de lana, necesario para forrar los macillos de los pianos, ya que el fieltro no estaba comprendido en el arancel a pagar (ilustración 157).



HACIENDA.

Disponiendo que los fieltros de lana para forrar los mazos que hieren las cuerdas de los pianos paguen el 15 por 100, tercio y tercio por consumo y bandera sobre el valor de 30 rs. vara.

[En 21] He dado cuenta á S. M. de una consulta de Don Antonio Box, fabricante de pianos de Valencia, pidiendo se despachen unos pedazos de fieltro de lana para forrar los mazos que hieren las cuerdas de los referidos instrumentos, prévia obligacion de adeudar por ellos lo que se designase, puesto que no estan comprendidos en el arancel. Enterada S. M. de lo informado por esa direccion en el asunto, y de conformidad con su dictámen, ha tenido á bien resolver que los fieltros de lana fina en cuestion, y los que en lo sucesivo se presenten, paguen el 15 por 100, tercio y tercio por bandera y consumo sobre el valor de 30 rs. vara.

Ilustración 157. *Colección legislativa de España.* Tomo 35, julio-diciembre 1845 (1846).

La respuesta de la Dirección General de Aduanas a la demanda de Box fijó el arancel general para el fieltro de lana fina destinado a la fabricación de macillos:

> El Excmo. S. Ministro de Hacienda ha comunicado á esta Dirección general en 21 del actual la Real órden que sigue: He dado cuenta á S.M. de una consulta de D. Antonio Box, fabricante de pianos en Valencia, pidiendo se despachen unos pedazos de fieltro de lana para forrar los mazos que hieren las cuerdas de los referidos instrumentos, previa obligación de adeudar por ellos lo que se designase, puesto que no están comprendidos en el arancel. Enterada S.M. de lo informado por esa Dirección en el asunto, y de conformidad con su dictamen, ha tenido á bien resolver que los fieltros de lana fina en cuestión, y los que en lo sucesivo se presenten, paguen el quince por ciento, tercio y tercio por bandera y consumo, sobre el valor de treinta reales vara. De Real órden lo digo a V.S. para los efectos convenientes. Y la Dirección la traslada a V.S. para su inteligencia y noticia del comercio; sirviéndose avisar el recibo (*Boletín oficial de Segovia*, 139 [15.11.1845]).

Como va dicho (II, 2.1.1: 431), Alpheus Babcock patentó en 1833 la cubierta de fieltro de los macillos en Estados Unidos y dos años después llegó a Europa —la patentó en Inglaterra Pierre-Frédéric Fischer[1098] en 1835—; la documentación ahora descubierta confirma que Antonio Box aplicaba dicho avance a sus pianos desde la década de 1840, por tanto, podemos afirmar que en València se construyeron y usaron modernos pianos provistos de elementos mecánicos equiparables a los producidos en Inglaterra desde esa fecha.

Antonio Box Amorós liquidaba su stock dos años después de establecerse en la calle de los Ángeles a través del que sería su último anuncio publicado en la capital levantina: «una porción de estos [pianos] de mesa y verticales para vender, los que se darán con bastante equidad por tener que ausentarse el dueño de esta capital» (*Diario Mercantil de Valencia*, 07 y 10.12.1847). No obstante, he podido conocer que se trasladó a la localidad valenciana de la l'Alcúdia [antigua Alcudia de Carlet, situada a 37 km de la capital] en una inmejorable posición social; allí casó

[1098] Fischer registró varias patentes en Londres; entre ellas figuraba la de un piano transpositor cuyos macillos estaban cubiertos con fieltro de diferentes espesores (patente núm. 6835). Dichos pianos, que tenían cuerdas cruzadas, fueron los primeros de su tipología patentados en Inglaterra (Harding, 1989 [1933]: 182, 238, 331, 338).

a dos hijas[1099] con sendos próceres locales y, al parecer, se mantuvo activo hasta 1880[1100]. Prueba de ello, he podido recuperar información notarial, varios testamentos, los registros relativos a su defunción y a funerales de familiares suyos en los archivos parroquiales de la citada localidad valenciana. Estos demuestran que Box se convirtió en una personalidad distinguida que contó con poder económico y social en el pueblo, llegando a ser designado alcalde en sus últimos años[1101].

Podría considerarse razón del traslado de Antonio Box de València a L'Alcúdia que su cuñado, Valentín Bartelemí Magraner, se estableciera como médico allí —donde falleció en 1864[1102]— y que la conexión de los Box-Bartelemí con dicha población proviniera de la familia Bartelemí[1103]. De hecho, la mujer de Antonio Box, Josefa Bartelemí, y el hacendado Rafael Bartelemí —probablemente su hermano—, que fue vecino de los Box en la calle de los Ángeles de València, también fallecieron en L'Alcúdia en 1873[1104] y 1885 respectivamente, por lo que cabría la posibilidad de que toda la familia se hubiera trasladado allí al abandonar la capital del Turia[1105].

He podido comprobar, asimismo, que Antonio Box comenzó a ejercer desde diciembre de 1849 como apoderado y administrador de los bienes de Salvador Falzón[1106] Marionas (*La Valeta

[1099] La primogénita, Francisca, contrajo matrimonio en torno a 1865 con Tomás Sapiña Ruano (*Cullera, 1830), de Cullera, teniendo a María Dolores Sapiña Box (*València [S. Andrés] 13.01.1866) [E-VAsdap, València-S. Andrés, LB 1864-1866: 296v], quien, a su vez, casó con Antonio Chalmeta Esparza, de Carlet, secretario de la sección de Ciencias Sociales de la RSEAPV en 1901 (*Las Provincias*, 12.12.1901) y juez suplente en L'Alcúdia en 1907 (*La Correspondencia de Valencia*, 16.11.1907). Alberto Chalmeta Sapiña (*14.01.1899) fue hijo de este primer matrimonio de Francisca [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1897-1899: 235r], la cual enviudó tempranamente y volvió a casarse con Enrique Chornet Tudela, depositario de los fondos de la fábrica de la iglesia parroquial, abogado, quizás farmacéutico (*cfr.* con Gomis Corell, 2017: 283) y presidente de la banda de música de l'Alcúdia entre 1885 y 1888. Enrique Chornet Boj fue hijo del segundo matrimonio de Francisca (*València [S. Esteban], 13.10.1868) [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1866-1871: 264v]. María Ángeles, otra hija de Antonio Box, se casó con Hermenegildo Chornet Marqués (*L'Alcúdia, 1842; †València, 10.10.1900), hijo de un tratante que fundó la banda de música municipal de la localidad (1844); del hijo de ambos, el también farmacéutico Pascual Chornet Boj, y María Loreto López López, de Xàtiva, nació el célebre médico y activista socialista valenciano Julio Chornet López (*29.12.1898) [*Ibid.*: 215r.] (véase nota necrológica de Hermenegildo Chornet Marqués en *Las Provincias*, 11.10.1900).

[1100] Antonio Box Amorós aparece en la relación de particulares a quienes se les habían extraviado los recibos del empréstito nacional de 175 millones de pesetas en 1878 y 1880 (*Gaceta de Madrid*, 02.01.1878; 27.02.1880).

[1101] Así figura en los anuarios comerciales Bailly-Baillière de 1879 y 1880, aunque como Antonio «Ros» [Box] Amorós. Fue sucedido por su yerno Hermenegildo Chornet (Bailly-Baillière, 1883: 1577).

[1102] E-VAsdap, València-L'Alcúdia, Libro Cuentas Fábrica 1918-1942 (parte): 53. El citado Valentín se formó como alumno del Real Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos. entre 1831 y 1845.

[1103] Josefa Bartelemí poseía en el momento de su boda tres campos en Benimodo, localidad vecina a L'Alcúdia.

[1104] Aunque no existe registro de ese año en el libro de cuentas, al año siguiente se celebró una misa por el aniversario de su muerte, costumbre que se realizaba al transcurrir un año desde el fallecimiento [E-VAsdap, València-L'Alcúdia, Libro Cuentas Fábrica 1818-1942 (parte): 55c].

[1105] Murió en julio de 1885 durante la epidemia de cólera. E-VAsdap, València-L'Alcúdia, Racional/Distribuidor 1879-1890: 79.

[1106] En otros registros «Falsón».

[Malta] 1769; †Carlet, 04.11.1864), propietario de origen maltés que había ejercido como maestro platero en València[1107] y poseía una fortuna valorada en más de 100.000 rs. vn. heredada a la muerte de su esposa, Ramona Colomés[1108]. En 1862, Box se convirtió también en apoderado del sobrino de Falzón, José María Gamborino Colomés, canónigo lectoral de la Catedral de València[1109]. Falzón murió en 1864, legando la mayoría de los bienes que poseía en l'Alcúdia y alrededores a Antonio Box[1110], lo que hizo que su fortuna alcanzara unos 46000 rs. vn. comprendiendo más de 90 propiedades entre fincas urbanas y rústicas: varias casas en l'Alcúdia, Massalavés y Llombay; una bodega-granero, el antiguo molino de aceite en l'Alcúdia; y numerosos campos de huerta, secano y arroz en el área de l'Alcúdia, Benimodo, Guadassuar y Carlet, arrendados a labradores autóctonos. El único testimonio de su antigua relación profesional con el piano en este periodo es el asiento (núm. 23) de uno de sus pianos, valorado en trescientas setenta y cinco pesetas (1500 rs. vn.) en un inventario de bienes realizado en su casa en 1873, a la muerte de su mujer, Josefa Bartelemí.

Antonio Box falleció en 1880 y su sepelio fue celebrado el cinco de abril de dicho año con gran ostentación en el pueblo[1111]. Estas fastuosas exequias, que costaron 370 reales (cantidad inusitada para la época) se encontraban minuciosamente detalladas en el testamento y en el registro del sepelio del finado, como puede comprobarse en el fragmento de este último transcrito a continuación:

> Entierro general de Don Antonio Boj y Amorós viudo de Dª. Josefa Barthemí. Testó y expresó minuciosamente todo lo concerniente á su funeral y entierro, nombrando los cuatro jornaleros que habían de llevar su cadáver al cementerio, que asistieran todos los sacerdotes de esta y los Pueblos de Guadasuar, Benimodo y Carlet, á quienes se daría 40rs, con la obligación de celebrar una Misa por su alma, cada sacerdote, que se diera 10 rs á cada uno de 50 pobres que debían acompañar su cadáver con luces y que se invirtieran 1000 rs en ropas para distribuirlas entre los pobres vecinos de Alcudia. Y que por los sacerdotes que eligieran sus dos hijas Francisca y Ángela Albaceas se le celebraran tres treintanarios de Misas dentro del año, de limosna 8 rs, como fueron celebradas estas Misas véase la página 502, cobrado y distribuido en Abril v. p. 12 del libro de distribuciones[1112].

[1107] Fue admitido en el gremio de plateros en 1800, su esposa era hija del mayoral primero, Vicente Colomés, quien le había sufragado los gastos de examen. En 1802 fue elegido uno de los cuatro alumbradores del gremio de plateros, apadrinando en la profesión a otros plateros de origen maltés. Su suegro presentó en 1817 una queja porque Falzón trabajaba en dos tiendas a la vez (Cots Morató, 2005: 333).

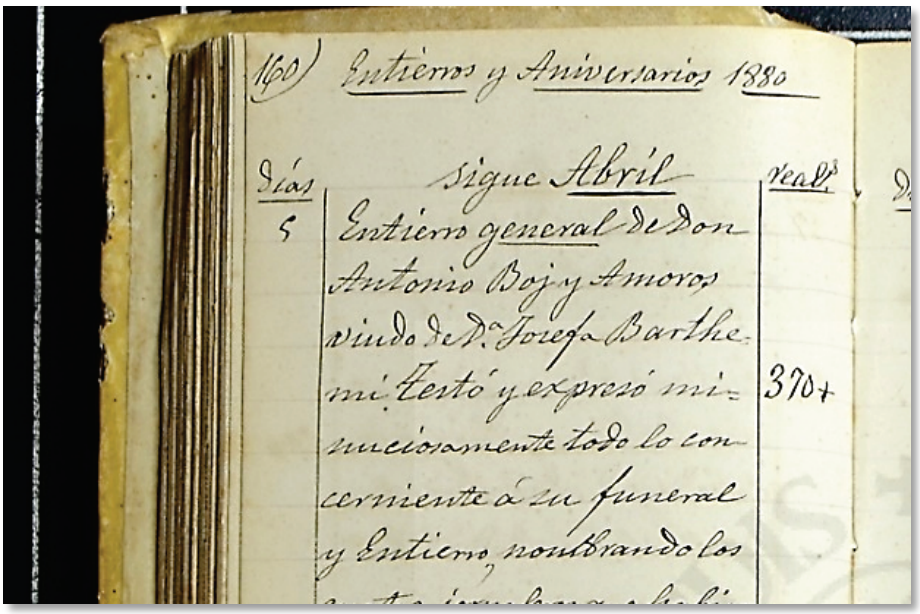
[1108] E-VAar, Protocolos, sig. 11077, *Protocolo de Vicente Boix Campos,* «Testamento de Salvador Falzón Marionas», 30.11.1862: 1249 y ss; «Liquidación de cuentas entre Antonio Box y Salvador Falzón», 09.12.1862: 1303 y ss.

[1109] Autor de unas *Proposiciones para obtener el grado de Doctor en Sagrada Teología* (1839) [Valencia, Monfort]).

[1110] Tomás Machí Ruiz, médico de València, fue el otro gran beneficiado del testamento de Falzón [E-VAar, *Ibid*.].

[1111] Sobre el particular de los funerales de la burguesía, véase Pons y Serna (1992: 144 y ss.).

[1112] E-VAsdap, L'Alcúdia, Racional 1879-1931: 160.


160 Entierros y Aniversarios 1880

Días | Sigue Abril | reals

5 | Entierro general de don Antonio Boj y Amorós viudo de Dª Josefa Barthe- mi. Testó y expresó mi- nuciosamente todo lo con- cerniente á su funeral y Entierro, nombrando los

370+

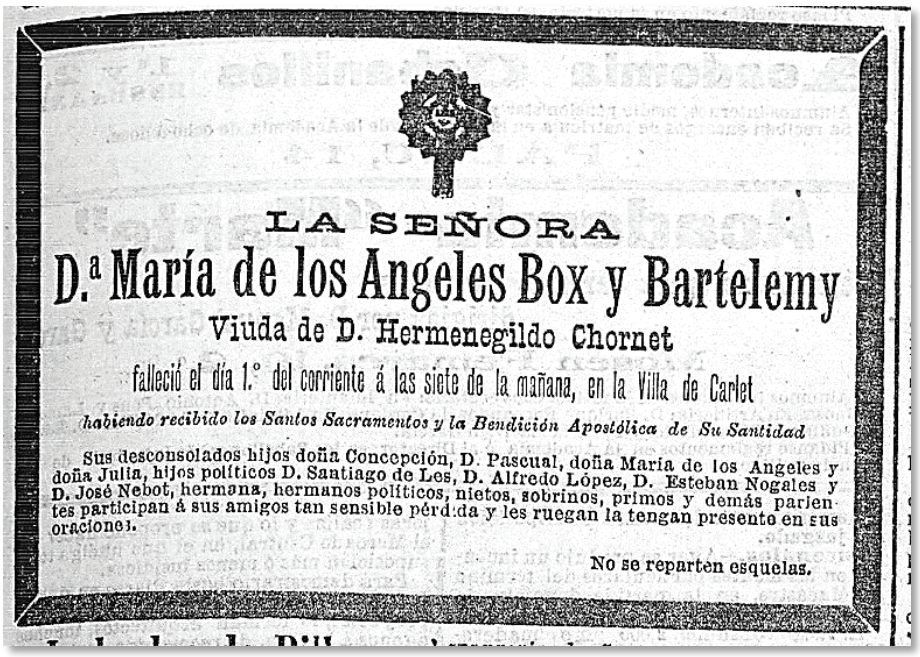
Ilustración 158. Fragmento del registro de entierro de Antonio Boj [Box] Amorós[1113].

En su testamento, Box repartió sus propiedades entre las hijas. Esta partición muestra la extraordinaria fortuna que había podido acumular durante su estancia en l'Alcúdia[1114]. Posteriormente, en 1890 falleció su hija primogénita, Francisca, «Paca Box» en algunos registros, así como en 1910 María de los Ángeles (ilustración 159), en la vecina localidad de Carlet, perdiéndose con ellas el apellido Box/Boj (véase ilustración 160). Lamentablemente, el recuerdo de este constructor se diluyó en el tiempo y la sucesión generacional, como he podido comprobar al ponerme en contacto con algunos de sus cuadrinietos[1115].

[1113] *Ibid.*

[1114] A Francisca le dejó cinco casas más una veintena de campos, valorado todo en 29461 ptas. (117844 rs.); a María de los Ángeles cuatro casas más 13 campos, valorado en 29138 ptas. (116552 rs.) y a Antonia la bodega-granero y seis casas, algunas edificadas por el propio Antonio Box en 1871; todo valorado en 25825 ptas. (103300 rs.) Esta parte, al estar incapacitada Antonia, se repartió entre las otras dos hermanas a partes iguales. E-VAar, Protocolos, sig. 11041, *Protocolos de Pascual Nogués Cardo*, «Testamento de Antonio Box Amorós», 24.09.1878: 323.

[1115] Agradezco a Carmen y a Alfonso Puncel Chornet la atención e información familiar recibida.



LA SEÑORA

D.ª María de los Ángeles Box y Bartelemy

Viuda de D. Hermenegildo Chornet

falleció el día 1.º del corriente á las siete de la mañana, en la Villa de Carlet

habiendo recibido los Santos Sacramentos y la Bendición Apostólica de Su Santidad

Sus desconsolados hijos doña Concepción, D. Pascual, doña María de los Angeles y doña Julia, hijos políticos D. Santiago de Les, D. Alfredo López, D. Esteban Nogales y D. José Nebot, hermana, hermanos políticos, nietos, sobrinos, primos y demás parientes participan á sus amigos tan sensible pérdida y les ruegan la tengan presente en sus oraciones.

No se reparten esquelas.

Ilustración 159. Esquela de María de los Ángeles Box *(La Correspondencia de Valencia*, 01.09.1910).

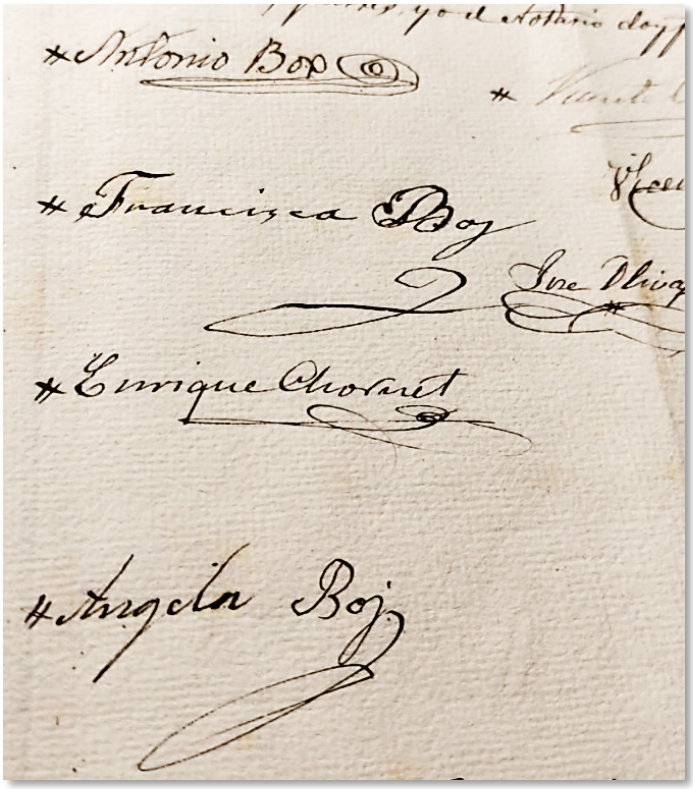


Ilustración 160. Firmas de Antonio Box y sus hijas, mostrando el cambio de grafía de Box a Boj. E-VAar, sig. 11103, *Protocolos de Francisco García Maestre*, «División de bienes de Josefa Bartelemy Magraner», 14.12.1873: 1409.

2.2.4. Los talleres de José y Salvador Chavarro Sebastiá.

a. Datos biográficos.

El padrón del cuartel del Mercado de València correspondiente a 1837 da noticia de esta familia de constructores por primera vez, al aparecer inscrito en el núm. 5 de la calle del Portal de la Valldigna (manzana 375) Salvador Chavarro, «pianista», junto a su hermana Benita (*1817), ambos solteros. Además, confirmando su actividad profesional, un taller situado en la dirección donde figura inscrito Salvador Chavarro en 1837 anunció ya en 1835 «varios pianos de venta y para alquilar» —todos ellos de seis octavas— (*Diario de Valencia*, 28.10.1835; y 19.11.1835). En páginas anteriores se había considerado la posibilidad de que José y Salvador Chavarro Sebastiá estuvieran al frente de la «fábrica» anónima de pianos, chapas de madera y azogue de espejos, publicitada en la capital del Turia a fines de la década de 1830, con domicilio en la valenciana calle de S. Bartolomé esquina con Portal de la Valldigna, frente a la calle que desemboca en la plaza del Ángel (véase II, 2.2.1: 457 y ss.). Dicha dirección coincide, prácticamente, con la ubicación de Salvador Chavarro en 1835/37, lo que parece confirmar que los hermanos Chavarro comen,zaron a construir, reparar, vender y/o alquilar pianos en València antes, a comienzos de la década de 1830.

Por otra parte, las hermanas Pascuala y Antonia Chavarro pidieron en 1838 una pensión estatal por orfandad al Congreso porque su padre, maestro carpintero de Tortosa y «mártir de la libertad», fue asesinado en 1823 debido a sus simpatías por el bando liberal, confirmando así que la familia de ebanistas apellidada Chavarro procedía de Tortosa.

> 165. Doña Pascuala y Doña Antonia Chavarro, de estado solteras, mayores de edad, y vecinas de esta corte, exponen que su padre maestro carpintero en la ciudad de Tortosa, fue víctima de infames asesinos en Junio de 1823, como afecto que había sido á las instituciones liberales, y que la misma suerte hubiera cabido á las exponentes si una pronta fuga no les hubiese puesto á cubierto del puñal de sus encarnizados enemigos. La horfandad en que se encuentran, y la miserable situación á que se ven reducidas, les obliga contra sus deseos á recurrir á la generosidad del Congreso, para que se sirva agraciarlas con las pensiones correspondientes y declararlas bajo la protección de la patria como hijas huérfanas de un mártir de la libertad. La comisión, teniendo presente que el Gobierno se ocupa de un proyecto de ley relativo á pensiones, es de dictamen que esta solicitud se pase al Sr. Ministro de Hacienda (*Gaceta de Madrid*, 13.04.1838).

La matrícula vecinal constata que la familia Chavarro se mudó a la calle Falcons (núm. 14 antiguo/17 moderno) antes de 1842, esquina con la ya desaparecida plaza de Pellicers, donde aparecen inscritos el hermano mayor, José (*Tortosa, 1793; †Madrid, 04.12.1865)[1116], también

[1116] Eran hijos de Jerónimo Chavarro y Rosa Sebastiá. Tomo la fecha de deceso de José de los llamamientos judiciales aparecidos en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* el 07.08.1868 y el 05.10.1868 por haber fallecido *abintestato* en 1865.

pianista, su mujer, Feliciana Muñoz González (*Madrid 1819)[1117] y la hija de ambos, Manuela (*1838; †12.01.1909)[1118]; junto a Salvador Chavarro Sebastiá, aún soltero, y ambos figuran calificados como transeúntes en la ciudad.

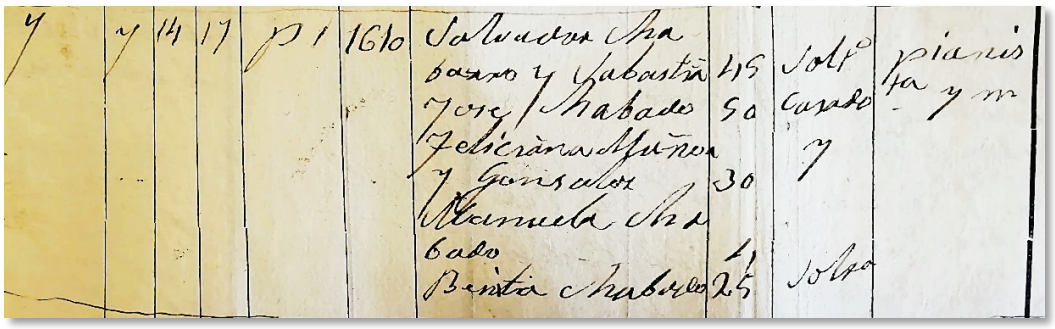


Ilustración 161. Domicilio de la familia Chavarro en la calle Falcons (núms. 14/17).
Padrón de habitantes de València de 1842.

Dicho local —Falcons, 14 antiguo (17 moderno), esquina con plaza de Pellisers—, que debió ser amplio dada su elevada renta (1.610 rs. vn.), estaba muy cerca de otra fábrica de pianos situada en el número once de la calle del Clarachet —regentada probablemente en la década de 1820 por José Guastavino y ocupada a partir de 1830 por el maestro de piano Peregrín Vila— y de la residencia de José Morata, templador y comerciante de pianos (Falcons, 16 antiguo). El costoso alquiler indica que los Chavarro, habiendo prosperado a fines de la década de 1830, procuraban que su taller siguiera creciendo, trasladándose a una ubicación cercana a profesionales del ramo para competir con ellos y continuar desarrollando su negocio.

Finalmente, los Chavarro compraron una casa situada en el núm. 5 de la calle del Bany dels Pavesos —entre la calle Corregería y el Mesón de la Maza (manzana 372)[1119]—, subastada por el corredor de cuello Silvestre Ferrer el cinco de julio de 1842[1120] y se trasladaron a ella[1121] convirtiéndola en su nueva y última fábrica-taller (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.10.1842).

[1117] En 1836 se constata que José Chavarro contrajo nupcias con Feliciana Zulunoa, pero este apellido no coincide con el que figura en el padrón de València —Feliciana Muñoz—, por lo que posiblemente sea una errata (*El Español*, 11.02.1836).

[1118] He hallado la partida de defunción de Manuela Chavarro Muñoz en la parroquia de El Terreno (Palma de Mallorca), donde murió de neumonía, ya viuda, siendo cura Jaume Triay. Archivo Parroquial de El Terreno, LD 1909: 32, núm. 1 [http://www.elterreno.info/documents/defuncions1909.php [consulta, 25.05.2021].

[1119] El mesón de la Maza estaba en el núm. 40 antiguo, 11 moderno, de la calle Bany dels Pavesos, manzana 372. Los números que existían entre él y la calle Corregería —donde se instituyó la fábrica— habían albergado una sastrería, una armería y una zapatería en 1822 [E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822].

[1120] En dicha ubicación, junto al Mesón de la Maza, se vendía en 1834 un piano de caoba «en forma de arpa» con dos registros (*Diario Mercantil de Valencia*, 10.03.1834).

[1121] El antiguo establecimiento de los Chavarro del número 17 de la calle de Falcons se convirtió en 1843 en una fábrica de jabón (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.03.1843).

b. Actividad profesional

José Chavarro, según propio testimonio, había trabajado desde 1819 en la construcción de pianos «y otros mecanismos» en distintas capitales españolas (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.06.1844). Concretando, la documentación hemerográfica consultada transcrita a continuación confirma que había ejercido en solitario como constructor de pianos en Madrid al menos desde 1833:

> En la calle de Toledo, núm. 8, tres puertas más abajo del pasadizo de la iglesia de los Irlandeses, se ha establecido un taller de pianos por el artista constructor José Chabarro, que por los muchos años de práctica y de experimentos que está haciendo en sus mecanismos, ha logrado el poner sus pianos en paralelo á los mejores ingleses, todo con el fin de ser útil por la grande rebaja de los precios: además tienen la ventaja á los referidos la más extensión del teclado, la mas fina pulsación y sobresalientes tiples, como se puede ver en los que tiene de venta, y en especial uno cuadrilongo de caoba con tres registros, fuerte, faego [¿fagot]? y panderilla; y para que sean extensivos á todas las piezas modernas que se componen en el día, y al mismo tiempo más cómodo para tenerlo á cuatro manos, se le ha dado la extensión de siete octavas menos dos teclas, que son los puntos mas claros que puede prestar un piano de mesa cuadrilongo *(Diario de Avisos de Madrid*, 13.04.1833).
>
> En la calle de Toledo, núm. 8, cuarto principal, cuatro puertas más abajo del pasadizo de los Irlandeses, el constructor de pianos José Chavarro, catalán, tiene de venta pianos verticales de seis octavas y de seis y media de superiores voces, y otros de mesa de seis octavas y media, y de siete uno cuadri ovalado de caoba, pulimentado á cuatro caras, y que se puede llamar singular en su clase por la grande igualdad de voces superiores hasta las extremidades, y otro de nueva invención con dos encordados, el uno responde á octavas del otro (tocando con un mismo teclado) por medio de un pedal. El dueño de dichos pianos los dará á prueba, y admite por ajuste otros de inferior calidad. (*Ibid.*, 10.08.1833).

La calle de Toledo del madrileño barrio de la Latina era, a principios del siglo XIX, la principal vía de entrada de mercancías que abastecía a la capital, núcleo de posadas, paradas de diligencias y tabernas, y una de las arterias más típicas del Madrid de la época por el bullicio y la vida que se respiraba en ella.

Los pianos que comercializó en la corte José Chavarro —que ya contaba cuarenta años en 1833— eran verticales y de mesa de gran extensión para la época: los ofrecía de seis octavas y seis y media, principalmente, pero el ejemplar superior, denominado «cuadri ovalado», que se fabricaba totalmente pulimentado, alcanzaba las siete octavas y, a pesar de su amplitud, mantenía igualdad en los agudos. En los anuncios que publicó en Madrid aseguraba, asimismo, que había mejorado el mecanismo de sus instrumentos logrando equiparar su calidad y fiabilidad con la que poseían los modernos pianos ingleses, consiguiendo, además, ampliar la extensión habitual que alcanzaban los pianos autóctonos dotando a las voces agudas del mismo cuerpo sonoro que los registros medio y grave. También innovó construyendo modelos

«especiales» como, por ejemplo, uno que disponía de un doble encordado a distancia de octava que se podía accionar desde el mismo teclado, permitiendo tocar dos sonidos a distancia de octava al accionar una sola tecla.

Tras doce años de estancia en la capital, retornó a València en torno a 1842, instalándose en la calle de Falcons, al lado de la antigua fábrica de pianos de la calle del Clarachet, donde vivía ahora el maestro de piano Peregrín Vila. Dos años más tarde fundó junto a su hermano Salvador una fábrica de pianos en una casa baja que habían comprado en subasta en el núm. cinco de la calle del Bany dels Pavesos[1122], como confirman los textos reproducidos a continuación, correspondientes a diez anuncios publicados por José Chavarro desde su último taller entre el 28.05.1844 y el 29.10.1845):

> En la calle del Bañ[1123] dels Pavesos, número 5, entre la Corregería y el mesón de la Maza se están fabricando un gran surtido de pianos de todas clases para venta y alquiler, y se admitirán cambios. El director de este establecimiento hace obras que se ponen en paralelo a las más aventajadas del extranjero, tanto en solidez como en superioridad de sonoras voces, y para este fin tiene fabricado de prevención una gran porción de armazones y cajas al ventileo y variedad de las estaciones de todas las clases que se construyan, de los cuales hay de rematados, y se venderán á prueba con todas las seguridades que se convengan, dándolos a los precios más acomodados que ninguna otra fábrica; y para los que los principiantes no tengan que mercar de grande valor los habrá de 800 rs. hasta 4000, estos son los de mesa, y los de cola y verticales se construirán de los precios que se quieran con toda seguridad y perfección, como lo tiene acreditado por más de doce años en la corte de Madrid y otros tantos en diferentes capitales (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.05.1844).
>
> En la calle del Bañ dels Pavesos núm. 5, entre la Corregería y el meson de la Maza, se están fabricando un gran surtido de pianos de todas clases con ventajas á los del estrangero, como lo esperimentarán los compradores que se dignen honrar este establecimiento ó depósito de dichos pianos. Es por demas el ponderar las ventajas que se proporcionarán, porque habiendo obras rematadas, estas son las que acreditan á primera vista, y mucho mas despues de esperimentarlas, los beneficios que redundarán al comprador. El director del mismo despues de recorrer varias capitales y esta haciendo esperimentos y observaciones en toda clase de pianos y mecanismos por espacio de 25 años, tiene el honor de ofrecerse á desempeñar toda clase que se le encargue, ademas de los muchos que tiene preparados (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.06.1844).
>
> En el nuevo depósito de pianos de venta de la calle de Bañ dels Pavesos num 5, junto a la Corregería, los hay de plancha construidos a la inglesa, y de otras clases medianas, con toda perfección: y también los hay para estudiar, de muy poco precio: todos son de seis octavas y de escelentes voces. Se está concluyendo uno vertical moderno, que es el resultado más feliz que podía desear su autor, por sus muchas y buenas cualidades, grandes y sonoras voces, afinación y permanencia de mecanismo, el más duradero. Se harán tambien por encargo, según la muestra que se presentare, para esta capital y fuera de ella, pues que no dejarán de

[1122] En 1845 estaban matriculados en ella, José Chavarro, su esposa Feliciana y su hija Manuela Chavarro Muñoz. E-VA, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 46, cuartel del Mercado, 1845.

[1123] «Bany» en Valènciano.

> llamar la atención pianos tan buenos y sobresalientes, de precio el más equitativo, con la particularidad de afianzar su valor hasta quedar los compradores satisfechos de sus resultados que á primera vista ya se ven peo que se necesita tiempo para sus experimentos (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.01.1845).
>
> En el almacén de pianos de la calle del Bañ dels Pavesos, núm. 5, junto á la Corregería, los hay de venta de plancha á la inglesa y otros mas medianos; también los hay muy baratos para estudiar: todos son de seis octavas […]. Los profesores o afinadores que quieran encargarse de algún piano para vender ó alquilar, según los tratos que se hagan con su dueño, acudirán á dicha casa. En la misma se hacen encargos de pianos, y se construyen para la corte y otras capitales (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.03.1845).
>
> En el depósito de pianos de varios artistas de la calle del Bañ dels Pavesos, junto á la Corregería, núm. 5, los hay de plancha con mecanismo á la inglesa y otras clases, de toda solidez pues hace más de un año que se están experimentando: se venden á plazos, y si se toman en mayor número con mucha más equidad (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.04.1845).
>
> Se necesita un profesor para dar lección de piano. El dueño del almacén de pianos de la calle del Bañ dels Pavesos, núm. 5, dará razón: el mismo tiene pianos de muchas clases para venta, cambio y alquiler, y se darán á prueba para acreditar la nueva fábrica que se está montando (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.04.1845).
>
> En el almacén de pianos de la calle del Bañ dels Pavesos, núm. 5, junto á la Corregería, los hay de venta de plancha con máquina á la inglesa y de otras clases, de medianos precios, y uno usado: todos son de seis octavas (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.05.1845).
>
> […] que los hace de plancha iguales á los ingleses, y otros medianos que á más de su sencillez, hermosura y sólida construcción, reúnen la circunstancia de darse con bastante equidad (*Diario Mercantil de Valencia*, 07.09.1845).
>
> José Chavarro, fabricante de pianos de todas clases, que vive calle del Bañ dels Pavesos núm 5, hace presente al público haber inventado un mecanismo singular para la construcción de estos; y por no perder su propiedad en el privilegio los hará de encargo según el piano original que tiene de muestra para los que deseen verlo. Dicha nueva invención reúne toda la perfección capaz de dar ideas e instrucciones a los pianistas extranjeros más adelantados. Los hay también de venta de plancha con máquina inglesa (*Diario Mercantil de Valencia*, 14.10.1845).
>
> […] continúa recibiendo encargos del piano original que tiene de muestra, con el mecanismo que tiene de nueva invención, el cual no se presentará a la esposición hasta que se construyan unos ocho que remuneren los gastos de invención: dicho piano, ademas de sus grandes y sonoras voces, reune la particularidad de tener un escape y pulsación tan suave y perfecta que una niña de 8 años puede tocarlo con facilidad. Los hay en venta a cambio o alquiler. También se necesitan aprendices y oficiales que tengan quien los abone y un gran entresuelo para taller (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.10.1845).

Parece que la asociación con la familia del maestro de piano Peregrín Vila —sus hijos, Alejo (*1819) y Peregrín menor (*1825) , también ebanistas— ahora establecida en la misma manzana

que los Chavarro (calle de Catalans de Calatrava, 4, segunda habitación) pudo existir, dada la cercanía de los dos talleres[1124].

Respecto a las innovaciones técnicas que incluían los pianos de José Chavarro, las cuales refiere en su extensa propaganda —a diferencia de los anuncios más escuetos de su hermano Salvador—, cabe explicar que la expresión «armazones y cajas al ventileo y variedad de las estaciones» alude al tratamiento que este fabricante daba a la madera con la que construía las tablas armónicas y las cajas de resonancia, cuya correcta curación era crucial para obtener un sonido de buena calidad y volumen (Brugarolas Bonet, 2015: 160). Antes de comenzar a construir los instrumentos, exponía las tablas a la intemperie durante varios meses para «atemperar» la madera y prevenir que se resquebrajara con los cambios estacionales. Asimismo, en sus últimos anuncios incorporaba una práctica comercial que copiarían muchos otros constructores: ofertar modelos de diferente calidad, en particular, pianos baratos de mesa cuyo valor oscilaba entre 800 rs. y 4000 rs. La indicación de ofrecer «precios más acomodados que ninguna otra fábrica» parece señalar que ya existía competencia con otros talleres abiertos entonces en la ciudad, como, por ejemplo, el de Pedro Gómez o la casa comercial de Antonio Guastavino, posteriormente tratados (véanse II, 2.3: 505 y ss.; II, 3.2.3: 588 y ss.).

José Chavarro siguió ofreciendo pianos construidos en su taller de la calle del Bany de Pavesos al menos hasta 1846, año en que se anunció oficialmente la apertura de la fábrica de Pedro Gómez. Desconocemos si Chavarro se refería a ella cuando hablaba de «la nueva fábrica que se está montando», o si era él quien requería para ella «aprendices y oficiales que tengan quien los abone y un gran entresuelo para taller» entre abril y octubre de 1845. Esas particularidades concordarían con la incipiente apertura de una fábrica grande en València, que necesitaba contar con operarios especializados en las diferentes etapas que comprende la manufactura de pianos, como fue la que instauró Pedro Gómez; sin embargo, no existen datos que confirmen si Chavarro consiguió culminarla en solitario o terminó asociándose con Gómez. Lo cierto es que, a partir de 1846, Chavarro dejó de anunciar pianos en València; luego volvió a

[1124] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 46 y 50, cuartel del Mercado, 1845 y 1846.

trasladarse a Madrid, ya que allí casó a su hija Manuela[1125] con Juan Castañón[1126] y murió, sin hacer testamento, en 1865.

2.2.5. Constructores que se anuncian esporádicamente entre 1830 y 1856.

Profesionales pertenecientes a ramos profesionales relacionados con la carpintería, la ebanistería o la luthería continuaron construyendo o modificando pianos en este período ocasionalmente, aunque dicha actividad comenzó a decaer notablemente por la progresiva especialización en los medios de producción. Entre estos se encuentran el organero José Martínez, Silvestre Senchordi Balader [Balaguer], guitarrero; Juan Beltrán Roude, organero; Manuel Ramos Requeni, organista de San Miguel; y Juan Alcaraz, ebanista y luthier. A ellos se une publicidad ocasional difundida por «pianistas»—constructores y operarios especializados— que anunciaron esporádicamente algún piano propio, aunque debieron efectuar su principal labor en el seno de alguna de las fábricas existentes en la ciudad; en este último caso cabe citar a Vicente Sorlí, Vicente Rico Roca, este último con taller de ebanistería propio; Gregorio García Martí, «maestro de pianos» y Ramón Segarra, «pianista».

a. El constructor de órganos José Martínez Alcarria.

José Martínez [Alcarria], importante factor de órganos en València, comenzó a anunciar en 1830 la venta de monacordios —o «manicordios», como él los denominaba—, desde su segundo taller, situado en el núm. 19 de la calle del Torno del Hospital (esquina a la calle del Baño, manzanas 247 o 251). Sin embargo, entre 1815 y 1822, ya debió haber trabajado con su padre, José Martínez Oliver (*1778), también organero, en el taller que este poseyó en el núm. 5 de la calle de la Acequia Podrida (manzana 250) (ilustración 162)[1127].

[1125] Manuela Chavarro litigó con un hermano y albacea testamentario de su marido cuando este falleció el 30.11.1859. La documentación de dicho juicio revela que, al poco de fallecer su marido, Juan Castañón, Manuel Castañón, su cuñado, y José Chavarro, constructor de pianos, realizaron un inventario de alhajas y bienes propiedad del matrimonio por un valor total de 137.672 rs. vn., lo que informa sobre el extraordinario capital que había adquirido la familia Chavarro tras el casamiento. Los nietos del constructor de pianos fueron maestros de instrucción pública en diversos lugares de España: Juan en Salamanca (*Gaceta de Madrid,* 14.12.1885; 07.07.1904; *Gaceta de instrucción pública y bellas artes*, 29.02.1908; *El Magisterio español,* 16.02.1911; Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1912: 22-23) y José en Palma y Sanlúcar, pero murió en Salamanca (*Gaceta de instrucción pública*, 07.08.1895). Se tiene noticia de la descendencia de José Chavarro hasta nuestros días.

[1126] Fueron hijos del matrimonio José (*1857; †13.11.1939) y Juan Castañón Chavarro (*Madrid, 27.01.1860; †1914) [información procedente del aniversario de su fallecimiento en *El Adelanto: Diario Político de Salamanca*, 11.11.1940]

[1127] Véase el *Diario de Valencia* (03.08.1815); E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818; *ibid.*,Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.; *ibid.*, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 7, 1823.

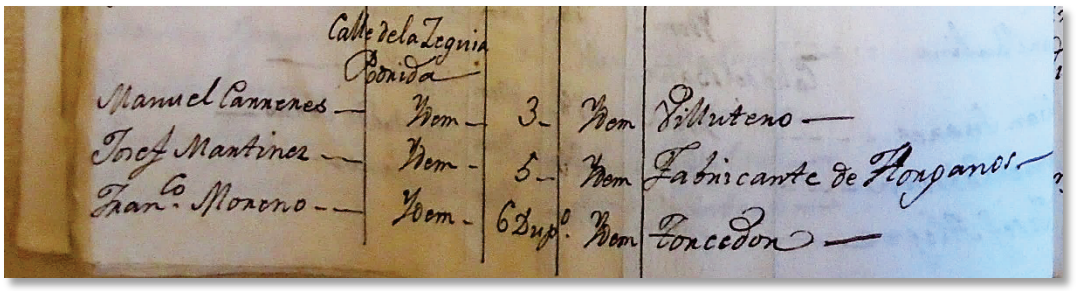


Ilustración 162. El fabricante de órganos José Martínez en 1822. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

En 1833, Martínez Alcarria reformó el órgano grande de la Catedral de València, siendo el propio organero quien describió las mejoras que le había practicado en un folleto que publicó (Martínez, 1833). Falleció prematuramente[1128] pues, según María Elvira Juan (2009: 194-195), la construcción del órgano del templo parroquial de Ahielo de Malferit (València) fue encargada en 1835 a José Martínez Alcarria, y, ante su inesperada muerte, se encomendó la conclusión de este a su padre, José Martínez Oliver, a través de nueva escritura fechada en 1835 (Juan Llovet, 2009: 372-373). De Martínez Oliver, con taller en las calles de Colomer y de la Parra (núm. 11) manzanas 229 y 228 (1838-1839c) sabemos que construyó, posteriormente, un órgano con forma de piano de mesa cuyo fuelle era accionado por el mismo ejecutante al teclado y lo puso a la venta en 1839 (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.03.1839).

Tabla 46. Instrumentos de tecla vendidos por José Martínez Alcarria en València (1830-1831).

Fecha	Instrumento	Extensión
24.03.1830	Manicordio de cuatro octavas con teclado de hueso	4 octavas
05.08.1830	Órgano portátil de diez registros, usado mucho tiempo en un convento de religiosas. Se vende por construirse uno mayor.	
13.08.1830	Dos manucordios usados	4 octavas
19.11.1830	Dos manucordios, uno de ellos con el teclado de hueso	4 octavas
22.02.1831	Dos manucordios nuevos Un manucordio nuevo	4 octavas 4,5 octavas
01.05.1831	Un manucordio de cedro Otros nuevos	5 octavas 4 y 4,5 octavas

[1128] Su pariente, el también factor de órganos Miguel Alcarria (*1807), que residía en el núm. 12 de la misma calle de la Acequia Podrida en 1837, adoptó a José Martínez, platero de profesión e hijo, posiblemente, del difunto José Martínez Alcarria, cuando contaba diecisiete años de edad [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 10, cuartel de San Vicente, 1837].

b. Silvestre Senchordi (*1808; †¿1868[?]).

Descendiente del guitarrero Manuel Senchordi II (I, 2.2.3.a: 108) Silvestre Sanchordi ofrecía clases en 1832 para «los señores aficionados a la filarmonía que gustan dedicarse en el piano, órgano o canto según un método del mejor gusto» (*Diario de Valencia*, 16.11.1832) y reparó dos pianos entre 1834 y 1835, aunque su principal actividad fue la de fabricante de guitarras. Primero anunció un piano con la caja de caoba maciza y cinco octavas de extensión (*Diario de Valencia*, 09.11.1834; *Diario Mercantil de Valencia*, 16.02.1835; 27.02.1835) y poco después otro que ya alcanzaba las cinco octavas y media (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.07.1835).

Desde 1837 aparece documentado viviendo en el núm. 11a/38n de la calle Bolsería con su mujer Desamparados Castañ y el primogénito de ambos, Manuel (*1834); y allí, posiblemente, también ejercía independientemente. Antes, entre 1834 y 1837, trabajó con Luis Reig García (*1792/3), afamado guitarrero —hijo de Luis Reich [Reig], que una generación atrás había colaborado, a su vez, con Miguel Senchordi[1129]— en su taller ubicado en el núm. 10 de la calle Alta (manzana 207). El citado Miguel abrió tienda propia en el núm. 8/25n[1130] de la calle Bolsería (manzana 213)[1131] y otro en torno a 1845 junto al de Silvestre, en el núm. 28 de la manzana 384[1132]. Después de 1845, Silvestre se trasladó al el núm. 91 de la calle de San Vicente, incorporando cinco años después a su negocio a su sobrino Agustín Arnau Salvador (*1831)[1133].

Silvestre Senchordi compitió durante décadas con Luis Reig en la construcción de guitarras. Más tarde, según Romanillos y Harris (2002), sus tres hijos Josefa (†1923), José María (*1845; †1908) y

[1129] Hijo de Luis Reig y Lorenza García. Se casó con Juana Salvador Oliver (*1783) y tuvieron a Josefa Manuela Estefanía (05.06.1817) y Tomás (*1820). Su matrimonio con Juana Salvador Oliver le vinculó con otra familia de violeros, la de Agustín Arnau y Salvador, sobrino de Juana. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València,* sig. 14, cuartel del Mercado, 1838.

[1130] Número antiguo y nuevo, respectivamente. Algunos investigadores que no caen en la cuenta del cambio de numeración producido a finales de la década de 1830 establecen dos diferentes, pero era la misma tienda. Véase https://drive.google.com/file/d/0B24HRm31W5FNYlI4NVdsODlNbzQ/view [consulta 07.11.2021].

[1131] El área de las calles Bolsería-Tossal-Alta se había consolidado como centro estable de talleres guitarreros ya desde las primeras generaciones Senchordi, activas a finales del siglo XVIII.

[1132] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 46, cuartel del Mercado, 1845.

[1133] Su hermano mayor, Miguel, heredó el originario taller familiar de guitarrería fundado por su padre (*Diario de Valencia*, 30.01.1812) en el núm. 16 de la calle Bolsería [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823]. En 1837, Miguel, aún soltero, todavía vivía allí con su madre, Silvestra Balader, vendedora de cuerdas; su tío, Luis Balader, vellutero; y sus hermanas, Josefa y María, también guitarreras. En los núms. 20 y 21 de la misma calle, Miguel Puig [Buc], tenía otro taller de guitarras con casa baja amplia, donde vivía con una familia de guitarreros Lucía Artero, de 54 años y Mariano Guillén de 60, Vicenta Castañer de 48 y Mariano Guillén de 18.

Manuel (*¿1834?; †1951) fundaron en la misma calle de la Bolsería la célebre marca de guitarras «Sentchordi Hermanos»[1134].

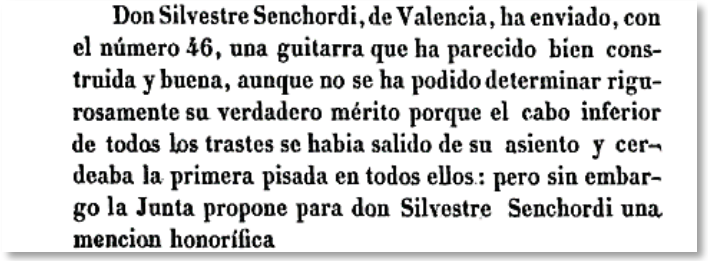

Don Silvestre Senchordi, de Valencia, ha enviado, con el número 46, una guitarra que ha parecido bien construida y buena, aunque no se ha podido determinar rigurosamente su verdadero mérito porque el cabo inferior de todos los trastes se habia salido de su asiento y cerdeaba la primera pisada en todos ellos: pero sin embargo la Junta propone para don Silvestre Senchordi una mencion honorífica

Ilustración 163. *Memoria de la Junta Calificadora de los productos de la industria española: presentados en la esposición* [sic] *pública de 1845* (1846: 85).

c. Juan Beltrán Roude

El «artífice organero Juan Beltrán Roude, constructor de toda clase de órganos», componía y afinaba pianos, según se desprende de fuentes hemerográficas. Por la dirección que da en sus anuncios —posada del Camello, en el núm. 54 de la plaza del Mercado—, parece que era un transeúnte acabado de llegar a València a fines de 1841. También componía relojes de sala con música y picaba sus cilindros haciéndolos nuevos o variando sus tocatas (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.11.1841, 23.11.1841, 01.12.1841); de hecho, construyó un cilindro nuevo para el reloj y órgano del café de la Paz de la calle de las Barcas[1135] (*Diario Mercantil de Valencia,* 30.01.1842). El *Museu de la Música* de Barcelona posee un órgano de cilindro[1136] con rodillo de Roude en el cual figura un texto similar al de sus anuncios en València:

> Año 1841 [...] Mr Juan Beltran Roude, artífice organero francés. Constructor de toda clase de órganos, compone y afina [pianos] compone igualmente relojes de sa[a con] música. Pica cilindros y les varía [las tocatas] al gusto del día y les hace un [...] (Museu de la Música de Barcelona, 1991*:* 512).

Con estos datos, puede concluirse que se trataba de un operario especializado en reparación de mecanismos de órganos de cilindro y ocasionalmente afinador de pianos que se mantuvo activo en la capital del Turia solo unos pocos meses.

d. Juan Alcaraz

Fue un maestro ebanista y luthier que vendía en la década de 1830 en València un piano de cola inglés en caoba maciza (*Diario de Valencia*, 19.09.1832) y uno francés de seis octavas (*Diario*

[1134] En 1841 existían ocho guitarreros activos en la ciudad. E-VAa, Lonja, caja 18, *Subsidio industrial y de comercio,* 1841.

[1135] En 1841 existían tres cafés en la calle Barcas, donde estaba situado el Teatro Principal, regentados respectivamente por José Lacroisette, Víctor Medina y Ramón Arnau. E-VAa, Lonja, caja 18, *Subsidio industrial y de comercio,* 1841.

[1136] Obra del fabricante marsellés Jean-Baptiste Laprevotte (1840c). E-Bmi, 432.

Mercantil de Valencia, 17.06.1837) en su taller del núm. 8 de la plaza de Comedias. Presentó en 1846 varios violines y un violonchelo a la exposición pública de la RSEAPV consiguiendo buena valoración de estos, tal como muestra la crónica siguiente:

> También hemos admirado los violines y un violoncelo de D. Juan Alcaráz trabajados con infinita delicadeza y de una manera tan cumplida que puede asegurarse, sin temor de parecer exagerados, que su perfección en nada cede á los instrumentos de esta clase, debidos hasta ahora á las manos de acreditados alemanes (*El Fénix*, 63 [13.12.1846]: 168).

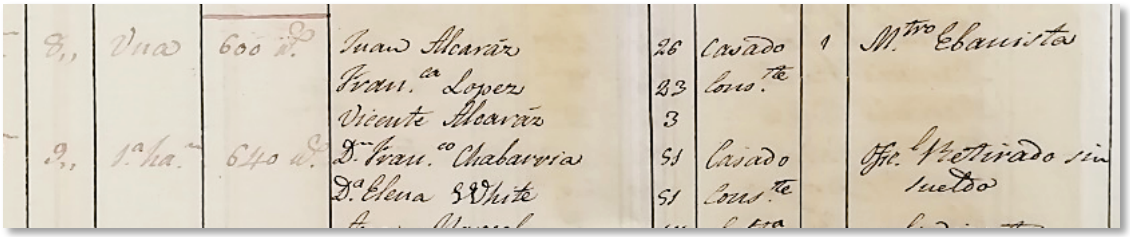


Ilustración 164. Residencia de Juan Alcaraz en 1837[1137].

e. Manuel Ramos Requeni

El organista ciego de la parroquia de San Miguel, residente en la de la Misericordia, Manuel Ramos Requeni, comerció durante todo el periodo con manucordios de considerable extensión provistos de teclado de hueso .

Tabla 47. Monacordios puestos a la venta por Manuel Ramos Requeni entre 1831 y 1855.

FECHA	TIPO DE INSTRUMENTO	EXTENSIÓN
25.03.1831	Un manucordio con teclado de hueso	
21.08.1837	Un manucordio de hueso	5 octavas
05.03.1842	Tres manucordios	4,5 octavas
21.12.1847	Un clave Un manucordio usado Un manucordio nuevo	 4 octavas 5 octavas
25.08.1848	Un manucordio nuevo	5 octavas
21.01.1851	Clave apianado	
09.12.1851	Dos claves apianados	4 y 4,5 octavas
23.06.1854	Un manucordio	4,5 octavas
29.03.1855	Dos manucordios para aprender, uno con chapas de hueso en el teclado.	

[1137] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València,* sig. 8 bis, cuartel del Mar, 1837.

f. Gregorio García Martí, maestro de pianos

La matrícula de habitantes de 1842[1138] constata la existencia del joven «maestro de pianos» Gregorio García Martí (*1818) residente en la escalerilla del núm. 5 —antiguo, 25 moderno— de la calle de Roteros (manzana 183). Pagaba por su domicilio un alquiler de 720 rs. vn. anuales y vivía junto a su mujer, Josefa Peris Esteve (*1819) y su hijo Joaquín María Milagreo García Peris (*01.06.1841) (ilustración 165). Ambos cónyuges fueron bautizados en la valenciana parroquia de San Lorenzo, aunque sus familias provenían de la Ollería y València[1139].

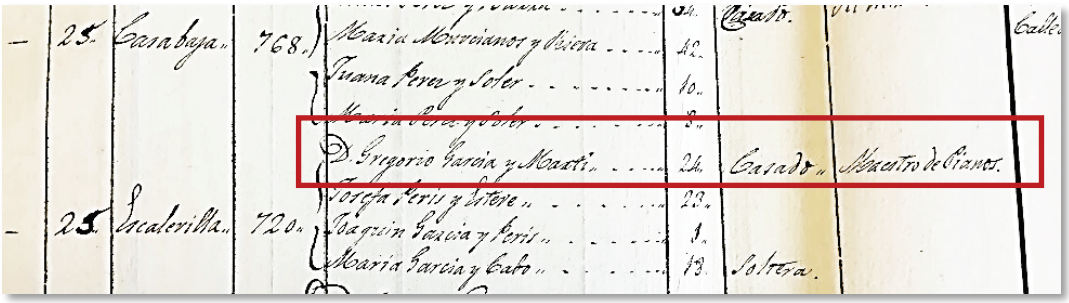


Ilustración 165. Localización de Gregorio García y Martí en 1842. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

g. El taller de ebanistería de Vicente Rico Roca

Ignacio y Vicente Rico, probablemente padre e hijo, habían destacado como constructores de pianos ya en 1815 en Vinaroz, tal como confirma su primer anuncio documentado:

> Están de venta tres pianos nuevos de una construcción muy bonita, que se componen de tres registros, que son sordina, lleno y fogot; advirtiendo que de esta clase hay dos, y el otro tiene cuatro registros, que son lleno, sordina y fogot, y después medio teclado de flautas y el otro medio de fogot. Están hechos por Ignacio Rico y Vicente Rico; se hallarán en Vinaroz en la plaza de S. Antonio, que es donde viven los artistas (*Diario de Valencia*, 04.07.1815).

Los ebanistas Rico provenían de Tortosa; el padre, Ignacio Rico Castillo (*Tortosa, 1765; †València, 01.11.1837[1140]), casado con Teresa Roca (*Tortosa, 1765/66; †València, 12.04.1846)[1141], se desplazó, primero, a Vinaroz y, en torno a 1825, a València, según información ofrecida por el propio Vicente Rico Roca al padrón de habitantes. Ignacio Rico tuvo tres hijos además del

[1138] No así las de 1840 y 1841.

[1139] Sus padres fueron Manuel García, de la localidad valenciana de la Ollería y Gregoria Martí, bautizada en la iglesia de Santo Tomás en València; y los de su esposa, José Peris y Mariana Esteve, pertenecientes a las parroquias de San Lorenzo y San Pedro en València. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1835-1843: 282r.

[1140] Sus exequias se celebraron en la parroquia de San Esteban, habiendo testado ante el escribano Sebastián Sech el 13 de julio de 1837. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional, 1837: 280v.

[1141] Datos procedentes de su partida de defunción. E-VAsdap, València-S.Esteban Protomártir, Racional, 1846: 16.

mencionado Vicente —otro Ignacio, Andrés y Juan Bautista Rico Roca—, que se casaron en Vinaroz, pero tuvieron descendencia una vez establecidos en València[1142].

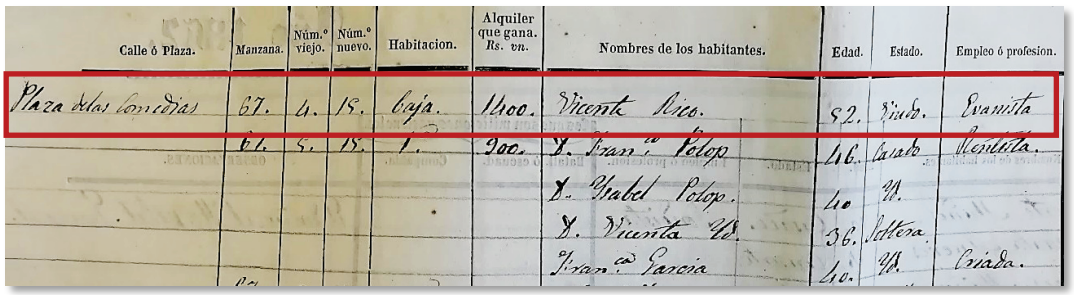
Vicente Rico Roca fue nombrado maestro carpintero del ramo de ebanistería a principios de 1825 y, al parecer, no tuvo descendencia. Entre finales de 1828 y los primeros meses de 1829, Ignacio y Vicente Rico —en la documentación gremial aparece el apellido «Ricó» acentuado—, fueron objeto de una denuncia interpuesta por el gremio de carpinteros local por apertura fraudulenta de dos casas taller, contraviniendo las normas del gremio. Una delegación de la junta comprobó a principios de diciembre de 1828 que, efectivamente, Vicente Rico tenía abiertas dos tiendas o *botigas*, en una trabajaba él mismo y en la otra empleaba a su padre, dos hermanos y varios aprendices. En su descargo, Vicente Rico manifestó que los dos talleres formaban parte de un mismo inmueble con dos puertas que daba a un callizo a las espaldas; aun así, les fueron impuestas dos multas[1143]. El padre, Ignacio Rico, adjuntó posteriormente a un memorial documentación de Tortosa que confirmaba que había cumplido allí numerosos encargos, para solicitar ser agregado al gremio como maestro carpintero, pero la junta se opuso[1144]. He podido conocer también que Ignacio Rico recibió una gratificación de 320 rs. vn. de la RSEAPV en concepto de «una mesita de juego de tres alas y un taburete que se convierte en escalera» (RSEAPV [*Junta Pública de la Real Sociedad Económica*], Monfort, 1834: s.n.). En 1835, el hijo, Vicente Rico Roca, abrió taller como ebanista en la plaza de las Comedias núm. 4[1145], del cuartel del Mar, manzana 67 —ofrecía allí un piano nuevo de seis octavas (*Diario Mercantil de Valencia*, 14.04.1835)—. Dicho almacén de ebanistería continuó activo una década más anunciando pianos recurrentemente (ilustración 166; *Diario Mercantil de Valencia*, 15, 24, 26, 30.07.1843; 02.09.1843).

[1142] Juan Bautista Rico Roca (*1807) medró como ebanista y carpintero. Estuvo casado con Rita Morell, familiar del ebanista reusense establecido en València Francisco Morell y de su esposa, Sara, con quien compartió taller hacia 1837 en el núm. 13 de la calle del Vestuario; alrededor de 1839 se trasladó a una casa sita en la calle de las Avellanas, antigua propiedad del Marqués de Dos Aguas. Fueron padres de una niña, Antonia (confirmada el 02.10.1828). Por su parte, Andrés Rico Roca también se casó con otra Morell, Teresa, y fueron padres de Ignacio (confirmado el 02.10.1828). E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1826-1834: 241r.

[1143] E-VAr, Gremios, Libro 602: 43v.

[1144] E-VAr, Gremios, Libro 602: 46v-50r.

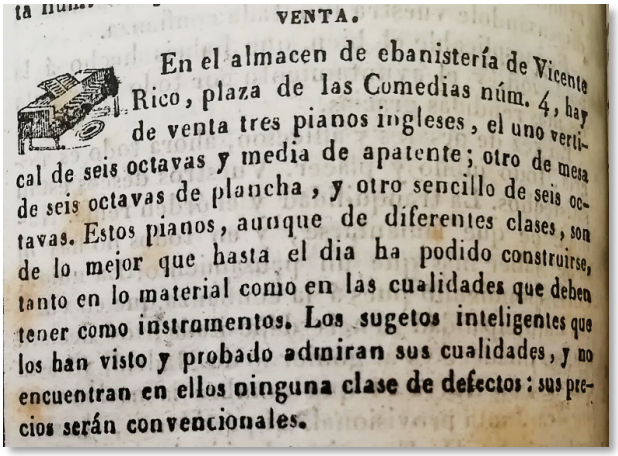
[1145] En esta dirección se había ubicado el taller del maestro zapatero Juan Bautista Ximénez. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.



Calle ó Plaza.	Manzana.	Núm.º viejo.	Núm.º nuevo.	Habitacion.	Alquiler que gana. Rs. vn.	Nombres de los habitantes.	Edad.	Estado.	Empleo ó profesion.
Plaza delas Comedias	67.	4.	13.	baja.	1400.	Vicente Rico.	42.	Viudo.	Ebanista
	61.	5.	15.	1.	900.	D. Franco Polop	46.	Casado	Mercista.
						D. Gabel Polop.	40	D.	
						D. Vicenta D.	36.	Soltera.	
						Franco Garcia	40.	D.	Criada.

Ilustración 166. Taller de ebanistería de Vicente Rico en la plaza de las Comedias, 4/15 en 1842.

De hecho, en la década de 1840, Vicente Rico llegó a comercializar los dos pianos ingleses que Andrés Finelli había presentado a la exposición anual de la RSEAPV: uno vertical y otro hecho en palosanto (palisandro) de mesa, junto a un piano vertical inglés de seis octavas y media (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.12.1844).

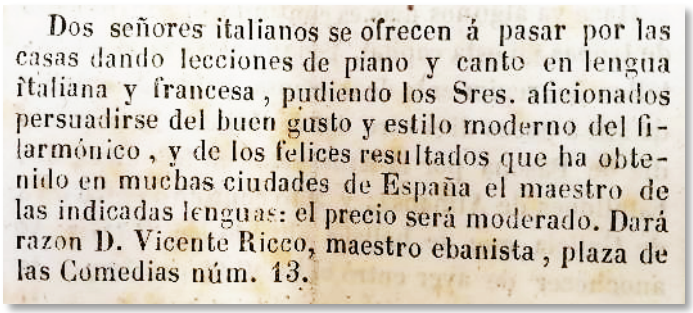


VENTA.

En el almacen de ebanistería de Vicente Rico, plaza de las Comedias núm. 4, hay de venta tres pianos ingleses, el uno vertical de seis octavas y media de apatente; otro de mesa de seis octavas de plancha, y otro sencillo de seis octavas. Estos pianos, aunque de diferentes clases, son de lo mejor que hasta el dia ha podido construirse, tanto en lo material como en las cualidades que deben tener como instrumentos. Los sugetos inteligentes que los han visto y probado admiran sus cualidades, y no encuentran en ellos ninguna clase de defectos: sus precios serán convencionales.

Ilustración 167. *Diario Mercantil de Valencia* (15.07.1843).

La última referencia hemerográfica sobre Vicente Rico data de 1846 y anuncia lecciones de piano y canto en italiano y francés a cargo de «dos señores italianos» (ilustración 168[1146]).



Dos señores italianos se ofrecen á pasar por las casas dando lecciones de piano y canto en lengua italiana y francesa, pudiendo los Sres. aficionados persuadirse del buen gusto y estilo moderno del filarmónico, y de los felices resultados que ha obtenido en muchas ciudades de España el maestro de las indicadas lenguas: el precio será moderado. Dará razon D. Vicente Ricco, maestro ebanista, plaza de las Comedias núm. 13.

Ilustración 168. *Diario Mercantil de Valencia* (17.04.1846).

[1146] Su apellido consta escrito «Ricco»; o es una errata o el periódico pensó que Vicente Rico era italiano, aunque no se ha hallado documentación que así lo sugiera.

Dicho anuncio confirma que el taller seguía situado en 1846 en la misma casa baja de la plaza de Comedias —renumerada al 13—, donde el constructor tratado vivía con su madre viuda, Teresa Roca, fallecida en 1846 a los ochenta años de edad[1147].

f. Ramón Segarra.

La matrícula de habitantes del cuartel del Mercado para 1856 prueba la existencia de un joven «pianista» oriundo de Castelló de la Plana llamado Ramón Segarra (*1828), que vivía en la 2ª habitación del núm. 12 de la calle de la Linterna junto a su mujer Josefa Micó Pérez, de Xàtiva. Por los datos de la citada matrícula, llevaba trabajando en València desde 1846[1148]. En el acta de bautismo de su hijo Enrique (*1862), es descrito como profesor de música[1149].

[1147] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional, 1846: 16.

[1148] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mercado, 1856.

[1149] E-VAsdap, València-S. Andrés Apóstol, LB-1862: 111v.

2.3. Pedro Gómez Peralta (1836-1856).

En 1846, año en el que deja de publicitarse el taller de José Chavarro por su probable marcha de la ciudad y en el que aparecen los primeros anuncios relativos al establecimiento de una fábrica de pianos por Pedro Gómez Peralta en la plaza de San Esteban, comenzaron a implementarse medidas industrializadoras en la producción de pianos autóctona y desapareció prácticamente la competencia manufacturera individual de los pequeños talleres existentes con anterioridad.

Todos los progresos técnicos descritos en los puntos anteriores contribuyeron a la progresiva industrialización de un sector que previamente había requerido de la liberalización del mercado de la madera, de la tala y del monte maderable, antes comunal. Este proceso y el auge de la ebanistería, paralelo, en cierta medida, a las sucesivas desamortizaciones (Martínez Gallego, 1995: 145), permitió utilizar diferentes cantidades y tipos de maderas y planchas —primero, de nogal, cerezo, caoba y ébano[1150] y, un poco más tarde, del famoso palosanto (palisandro)— para confeccionar las distintas partes de los pianos. El desbloqueo del comercio maderero —lejos quedan ahora las disculpas en 1806 del primer constructor de fortepianos, Simón Moreno, porque su pagador solo había podido conseguirle un trozo estrecho de ácana— fue parejo al proceso revolucionario, de la mano de la privatización del monte y su conversión en terreno maderable. La ebanistería también se impulsó con el desarrollo del comercio libre de maderas exóticas y la implementación de mejoras en el transporte de mercancías desde Asia y América. Esta cuestión influyó tanto, que los materiales de construcción de los pianos en los distintos periodos estudiados reflejan —además de las modas— los procesos de apertura de canales y vías de importación; así pues, mientras que los pianos de principios de siglo estaban construidos generalmente en nogal o caoba —solo Félix Gascó y Ramón de Luca experimentaron con la madera de cerezo durante los años 30—, a partir de 1840 el palosanto o palisandro se convierte en el material preferido —también el más caro y lujoso— para la realización del mueble de los pianos (ilustración 169)[1151].

[1150] En la fábrica de abanicos del núm. 7 de la calle de San Vicente se vendía en 1830 una partida de ébano (*Diario de Valencia*, 04.12.1830)

[1151] Los términos palisandro y palosanto son sinónimos —el primero resulta de la castellanización del *palissandre* francés—. Dicha madera, que pertenece al género *Dalbergia*, era la mejor en dureza y consideración, por delante de la caoba, el nogal, el roble y el cerezo. Sus numerosas especies provenían de América del sur, África, Asia y el Índico. Antes de 1840, había sido utilizado en la construcción de pequeños instrumentos como guitarras y flautas.



Ilustración 169. Piano de cola (1848c-1854c) realizado en maderas nobles y marquetería (nogal, palo rosa, palosanto, ébano, boj y limoncillo de Ceilán) por Pleyel et Cie. en París [Madrid, Museo del Romanticismo].

En 1853, el precio del acabado del mueble aumentaba en 500 rs. vn. en el taller de Gómez si el piano pasaba de estar realizado en nogal o caoba «simple» a caoba rica, y subía otros 500 rs. vn. si su acabado era de palosanto. Sin embargo, a pesar de su coste, fue tal su aceptación que hacia 1862 Gómez había dejado de fabricar muebles de piano acabados en otras maderas que no fueran el palosanto, mientras que Daniel Utzman únicamente utilizaba las maderas de nogal y de caoba para construir su modelo más económico.

Asimismo, la ebanistería igualó en número de establecimientos a los talleres carpinteros en 1861, pues existían ochenta de un ramo frente a ochenta de otro. Sin embargo, el capital global que suponía la primera actividad (320.000 rs. vn.) y su número de operarios doblaba al de las carpinterías (Martínez Gallego, 1995: 157), lo que indica que la modernización en la producción se produjo de forma desigual en el sector de la madera valenciano: la ebanistería y la construcción de mobiliario de lujo se adaptó tempranamente a la producción industrial (1861c), mientras que la carpintería tradicional continuó trabajando de forma artesanal.

2.3.1. Clarificación de sus datos biográficos y primer taller (1836-1843).

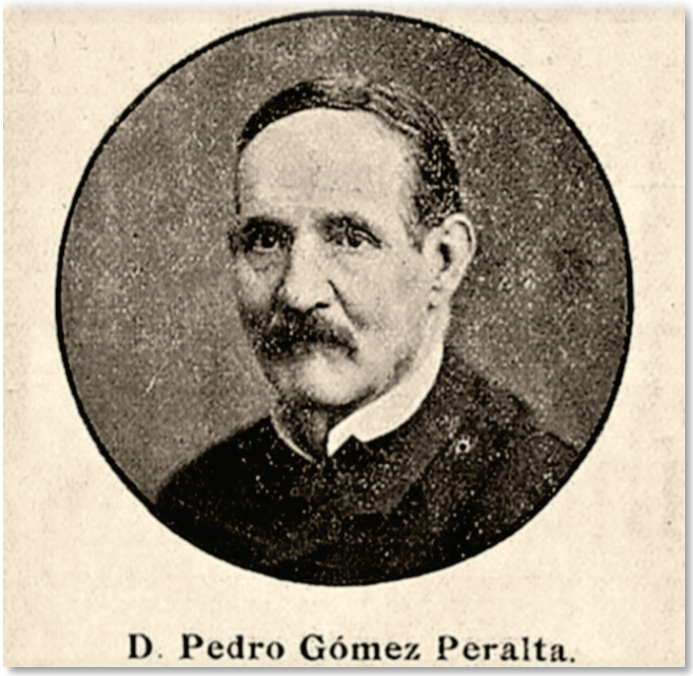


Ilustración 170. Retrato de Pedro Gómez Peralta procedente de un artículo dedicado a la fábrica de pianos Gómez (*Las Provincias*, 31.05.1906).

Pedro Gómez Peralta (*Peralejos, Teruel, 1812; †València, 21.11.1887) fue el fabricante de pianos más importante en la València decimonónica. De orígenes humildes, fundó su primer taller en València en la calle del Temple en 1836-37, lo hizo evolucionar y, tras el cierre de la fábrica de José Chavarro Sebastiá y su marcha a Madrid, se convirtió en la primera fábrica de la ciudad en cuanto a producción y fama, compitiendo por el mercado local de fortepianos posteriormente con el constructor italiano Andrés Finelli (*1812), el francés Daniel Utzman y otros con menor nivel de producción como, por ejemplo, Felipe Ruiz o el templador Joaquín Sánchez.

En esta sección me propongo ahondar sobre su origen y su establecimiento en València para corregir algunos errores que la tradición historiográfica ha mantenido y aportar nuevos datos que he podido conocer a través de la presente investigación.

La referencia biográfica sobre Pedro Gómez más completa conservada actualmente es la breve necrológica que publicó el *Almanaque de 'Las Provincias' para el año de 1888*, probablemente redactada por el poeta Teodoro Llorente (Llorente Olivares, 1887: 368-369), transcrita a

continuación. En ella se fundamenta el trabajo documental y analítico realizado en este apartado[1152].

> **D. Pedro Gomez Peralta,** *fabricante.* El día 21 de Noviembre á las nueve y media de la mañana, pasaba á mejor vida el Sr. Gómez y Peralta. Su nombre vá unido á la fundación de la primera fábrica de pianos en Valencia.
>
> El Sr. Gomez no había nacido en nuestra ciudad, pero considerábasele como á valenciano, pues aquí creció y se desarrolló su espíritu industrial. Nació en Peralejos, pueblo de la provincia de Teruel, en el año 1812. Hijo de padres pobres, cuanto fue lo debió á su honradez y su laboriosidad.
>
> La historia del Sr. Gomez es la historia de casi todos los grandes industriales. Primero, privaciones; luego, esfuerzos continuados; y por último, el triunfo, el bienestar y la opulencia.
>
> Muy joven todavía, entró en clase de aprendiz en la fábrica de órganos del reputado Font, entonces considerado como uno de los más hábiles organeros de España. Pronto se distinguió por su aptitud y aplicación. Pero aquella industria estaba en decadencia. La supresión de las comunidades religiosas y las guerras civiles anularon por completo la fabricación de órganos.
>
> Gomez buscó nuevos horizontes. El porvenir estaba en los pianos, y en su busca marchó el joven organero.
>
> Fué a Madrid. En la corte eran famosos por aquel tiempo los hermanos Schrunder, holandeses. El joven industrial entró en los talleres de estos constructores, y se impuso en el difícil y complicado mecanismo del piano.
>
> En 1830 regresó á Valencia. En un desvan, sin apoyo, sin auxilios, falto de herramientas, construyó el primer Piano Gomez. Era de mesa, de pobres voces, de malas condiciones, que no podïan satisfacer á su autor: pero, no importaba, el primer paso estaba dado, había echado la primera piedra del edificio de su reputación.
>
> Más tarde hizo un viaje a París. Regresó llevando en su mente la construcción de los pianos llamados derechos.
>
> Desde esa fecha se ofrece un nuevo aspecto en la vida industrial del Sr. Gomez. La fábrica, instalada en el antiguo palacio de los Almirantes de Aragón, adquirió notable desarrollo; creció su crédito, y no pasaron muchos años cuando era conocida y estimada en toda España y en América.
>
> Los pianos Gómez han sido premiados en muchas Exposiciones. Hoy continúa al frente de los talleres D. Pedro Gomez, hijo del fundador, cuya memoria será siempre llorada por los pobres á quienes socorría con mano pródiga en su larga y aprovechada vida, que se prolongó hasta los 75 años.

He podido confirmar su origen gracias a información consignada en documentos parroquiales (acta de defunción, bautizos de sus hijas e hijo) y con la aportada por el propio Gómez en las

[1152] Como resultado de esta investigación, he podido recuperar otra nota biográfica sobre Pedro Gómez en la la publicación periódica barcelonesa *El Mercurio, Revista Comercial Iberoamericana* (20.04.1911: 138).

matriculaciones vecinales o padrones. Es cierto que Pedro Gómez Peralta era oriundo de Peralejos (Teruel), pero existen contradicciones en relación con su fecha de nacimiento. Tanto el acta de defunción, como la necrológica afirman que murió a los 75 años, el 21 de noviembre de 1887, lo que induce a pensar que su nacimiento tuvo lugar en 1812. Sin embargo, la edad que declaró en diferentes registros de habitantes sugieren que nació después, posiblemente en 1813 o 1814[1153] y que pudo añadirse años en un principio.

Sus padres fueron Simón Gómez, de Celadas y María Cruz Peralta, de Peralejos, ambas poblaciones pertenecientes a la provincia de Teruel. La emigración de población empobrecida procedente de dicha provincia hacia València fue constante durante el siglo XIX, por tanto, nada cabe objetar a la afirmación que hace Llorente sobre la condición social de sus padres —«Hijo de padres pobres»—.

Según indica el *Almanaque de Las Provincias* para 1888, «aquí creció y se desarrolló su espíritu industrial». Gómez manifestó haber llegado a València entre 1824-1828, en distintas matrículas vecinales consultadas —según el padrón y año, algunas fechas son confusas—. Considerando cierta la fecha de nacimiento establecida por la tradición historiográfica (1812), Gómez debió viajar a València cuando tenía entre 12 y 16 años; si nos apoyamos en la que se deduce de sus declaraciones padronales (1814), lo habría hecho dos años antes, entre los 10 y los 14 años.

El texto periodístico afirma, asimismo, que entró muy joven como aprendiz en el taller de un reputado organero apellidado Font; como Llorente no indica que para ello Gómez se desplazase a otra ciudad —posteriormente sí detalla otros viajes a Madrid y a París—, no existe razón para indagar fuera de València.

Fuentes hemerográficas confirman que existió en València una familia organera apellidada Font en el período estudiado; José Font, primer maestro de órganos de dicha firma, tuvo taller en el núm. 5 de la calle del Carrasquet, junto a la puerta de Quarte. En 1826 vendía un «órgano de iglesia con armario, con siete registros a la izquierda y seis a la derecha» (*Diario de Valencia*, 07.07.1826) y nueve años después un «manacordio» de cuatro octavas y media, teclado de hueso y buenas voces (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.11.1835). Quince años más tarde, Salvador

[1153] El alcalde de barrio de turno anotó que Gómez tenía 25 años en el padrón de 1838 y en 1839, 26; pero en el de 1842 aparece con 28 años, mientras que en 1846 y 1851 figura con 31 y 35, respectivamente, lo que no concuerda con las primeras edades asentadas. Conviene señalar que la matrícula de habitantes recogía información recabada por el alcalde de barrio semanas antes de finalizar el año en curso, con lo cual, si un individuo había nacido en diciembre, por ejemplo, la que constaba en el registro no reflejaba su edad real. Esto podría explicar la discrepancia de uno o incluso dos años que parece darse en el caso de Gómez en distintas fuentes.

Font[1154] —su hijo, posiblemente— se anunciaba como organero en la calle «dels Transíts» [*Tràsits*], 8 «ofreciendo sus servicios al público en dicho ramo» y «prometiendo la mayor equidad, tanto en obras nuevas como en remiendos» (*Diario Mercantil de Valencia*, 26-28.08.1850). Su taller se encontraba al lado del último taller que tuvo el constructor de órganos, monacordios y fortepianos José Martínez Cubells, hijo del organero ya citado José Martínez Alcarria —o en el mismo local, en caso de que hubiera sido renumerado—[1155].

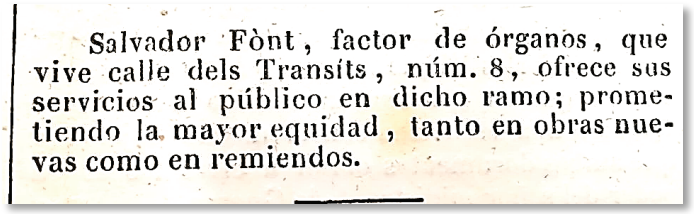

Salvador Font, factor de órganos, que vive calle dels Transits, núm. 8, ofrece sus servicios al público en dicho ramo; prometiendo la mayor equidad, tanto en obras nuevas como en remiendos.

Ilustración 171. Anuncio de Salvador Font en el *Diario Mercantil de Valencia* (26.08.1850).

La reseña de Llorente prosigue aludiendo a que la supresión de las comunidades religiosas y las guerras civiles hicieron decaer el mercado de la fabricación de órganos y, como consecuencia, Gómez decidió marcharse a la corte a formarse con los hermanos Schrunder, constructores de pianos de ascendencia holandesa establecidos en Madrid. Respecto a esta aseveración cabe señalar que, achacando la decadencia de la organería valenciana a la supresión de las órdenes religiosas —desamortizaciones— y a la primera guerra carlista (1833-1840), el célebre poeta *renaixencista* sitúa la hipotética marcha del joven Gómez a Madrid en un entorno demasiado tardío, dado que afirma después que regresó a València en 1830. En segundo lugar, no consta la presencia en Madrid de ningunos hermanos holandeses apellidados Schrunder fabricando pianos; por tanto, debió transcribirse erróneamente dicho nombre. El único constructor de pianos holandés activo en la capital durante el primer tercio del siglo XIX —Juan Schneider[1156] abre taller en Madrid en torno a 1840— fue Jan [Johannes] Hosseschrueders (*1779; †1850), que llegó a Madrid en 1802 y trabajó en la fábrica de pianos de Francisco Fernández antes de inaugurar taller propio en 1814 en la calle de Hortaleza, núm. 12 (Bordas, 1989: 30; 2000, vol. 6: 220). Sus sobrinos, los hermanos Juan (*1796; †1872) y Pedro Hazen Hosseschrueders (*1803;

[1154] Existen registros sobre un carpintero llamado Salvador Font Clavería, hijo de José Font Cortina y Luisa Clavería Forrell, que fue padre de Salvador Font González (*València, 1859). E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1849-1854: 80v; E-VAahcv, sig. 9/30528-59, Instituto Luis Vives, *Expediente de Salvador Font González*, 1876-1878.

[1155] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, cuartel del Mar, 1846.

[1156] Schneider, con taller en Real Sitio de El Retiro, presentó un piano a la «Exposición pública de productos de la industria española» en 1841 (*Gaceta de Madrid*, 26.12.1841). Asimismo, continuó presentando instrumentos en años posteriores (*Gaceta de Madrid*, 14.06.1842), tal y como muestra el *Catálogo de los productos de la industria española, por el órden que han llegado para la esposicion pública de este año 1845: con la indicacion de los pueblos donde han sido elaborados, sus precios al pie de fábrica y nombre de los fabricantes* (1845: 130).

†1851) comenzaron a trabajar como artesanos junto a su tío, fundando la marca Hosseschrueders y Sobrinos de pianos en torno a 1820 y de arpas a partir de 1828[1157]. Por tanto, ellos debieron ser los hermanos constructores a los que hace referencia Llorente, como ya apuntaba acertadamente en 2007 Victoria Alemany en su artículo sobre la construcción de pianos en València (2007: 342).



Ilustración 172. Piano Juan Hosseschrueders de mesa (1822), 6 octavas; col. Hazen.

La publicación de Llorente indica, asimismo, que Gómez regresó a València en 1830 y construyó su primer fortepiano «en un desván», un ejemplar de mesa con pobres voces; sin embargo, esta fecha viene desmentida en algunos documentos pertenecientes al propio Gómez Peralta (véanse pp. 560-561). La fecha parece estar influenciada por la publicidad difundida partir de 1870 por su hijo, Pedro Gómez Torrent —«casa fundada en 1830»—, que fue tomada como cierta para la creación del primer piano Gómez en su necrológica.

Esta fecha de regreso a València del patriarca de los Gómez generó una inevitable relación entre la pretendida fundación de la fábrica Gómez y la aparición en el *Calendario manual y guía de forasteros en Valencia para el año de 1831* de Monfort de la ya analizada fábrica de pianos, chapas de caoba y azogue de espejos en la calle de San Bartolomé núm. 2. Hoy sabemos que en aquellos años ya había en València varias «fábricas de pianos» y, como va dicho, posiblemente, su dueño

[1157] Sobre la polémica calidad de las primeras arpas de estos constructores véase *El Correo, periódico literario y mercantil*, 491 (31.08.1831).

fue Salvador o José Chavarro, quizás con ayuda del empresario José Urivarrena (II, 2.2.1: 457). Por tanto, aunque técnicamente pudo haber construido su primer fortepiano en 1830, Gómez contaba en esa fecha tan solo con 16-18 años y disponía de escasos recursos materiales, por lo que resulta poco probable[1158].

Confirmando esta tesis he podido documentar un registro —por duplicado, con membrete de la fábrica[1159]— escrito al parecer de la mano del propio Pedro Gómez, con motivo del embarque de uno de sus pianos para la Exposición Universal de París de 1867. En la ficha, remitida al editor y propietario de una fábrica de pianos y editorial de música Bonifacio Eslava (*1829; †1904)[1160], tras describir el instrumento enviado, sus dimensiones y precio, Pedro Gómez afirmaba que su fábrica estaba establecida en València, no desde 1830, sino desde 1836:

> […] Fábrica establecida en Valencia desde el año 1836: se construyen en sus talleres al año sobre 200 pianos de todas clases desde los más económicos hasta los de mayor precio, la mayor parte de dichos instrumentos son para la exportación[1161].

Por lo tanto, el eslogan «casa fundada en 1830» utilizado por Pedro Gómez Torrent (hijo) no es sino un redondeo usualmente utilizado por la publicidad de la época. La casa Prósper, fundada en enero de 1844 por el almacenista de instrumentos Vicente Prósper Cháfer, también insertaba en sus anuncios el lema «casa fundada en 1840».

[1158] Pudiera haber trabajado en ella como operario, pero no he podido confirmarlo a día de hoy.

[1159] Una tercera copia debió enviarse al citado Eslava.

[1160] Hijo de Catalina, hermana menor de Hilarión Eslava, fue violonchelista en la orquesta del Teatro Real y fundador en Madrid de una casa editorial (1857), una fábrica de pianos en la década de 1860 y del Salón Eslava en 1871, el cual se convirtió una década después en el Teatro Eslava (actual Joy Eslava).

[1161] E-VA[agfd] Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, E.7.1. Exposiciones y Concursos, legajo 3, expediente 22.

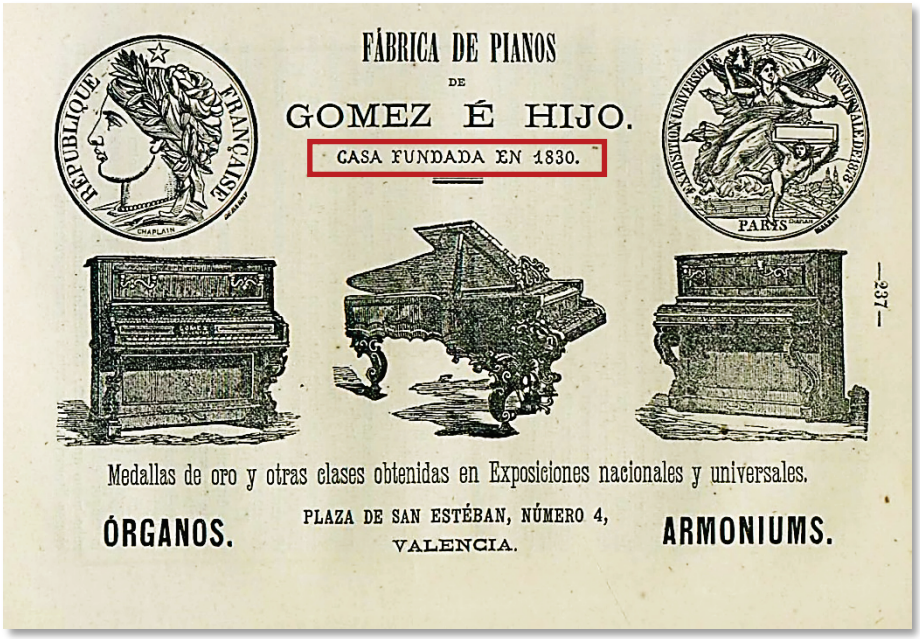


Ilustración 173. Publicidad de la fábrica de pianos «Gómez é hijo» con el lema «casa fundada en 1830». *Diario Las Provincias-Almanaque para el año 1883* (1882: 238).

Por todo lo dicho, la única documentación fiable existente sobre su establecimiento profesional en la ciudad son, por una parte, el propio testimonio de Gómez afirmando que fundó su taller en 1836; y por otra, la información que aporta el *Anuario General de Comercio, de la Industria y de las Profesiones* publicado en 1862:

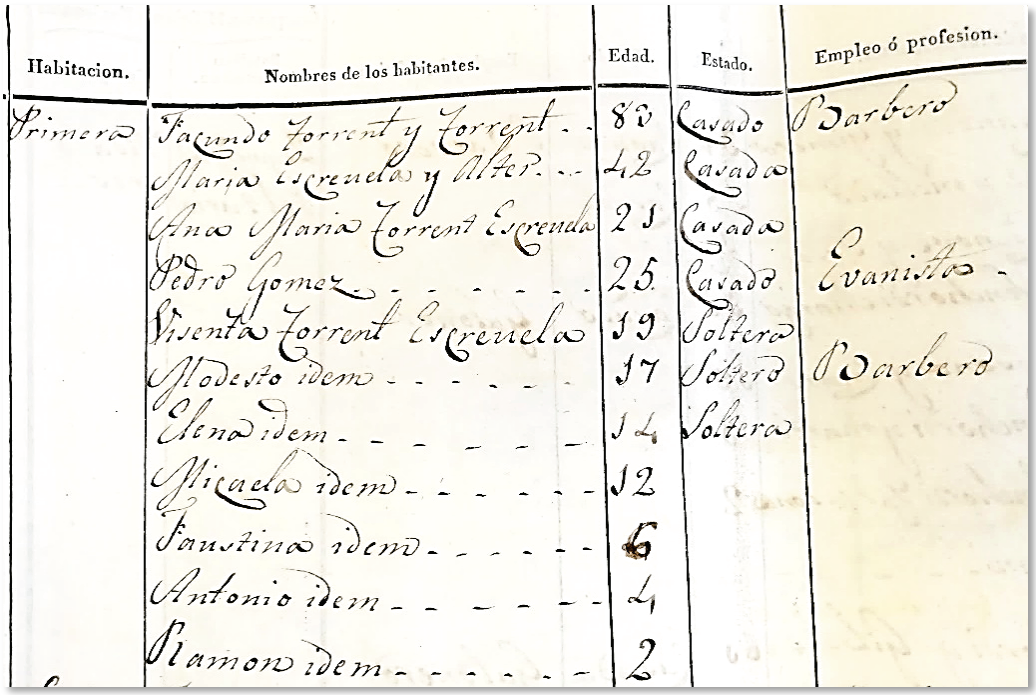
> […] Esta fab., establecida desde el año de 1837, construye anualmente 130 pianos, poco más ó menos, los mismos que espende entre España y el extranjero. D. Pedro Gómez, premiado con medalla de 1ª clase en la exposición de 1851 por los pianos oblicuos (Marty Caballero, 1862: 420).

Como prueba de ello, he constatado que a fines de 1837 —cuando se documentó el padrón de 1838— Pedro Gómez aún vivía con su prometida en casa de su suegro, Facundo Torrente [Torrent] y Bosch (*1784; †05.05.1854), en la barbería que este compartía con su hijo Modesto (*1821) situada en la primera habitación del núm. 14 (antiguo, 4 moderno) de la calle de la Porchada de San Pablo [Pórtico o Cobertizo de San Pablo], manzana 295 (junto a la puerta de San Vicente y frente al Real Colegio Seminario de San Pablo, véase ilustración 175). Gómez aparece en dicho padrón de 1838 matriculado como «evanista» perteneciente a la Milicia Urbana (batallón de artillería) junto a su familia política:

- Facundo Torrent Torrent [Bosch], de 53 años, casado y barbero[1162].

[1162] Los datos vitales de Facundo Torrente [Torrent] Bosch, suegro de Gómez, están corroborados por su propia acta de defunción, que se produjo en casa de Pedro Gómez (plaza de san Esteban) «por agovios en el pecho» en 1854. Era

- María Escreuela [Escorihuela] y Alter, de 42 y casada.
- Ana María Torrent y Escreuela [Escorihuela], de 21 años y casada.
- Pedro Gómez, de 25 años y casado. Ebanista.
- Demás hijos, todos solteros: Vicenta (19 años), Modesto (17), Elena (14), Micaela (12), Faustina (6), Antonio (4) y Ramón (2).



Habitacion.	Nombres de los habitantes.	Edad.	Estado.	Empleo ó profesion.
Primera	Facundo Torrent y Torrent	80	Casado	Barbero
	Maria Escreuela y Alter	42	Casada	
	Ana Maria Torrent Escreuela	21	Casada	
	Pedro Gomez	25	Casado	Evanista
	Vicenta Torrent Escreuela	19	Soltera	
	Modesto idem	17	Soltero	Barbero
	Elena idem	14	Soltera	
	Micaela idem	12		
	Faustina idem	6		
	Antonio idem	4		
	Ramon idem	2		

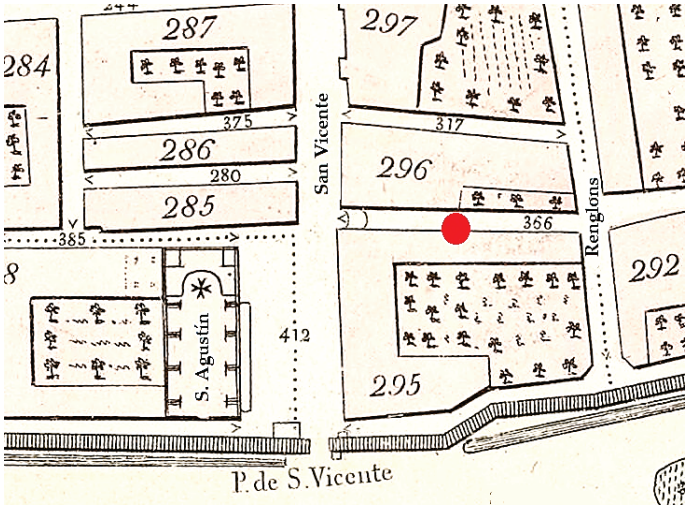
Ilustracion 174. Matriculación vecinal de Pedro Gómez y su familia política en 1838. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 14, cuartel de San Vicente, 1838.

Resulta cuando menos significativo que Teodoro Llorente Falcó (hijo del poeta) hable en sus *Memorias de un setentón* (1943-1948) de «porche» cuando se refiere al primer local donde Gómez construyó sus primeros fortepianos de mesa y que la calle donde se le ubicó entonces en el padrón de habitantes se llame «de la Porchada» o «del Pórtico» de San Pablo:

> Pero aquella industria estaba en decadencia, y buscando el muchacho nuevos horizontes fue a Madrid y entró en la fábrica de los famosos constructores holandeses hermanos Schrunder, de donde salía a poco, regresaba a Valencia y se establecía en un porche, y allí hacía sus primeros pianos de mesa, y sin cesar en el trabajo, al cabo de algunos años consiguió que sus pianos 'verticales' de seis octavas de extensión se generalizaran y fuesen aceptados por los profesores (Llorente Falcó, 1943-48 [2017])[1163].

hijo de Agustín, de Sueca y de Ana María, de Tavernes de la Valldigna y sobrevivió a su mujer María Escorihuela. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir LD 1853-1854: 122v.

[1163] Texto difundido en un artículo en *Las Provincias*, 25.03.2017, https://www.lasprovincias.es/comunitat/opinion/201703/25/pianos-pedro-gomez-20170325001333-v.html [consulta 11.01.2021].



Ilustracion 175. Situación aproximada de la barbería de Facundo Torrent, donde vivía Pedro Gómez en 1837. *Plano Geométrico de la ciudad de Valencia* de Francisco Ferrer (1828 [1831]).

No obstante, la pretendida frase aludiendo al «porche» también podría hacer referencia al primer taller en solitario que he podido documentar de Gómez en València. A finales de 1838 consta hemerográficamente que Pedro Gómez ya trabajaba en su primer taller, situado en la entonces denominada calle del Temple —anteriormente, del Almirante[1164]—, en la zona de la parroquia de San Esteban Protomártir, junto a la recién inaugurada sede del Liceo[1165].

Allí se daba razón en 1838 del joven maestro de piano Justo Moré (*1819; †¿1887?) (II, 5.3.2.b: 815):

> Un profesor de piano y canto, establecido de poco tiempo en esta ciudad, desea ocuparse dando lecciones á cuantos caballeros y señoritas quieran instruirse en ello; dará razón el factor de pianos que vive en la calle del Temple núm. 4 (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.05.1838).

[1164] Originalmente la calle del Almirante comprendía el tramo situado entre la plaza [del Cementerio] de San Esteban y el inicio de la calle que baja siguiendo el Temple hasta la plaza de Trinitarios (como se ve en el plano de Tosca de 1704), llamada después por cuestiones obvias calle del Temple (actualmente de los Maestres). La nomenclatura del padrón de 1821 se invirtió pocos años después; el *Plano Geométrico de Valencia* de Francisco Ferrer (1828) cambia los nombres, pero el padrón de habitantes de 1839 denomina calle del Temple al tramo que va de Trinitarios hasta la plaza de San Esteban, aclarando «calle del Temple, antes del Almirante» para el tramo de la calle Almirante original. En torno a 1840 el orden se corrigió, pero hacia 1850 volvió a cambiarse, confusión que trató de aclarar posteriormente Vicente Boix en su *Valencia Topográfica* (1862). Actualmente, la calle donde tuvo su primer taller Gómez se correspondería con el límite de la calle del Almirante, en la manzana 117, confluencia con la calle de los Maestres (del Temple).

[1165] El Liceo Valenciano se inauguró oficialmente en octubre de 1838 siguiendo el modelo del establecido en Madrid, con la implantación progresivas de secciones de ciencias, literatura, artes, música y declamación (Boix, 1849: 193-194). Sin embargo, la más importante asociación cultural de la València de la primera mitad de siglo tenía como precedente «un círculo conocido por la Academia» que se venía reuniendo en una casa particular desde el verano de 1836, hecho que lleva a los investigadores a retrasar su fecha fundacional hasta este año (Roig Condomina, 1993: 457 cit. en Galbis, 1998: 459; y Alemany, 2010: 25-31).

Ese primer taller de Gómez, situado en el nuevo núm. 4 de la vasta manzana 117 de la calle del Temple, se encontraba en una edificación singular. Sin numeración antigua, pertenecía a un conjunto de viviendas adyacentes a las dependencias del antiguo convento del Temple, que tras su desamortización en 1838 albergaba oficinas públicas y los salones del Liceo Valenciano. El pianista tratado no pagaba renta por dicho taller, pues la casa en cuestión se le daba «de valde por estar derruida», lo que prueba los difíciles comienzos que tuvo que afrontar. Allí aparece matriculado a fines de 1838 junto a su mujer, María Torrent y Escorihuela y su hija María («Mariquita») Gómez Torrent, que entonces contaba dos meses de edad[1166]. Tras efectuar un cotejo exhaustivo y sistemático de padrones de habitantes que abarcan el período comprendido entre 1812 y 1839 —atendiendo especialmente a los inquilinos y a las diferentes numeraciones de la calle—, he podido situar con bastante precisión el primer taller de Gómez.

En la acera del Convento del Temple (manzana 117), justo en la confluencia de las calles Temple y Almirante, existieron dos casas semiderruidas en las primeras tres décadas de siglo XIX[1167] (núms. 11-12) que fueron calificadas en los padrones de 1821 y 1837 como «inhabitables» y «arruinadas» por lo que no generaban renta[1168]. Al lado se situaban otros dos edificios similares que eran utilizados como almacenes de trigo. Los núms. 11 y 12 pertenecían al Marqués de Benemejís de Sistallo y los 13 y 14 al duque de Villahermosa, Conde de Sinarcas, de la casa de Aragón[1169].

A ambos lados de estos vanos urbanísticos se encontraban dos grandes casas. La situada en el núm. 10 (6 moderno) fue residencia del abogado y fiscal de la Audiencia Vicente María López (padrones de 1812, 1818 y 1821), del escribano Francisco Atard (en 1839) y del también abogado Pablo Ximénez de Palacios (en 1842); poseía dos entresuelos y un cuarto bajo. Este cuarto bajo estaba ocupado en 1836 por Antonia Buch, viuda del constructor de pianos Davide Giuseppe Guastavino, y sus hijos menores[1170] y en 1839 fue transformado en un taller de sastrería a cargo Ramón y José Guastavino Buch, como va dicho hermanos del templador y comerciante de

[1166] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, cuartel del Mar, 1839.

[1167] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812, 1818.

[1168] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 5 y 8 bis, 1821.

[1169] José Antonio de Aragón-Azlor y Pignatelli de Aragón (*1785; †1851), XIII duque de Villahermosa, XI Conde de Sinarcas, X Conde del Real, VIII duque de La Palata, VII príncipe di Massalubrense, VI Marqués de Cábrega, X Conde de Luna, VI Conde de Guara, Vizconde de Chelva, vizConde de Villanova y Conde de la Moita con honores de pariente del rey, en Portugal.

[1170] Curiosamente, en el número anterior, ya en la plaza del Temple/Gobernador Viejo, tenía su residencia Luciano De Luca, hermano del constructor de pianos Ramón de Luca. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

pianos Antonio Guastavino (II, 3.2.3: 588). En el otro extremo, el núm. 15 era una antigua edificación perteneciente a la residencia de los antiguos Almirantes de Aragón que contaba con cuarto principal, tres entresuelos para artesanos y un cuarto bajo. Era esta construcción, probablemente, la que daba nombre a la calle del Almirante (Boix, 1862); a su lado había dos almacenes (núms. 16 y 17) y el núm. 18 correspondía a la casa del Barón de Petrés, ubicada ya en la calle homónima, doblando la esquina frente a San Esteban Protomártir.

Pedro Gómez estableció su primer taller entre los números 10 antiguo/6 nuevo —en la bajada al Temple— y la antigua casona del núm. 15, en el actual inicio de la calle del Almirante (ilustración 176), en uno de los edificios semiderruidos citados arriba (probablemente los núms. 11-12 de la numeración antigua, renumerados al 4)[1171].

Teodoro Llorente situó posteriormente la Casa de los Almirantes de Aragón en la manzana opuesta a la que estuvo en realidad, erróneamente —después se situaron allí la fábrica de Gómez y el conservatorio de la ciudad (hasta 1997)— (Llorente, 1889, II: 186), y dicha confusión fue acrecentada por el continuo intercambio de nombres que sufrieron las calles Almirante y Temple durante el siglo XIX —confirmado por distintos padrones—. La propia publicidad de Pedro Gómez Torrent posterior a 1900 apuntó la posibilidad de que hubiera existido una segunda sede de la fábrica y expositor de pianos en la dirección «Almirante P. G.»[1172], cuando, en realidad, se hacía referencia a la sociedad que el hijo de Pedro Gómez Peralta estableció con Fernández y Reig en la calle del Almirante, letras P. y G., junto a la plaza de San Esteban. Dicho error llevó a sugerir, incluso, que la empresa pudo poseer una segunda fábrica en el actualmente conocido como palacio de los Almirantes de Aragón (calle del Palau). Sin embargo, no existe constancia alguna de ello; solo podría citarse al respecto que el organista Félix Altabás —posiblemente asociado a su vecino José Morata— anunció entre 1847 y 1853 pianos fabricados por Gómez como comisionado desde las habitaciones en la calle del Palau, 12 (véase abajo).

Teodoro Llorente afirmaba taxativamente en la nota necrológica de Gómez que su fábrica ocupó el «antiguo Palacio de los Almirantes de Aragón», confundiendo, posiblemente, el inmueble que albergó la fábrica a partir de 1843/1846 (manzana 153) —la antigua Casa Cuartel de la Beneficencia, instalada en el Palacio del Marqués de Angulo— con el primer taller de Gómez, situado cerca o en las propias dependencias del Casa de los Condes de Sinarcas. Llorente contradecía con su aseveración a Vicente Boix (1862: 40-41), quien aseguraba que la antigua

[1171] Ya que los 13-14 continuaron siendo almacenes de trigo en años posteriores. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 20, cuartel del Mar.

[1172] Dicha publicidad rotulaba las dos sedes con la leyenda «Almirante P. G.» y «Plaza de S. Esteban, 4».

residencia de los condes de Sinarcas [Almirantes de Aragón] y de los marqueses de Guadalest se hallaba en la manzana 117, no en la 153*:*

> ALMIRANTE (Calle del). Se entra por la del Temple y desemboca en la de Trinitarios.
>
> Se dá el nombre del Almirante á la calle que se estiende desde la esquina del ex convento de Trinitarios, hasta la que está enfrente de la puerta del Liceo. La circunstancia de estar esta calle paralela al convento del Temple, hoy de Montesa, hace presumir que esta es la que debe llamarse calle del Temple, y la que va desde el Liceo á San Estéban calle del Almirante. Su prueba de que están los nombres trocados, bastará citar al P. Tosca y á Mosen Senach, beneficiado de la catedral, el cual trabajó un cuaderno, que contenia los nombres antiguos y modernos de las calles de Valencia para esclarecimiento de los puntos que ocupaban las propiedades de la Santa Iglesia Metropolitana.
>
> Puedese citar tambien la Guia de forasteros, correspondiente al año 1780; en cuyos documentos se llama calle del Almirante la que equivocadamente lleva la denominacion del Temple, porque en ella y en una antigua casa de la manzana 117 han vivido los descendientes de los Almirantes de Aragón condes de Sinarcas, y luego de los marqueses de Guadalest, y últimamente los de Ariza, que poseían en la calle del Palau otra casa que se llamó por ello del Almirante en el bando publicado en 20 de Marzo de 1659 por el funeral y exequias de la reina María Luisa de Borbon […] (Boix, 1862, vol. 1: 40-41).

Sin embargo, apoyándose en un manuscrito de Francisco Gaona, que describía el edificio tal como se encontraba en 1599, Llorente manifestaba treinta años después de Boix que dicho Palacio de los Almirantes de Aragón se encontraba en la plaza de San Esteban, donde en su época estaban el conservatorio de música y la fábrica de pianos de Gómez, y lo identificaba [erróneamente] con la Casa propiedad del Marqués de Angulo (*El Archivo*, VI, 1892: 42)[1173].

[1173] Según Llorente, dicho manuscrito, que no he podido localizar, se conservaba en la Biblioteca de la Universidad de València y llevaba como título *Casamiento y boda del Rey D. Phelipe III con Doña Margarita de Austria en València* (1599).

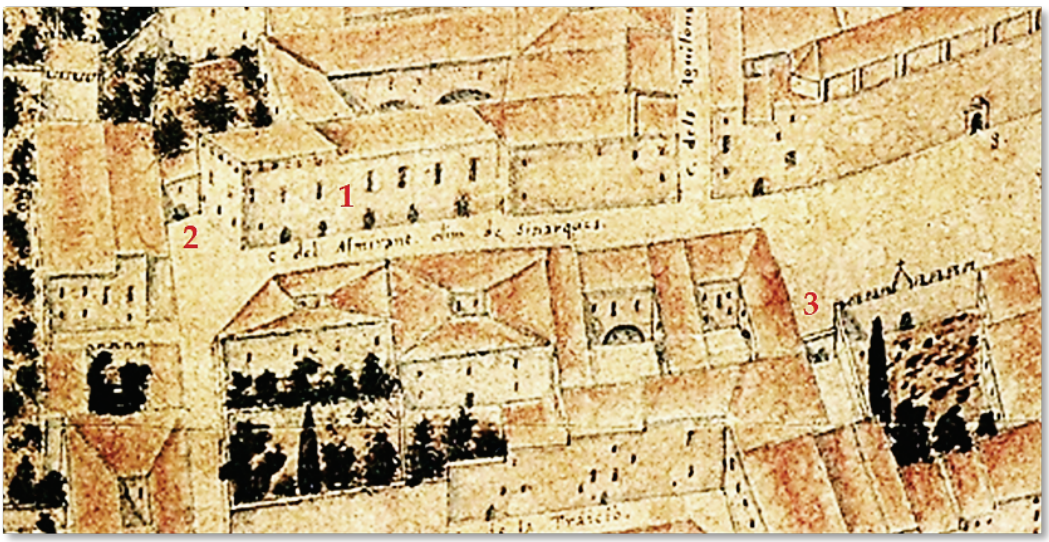


Ilustración 176. Siguiendo las directrices establecidas por Boix en 1862, posible situación de la Casa de los condes de Sinarcas [Almirantes de Aragón] (1) y del primer taller de Pedro Gómez (2) en la confluencia entre la calle del Temple con la *del Almirant òlim de Sinarques* [del Almirante, antes de Sinarcas] en la manzana 117; en comparación, Casa Cuartel del Palacio del Marqués de Angulo (3), manzana 153, sede de la fábrica Gómez a partir de 1843-46, identificada erróneamente por Llorente como la antigua Casa de los Almirantes de Aragón (1889; 1892). Plano del P. Vicente Tosca, *Valentia Edetanorum* […] (1704).

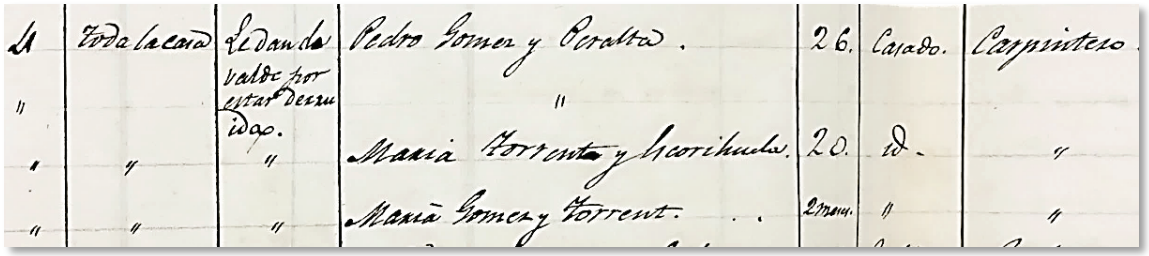

Pedro Gomez y Peralta . 26. Casado. Carpintero
María Torrente y Sacrichuela. 20. id.
María Gomez y Torrent. 2 meses.

Ilustración 177. Residencia de Pedro Gómez en la calle del Temple [«antes del Almirante»], núm. 4, en una casa que le daban «de valde por estar derruida»[1174].

En esta humilde ubicación que le daban «de valde por estar derruida» (ilustración 177) Gómez comenzó a fabricar pianos. Ya en 1840 y comenzó a anunciarse como «pianista» y «maestro pianista» desde el núm. 3 y 4 de la calle del Temple, vendiendo un piano de caoba a tono de orquesta de seis octavas en 1839 y, el año siguiente, uno de mesa de cinco octavas (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.03.1839; 22.10.1840) —también podría atribuírsele publicidad sobre un piano de seis octavas para vender y otro para alquilar anunciado en la misma calle, pero desde el núm. 6, al lado del Liceo (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.07.1841)—.

En enero de 1841, Gómez había trasladado su residencia, pasando a ocupar una habitación interior en el núm. 3 (antiguo y moderno) de la manzana 153, en la misma calle del Temple, pero en la acera de enfrente, junto a la antigua vivienda del pianista Justo Moré. El edificio era

[1174] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, cuartel del Mar, 1839.

propiedad del rentista Juan Tobar Malferit. Sin embargo, en marzo de 1842 Pedro Gómez se preparaba para marcharse de València, pues ofreció dar una mona de compañía que poseía por su marcha inminente, ante la imposibilidad de llevarla consigo, dando la dirección de su taller de carpintería (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.03.1842). Probablemente ese fuera el viaje realizado por Gómez al extranjero[1175] para formarse en la construcción de pianos verticales de cordaje oblicuo del que hablaba Teodoro Llorente en su nota necrológica (1887) y que calculó acertadamente Victoria Alemany (2007: 342). Al volver de él, Gómez se instaló definitivamente en la antigua Casa del marqués de Angulo, sede de la Casa de Beneficencia hasta ese momento, fundando lo que más tarde se convirtió en una gran fábrica de pianos en València, como se analiza en el apartado siguiente.

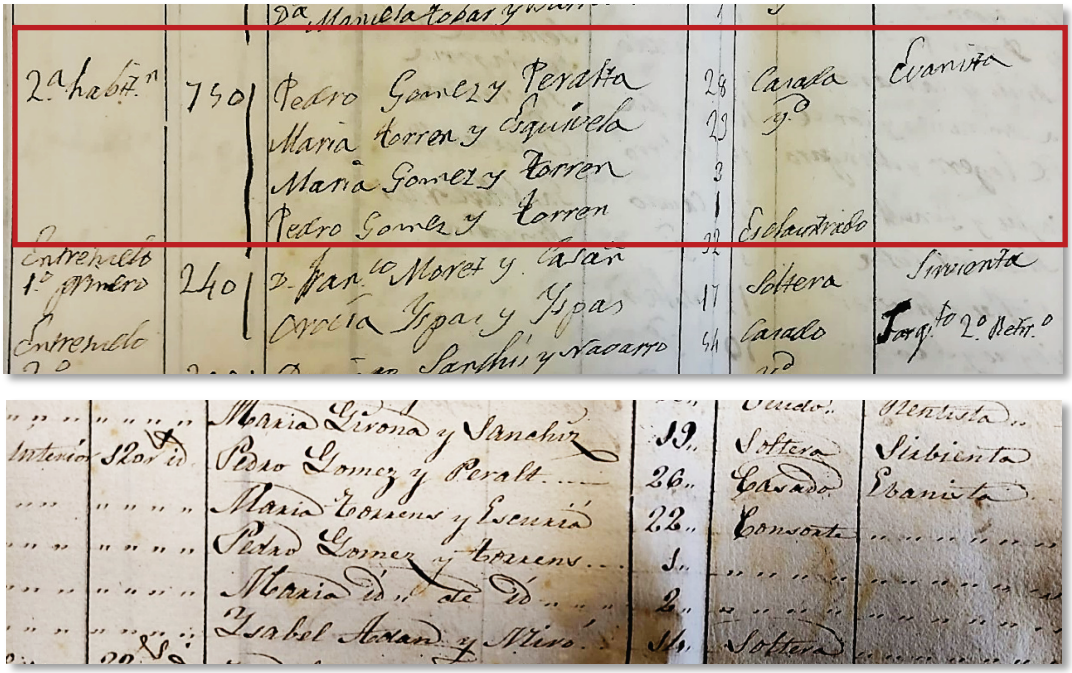


Ilustración 178. Domicilio de Pedro Gómez en la calle del Temple, manzana 153. E-VAa, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 27 y 31, cuartel de Serranos, 1841 y 1842.

[1175] En octubre de 1842 un «sillero a espaldas del Temple, frente a la puerta del Liceo» anunció la venta de un piano de seis octavas con plancha; la ubicación de su taller, frente al Liceo, y las características «modernas» del piano inducen a pensar que, si no fue Gómez el autor del anuncio (lo que revelaría una faceta más suya como sillero), fue algún trabajador o compañero suyo quien se encargaría de su venta (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.10.1842). He podido constatar, asimismo, que en 1848 falleció a los cincuenta años un sillero llamado Domingo Andrés en la casa baja del núm. 3 de dicha calle del Temple [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1848: 50]. Dicho trabajador llevaba en esa ubicación al menos desde 1836. E-VAsdap, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 11, cuartel de Serranos, 1837.

2.3.2. Desarrollo empresarial (1843/46-1856).

a. Establecimiento de la fábrica.

La organización de la fábrica de pianos de Pedro Gómez conjugó varios elementos que permitieron su efectiva industrialización, entre otros, la implementación del sistema de división del trabajo, la asociación con otras empresas especializadas (ebanisterías, fundiciones) y la utilización de maquinaria mecánica para trabajar la madera —aprovechando su proximidad con un aserradero industrial desplazado de la casa del Conde de Cirat hasta la casa del barón de Petrés, junto a San Esteban—.

Probablemente adoptó el modelo empresarial de asociación pianista-ebanista que había tenido la «fábrica» de pianos de Antonio Box en la década de 1830, pues, como va dicho, esta se ubicó al lado de la ebanistería de Tournier, en la plaza de San Francisco. En el caso que nos ocupa, Gómez parece que se asoció con el ebanista Anacleto Gilabert Hernández (*1820; †08.04.1900) a finales de la década de 1840, cuando Gilabert abandonó la ebanistería de Lacarrière —situada junto al taller del pianista italiano Andrés Finelli— para instalarse en la fábrica de nuestro biografiado. A ellos se unirían, primero, el comerciante barcelonés Rafael Truñó y, en 1860c, la fundición del belga Lamberto Donnay, que se estableció también en el propio edificio de la fábrica de Gómez; dicho taller de fundición elaboraba, posiblemente, las barras y planchas de hierro y bronce de los pianos Gómez[1176]. Gómez introdujo, asimismo, el principio de la división del trabajo en su producción (Martínez Gallego, 1995: 156), contratando a un buen número de operarios, fundamentalmente, jóvenes «ebanistas» llegados de diversas partes de la geografía valenciana que se establecieron en el área urbana donde estaba su fábrica, como demuestran los padrones de habitantes consultados.

Gracias a ello, en 1862 la «acreditada fábrica de pianos» Gómez fabricaba entre 100 y 130 pianos de todas clases al año; pero, en 1867, había doblado su producción, pues ascendía a los 200 —según la documentación de Pedro Gómez conservada en el Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia—. Por entonces dicho empresario se había especializado en la construcción de «pianos derechos» u «oblicuos»[1177], siendo su destino principal la exportación nacional.

[1176] Antes de asociarse con Gómez, la fundición de Donnay se ubicó junto a los talleres de ebanistería y construcción de pianos de Lacarrière (ebanista) y Finelli (pianista).

[1177] Pianos verticales con el cordaje en diagonal.

Dado que los datos sobre su empresa y proyección comercial fueron recopilados y analizados exhaustivamente por Victoria Alemany en 2007 —en particular a partir de la segunda mitad de siglo, cuando estaba ya dirigida por su hijo Pedro Gómez Torrent—, aquí se ofrece, fundamentalmente, una aclaración sobre los orígenes de la manufactura e industria de pianos de Pedro Gómez Peralta desde su establecimiento en la plaza de San Esteban en 1843 —siendo publicitada como tal fábrica en 1846— hasta 1856, fecha límite del trabajo[1178].

En 1840 se produjeron hechos significativos relacionados con la industria de la música en las calles que rodeaban la iglesia de San Esteban, fomentados por la celebración de sesiones artístico-musicales en el antiguo convento del Temple promovidas por la sección filarmónica del Liceo Valenciano (Boix, 1862: 40-41) y la instalación de la sede administrativa de la RSEAPV en la misma manzana de la citada parroquia. Cabe citar, por ejemplo, la venta de un piano «Hosses Chrueders [Hosseschrueders] con su caja para viaje», posiblemente de mesa, por 4500 rs. vn. (*Diario Mercantil de Valencia,* 27.10.1842) en los bajos de la antigua casa del Barón de Petrés, situada en el extremo oeste de la manzana 117, enfrentada a la iglesia de San Esteban —en dicha casa-palacio había residido el músico y terrateniente alicantino Antonio Guijarro Ripoll durante la Guerra de la Independencia (véase II, 6.1.1.a: 834)—. En un amplio salón de dicha vivienda se celebraron varias exposiciones y bailes en la década de 1840, entre ellos, una galería topográfica con funciones de cosmoramas en febrero de 1840 (Pinedo, 2004: 153, 174, 181) y numerosos bailes de máscaras el año 1845[1179].

Dicha casa es importante en relación con el taller de Gómez porque, a comienzos de 1843, se trasladó a sus bajos la máquina de aserrar tablas de madera que antes se encontraba en la casa del Conde de Cirat de la calle de Caballeros (*Diario Mercantil de Valencia*, 1 y 11.02.1843). En ella

[1178] Aunque la información ofrecida excede el período cronológico que limita este trabajo, en el epílogo de esta segunda parte (II, 6.2: 855) se amplían y aclaran aspectos relativos a su evolución posterior con propósito de actualizar los datos existentes sobre este importante fabricante autóctono de pianos.

[1179] Aunque todavía se especula con su ubicación, he podido confirmar que la actualmente desaparecida casa del barón de Petrés se encontraba donde indica el actual Plan Estratégico de Protección de la *Ciutat Vella* (PEP [http://www.valencia.es/AYUNTAMIENTO/URBANISMO2.NSF/0/524A5B6A9B6AB94AC1258513002F4DB1/$FILE/1.7%20PLANOS%20DE%20AN%C3%81LISIS%20A-02%20CONTEXTUALIZACI%C3%93N%20HIST%C3%93RICA%20II_firmado.pdf?OpenElement consulta 11.01.2021]), es decir, en la calle Barón de Petrés, frente al edificio contiguo a la iglesia de San Esteban. He podido constatar la ubicación concreta gracias a un anuncio insertado por Antonio Guijarro en el que indica que vivía en la calle y casa del Barón de Petrés en 1810 para reclamar una hebilla de plata perdida (*Diario de Valencia*, 12.08.1810). En las matriculaciones de 1812 la residencia de Antonio Guijarro y sus dos criados tenía una única puerta recayente a la calle del Barón de Petrés, manzana 117, núm. 18, lo que confirma definitivamente la localización de dicha casa-palacio [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812-1818]. Junto a dicha residencia se encontraban los almacenes vacíos de la calle del Almirante ya citados y una casa en el núm. 19, ya en la calle Trinquete de Caballeros, ocupada por el canónigo José de Soto. Los núms. 16 y 17 estuvieron vacíos hasta al menos 1821.

se vendían chapas de caoba y nogal más otras al corte para guitarras, como se aprecia en los siguientes anuncios:

> [Casa Conde Cirat, Caballeros, 47] Chapas de caoba y nogal á 4 cuartos el palmo en cuadro valenciano, y se sierran los cortes de chapas o tableros como sigue: Maderas de caoba, nogal, naranjo, limonero, perera y albaricorero de uno á uno y medio palmos valenciano de ancho a 13 mrs. por cuadro; de uno y medio a dos palmos valencianos a 11 mrs. y de 2 á 2,5 palmos valencianos á 10 mrs. El palmo valenciano es mayor que el catalán de un octavo. Las demás maderas como son palosanto, ébano, algarrofero de India meple &c., se servirán a precio convencional. También se sierra en dicha máquina hojas ó chapas para las varillas ó padrones de abanicos: hay aros y suelos de guitarra de caoba y nogal (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.08.1840).

> La máquina de aserrar maderas que estaba establecida calle de Caballeros, casa del Conde de Cirat, se ha trasladado calle y casa del barón de Petrés, detrás de la parroquia de San Estéban. En ella encontrarán un surtido de chapas de caoba, lisa y de rama, nogal y otras clases á los precios siguientes: Caoba lisa á 3 cuartos el palmo en cuadro v. gr., una chapa de 10 palmos valencianos de largo y 2 de ancho, 7 rs. vn.: Caoba de rama á 5 cuartos: Nogal liso á 4 idem: idem cipres idem á 2 idem: cerezo idem á 2 y medio idem. Las maderas que lleven á dicha máquina para aserrar en chapas ó tablones, se pagarán: caoba lisa ó de rama de 1 á 1 y medio palmos de ancho, á 10 mrs. Palmo: idem idem 1 y medio á 2 y medio ancho, á 11 maravedís: higuera, naranjo, cerezo y demás dóciles á 8 mrs. palmo. El nogal liso al mismo precio que la caoba si no pasa su ancharia de 1 y medio palmo mas ancho, y la de rama serán precios convencionales guitarras de caoba á 9 cuartos el corte: idem nogal á 10 idem idem: idem cerezo á 8 idem idem: el palosanto yy demás maderas fuertes serán á precios convencionales (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.02.1843).

Este traslado debió de obedecer a una sinergia empresarial con Gómez, que a finales de 1843 insertaba el primer anuncio de su taller definitivo, situado ya en la plaza de San Esteban[1180]:

> Se vende un piano de seis octavas de hermosas voces: darán razón en casa de D. Pedro Gómez, factor de pianos, plaza de S. Esteban, antes de la Beneficencia (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.10.1843).

La fábrica Gómez se había establecido en el vasto edificio antiguo de la plaza del Cementerio de San Esteban, esquina con el inicio de la calle Almirante/Temple, que había ocupado entre noviembre de 1826 y 1841[1181] la Casa Cuartel o «Elaboratorio» de Beneficencia[1182] (*Diario de Valencia,* 01.11.1826), la cual se trasladó entonces al desamortizado convento de la Corona.

[1180] Meses antes murió su hijo Federico, de 19 meses. En la anotación de su funeral en la parroquia de S. Esteban se manifiesta que Pedro Gómez, «pianista», ya estaba instalado en el número 4 de la plaza de San Esteban. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1843: 8.

[1181] Según Boix (1849) en 1839.

[1182] En la matriculación vecinal de 1818 se advierte cómo dicho «Quartel» ocupaba el núm. 1 de la calle del Almirante (que más tarde truncó su nombre con la del Temple), manzana 153, tras pasar el cementerio [plaza] de San Esteban. El párroco de dicha parroquia vivía en el núm. dos y la calle del Temple, situada a continuación de esta, comenzaba con el núm. 4. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818.

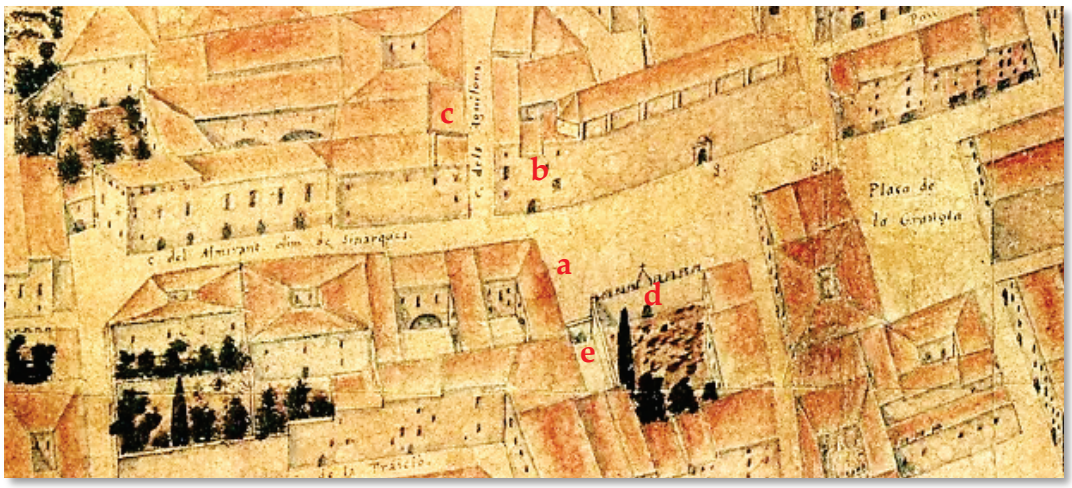


Ilustración 179. Situación de la primitiva casa de Beneficencia en la plaza del Cementerio de San Esteban. Plano de Tosca, *Valentia Edetanorum* […] (1704)[1183].

Vicente Boix, en su célebre guía de 1849 (208) afirmaba que este edificio había sido anteriormente la Casa del Marqués de Angulo. Esta afirmación, corroborada por las referencias halladas en los padrones de habitantes, ha llevado a identificar erróneamente un espacio que se cree actualmente ocupó la casa de dicho marqués, en la plaza de la Comunión de San Esteban (manzana 119), sede administrativa de la RSEAPV en aquella década, con el que tuvo la fábrica de Pedro Gómez, que fue en la plaza del Cementerio de San Esteban (manzana 153)[1184]. El párrafo que sigue se hace eco de la confusión:

> [Casa de Beneficencia] Este hospicio se fundó en la casa que hoy está la fábrica de pianos de D. Pedro Gomez en la plaza de San-Estéban, en el año 1826 por el capitan general D. José O'Donnell, con el objeto de dar albergue y trabajo a las muchas familias que estaban sin él , por la paralizacion que sufrió el arte de tejidos de seda (Settier, 1866: 176, 178).

Sin embargo, una anotación al margen del padrón de habitantes de 1842 aclara la confusión manifestando que la casa del Marqués de Angulo, donde se ubicó la Beneficencia, pertenecía a la manzana 153, es decir, estaba en el lado recayente a la plaza del Cementerio de San Esteban; precisamente aquí se trasladó la fábrica de Pedro Gómez, en la esquina que hace la plaza de San Esteban con la moderna calle del Almirante, una antigua edificación que, como explico en el

[1183] Leyenda: a. Casa Cuartel y Casa de Beneficencia (posteriormente fábrica de Pedro Gómez), b. espacio de la Beneficencia habilitado posteriormente para mujeres; c. casa del Barón de Petrés; d. cementerio de San Esteban, utilizado para la ampliación de la Casa de Beneficencia; e. situación del posterior Conservatorio de Música de València, espacio cedido por Gómez.

[1184] La confusión en las fuentes actuales se agrava con la identificación errónea entre la plaza del Cementerio de san Esteban —actual plaza de san Esteban— y la de la Comunión de san Esteban. Véase http://valenciaactua.es/casa-del-marques-de-angulo/ [consultado el 31.10.2021].

epílogo de esta tesis (II, 6.2.4: 870), fue demolida y reedificada por el hijo de Gómez en torno a 1903.

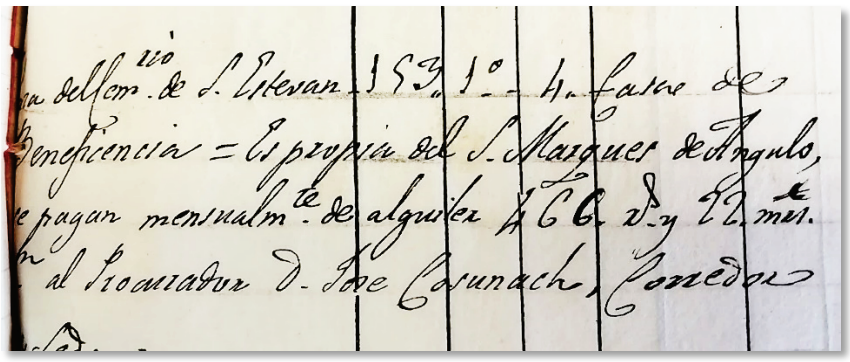


Ilustración 180. Especificación de la Casa de Beneficencia —posteriormente fábrica de Pedro Gómez— como propiedad del Marqués de Angulo. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos.

El taller de Gómez siguió prosperando, anunciando al año siguiente su primer piano de cola:

> […] magnífico piano inglés de cola de seis octavas, con escelentes voces […] maestro pianista Pedro Gómez, que vive donde fue la casa de Beneficencia, frente a la iglesia de San Esteban (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.09.1844).

Como he anticipado, el despegue empresarial llevó a Gómez a emplear y/o a asociarse con otros artesanos y agentes de comercio durante el proceso de confección y venta de pianos. A finales de 1845, Anacleto Gilabert Hernández (*1820; †08.04.1900), ebanista nacido en Brihuega (Guadalajara), dejó su trabajo en el centro de ebanistería propiedad de los franceses Antonio Lacarrière y Luis Méchin —en cuyas dependencias estableció en torno a 1843-44 su taller el pianista Andrés Finelli y Liparini— y se trasladó al edificio del taller de pianos de Gómez (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.12.1845)[1185]. Gilabert sería ampliamente reconocido posteriormente como fabricante de muebles (*El Fénix*, 13.12.1846) y, en especial, de mesas de billar; también fue premiado por la RSEAPV, en París y presentó sus obras a diversas exposiciones nacionales[1186]. Abrió una fábrica junto a su hijo Enrique en la calle de las Damas, núms. 1 y 3.

[1185] Anacleto Gilabert se casó en la iglesia de San Esteban el 08.10.1842 con Paula Ibarrola y Murviedro, oriunda de Viana (Navarra). E-VAsdap, S. Esteban, LM 1826-1845: 211.

[1186] Véase el *Anuario general del comercio, de la industria y de las profesiones, de la magistratura y de la administración ó Diccionario indicador de todos los habitantes de Madrid, de las provincias, y de ultramar; y de los de otras naciones que faciliten antecedentes*, 1862: 280, 365 y Amorós (1868: 22).

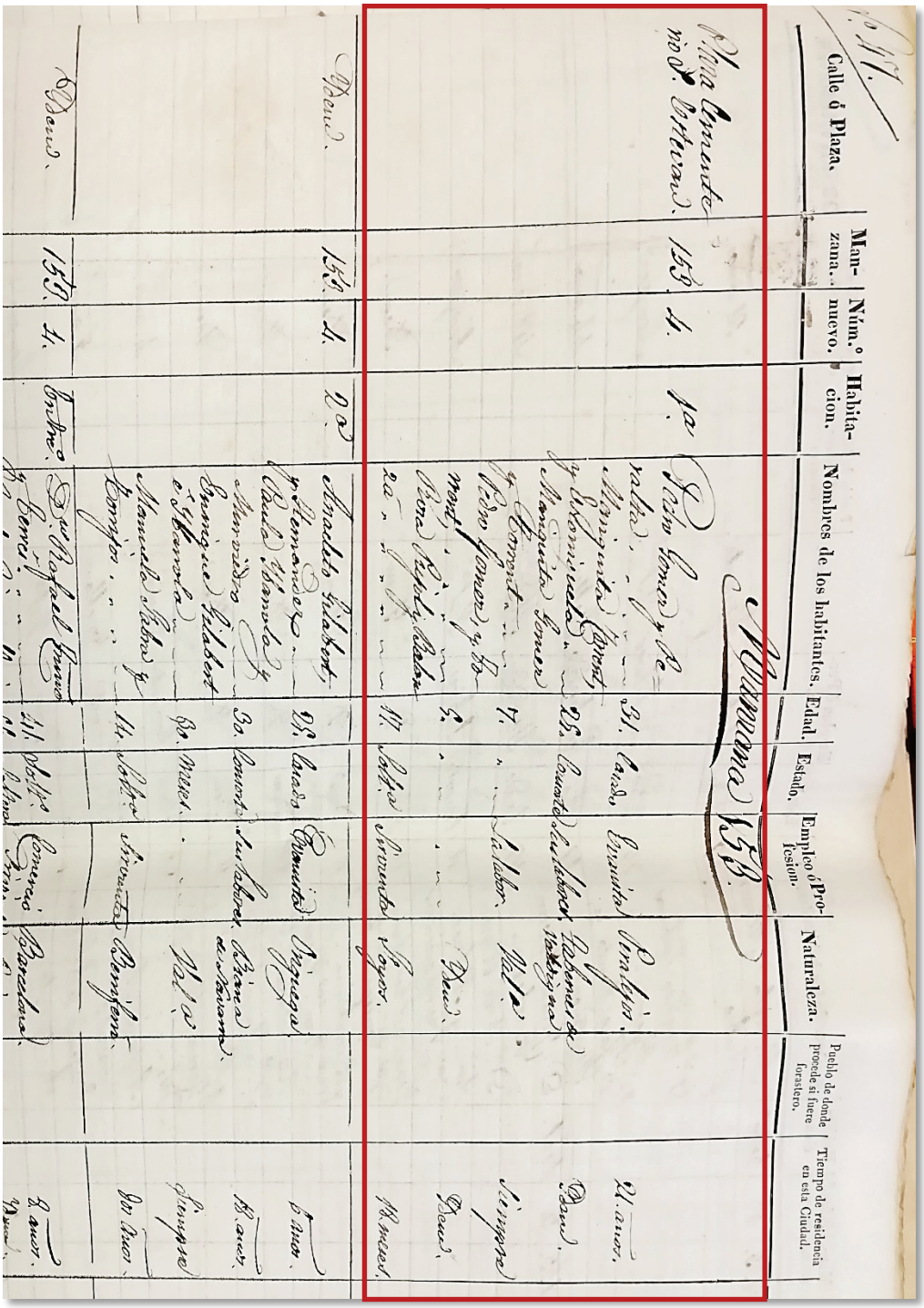


Ilustración 181. Residencia de Gómez, Gilabert y Truñó en el núm. 4 de la plaza de San Esteban[1187].

Gilabert se instaló, junto a su familia y su sirvienta, en la segunda habitación de la casa que ocupaba Gómez (ilustración 181); este todavía habitaba con su familia en la primera habitación

[1187] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 52, cuartel de Serranos, 1846.

del citado inmueble en 1846[1188]; en el entresuelo residía Rafael Truñó y Terrés (*1804), agente de comercio barcelonés llegado a València en torno a 1838, con dos sirvientas[1189]. Ese mismo año Gilabert competía con el reputado ebanista Juan Caselles[1190] en la Exposición anual de objetos de la industria organizada por la RSEAPV presentando una «graciosa mesa-tocador», un sillón y una silla de ebanistería, las cuales, en opinión de la prensa, destacaban por su «ligereza y esbeltas proporciones» (*El Fénix* 63, 13.12.1846: 168).

Siguiendo con el análisis cronológico de la fábrica, 1846 fue un año decisivo en la consolidación de Gómez como constructor de pianos, pues comenzó a trascender su fama como constructor de instrumentos de calidad y a hacerse notoria en las fuentes hemerográficas. La desaparición en las fuentes de la actividad de José Chavarro y su fábrica —quien, marchó a Madrid o pudo asociarse con Gómez en esa primera fase—, coincidió con la aparición de la primera publicidad del taller Gómez denominado como «fábrica».



FABRICA DE PIANOS.

En la plaza de S. Estéban núm. 3, se ha establecido una, bajo la direccion de D. Pedro Gomez, español, quien los construye con la mayor solidéz y esmero, que en nada ceden á los fabricados en el estrangero. En la misma existen una porcion de pianos verticales pequeños, que son los que mas se adoptan hoy dia por la poca localidad que ocupan, los que se venden á precios fijos.

Ilustración 182. *Diario Mercantil de Valencia* (08.03.1846).

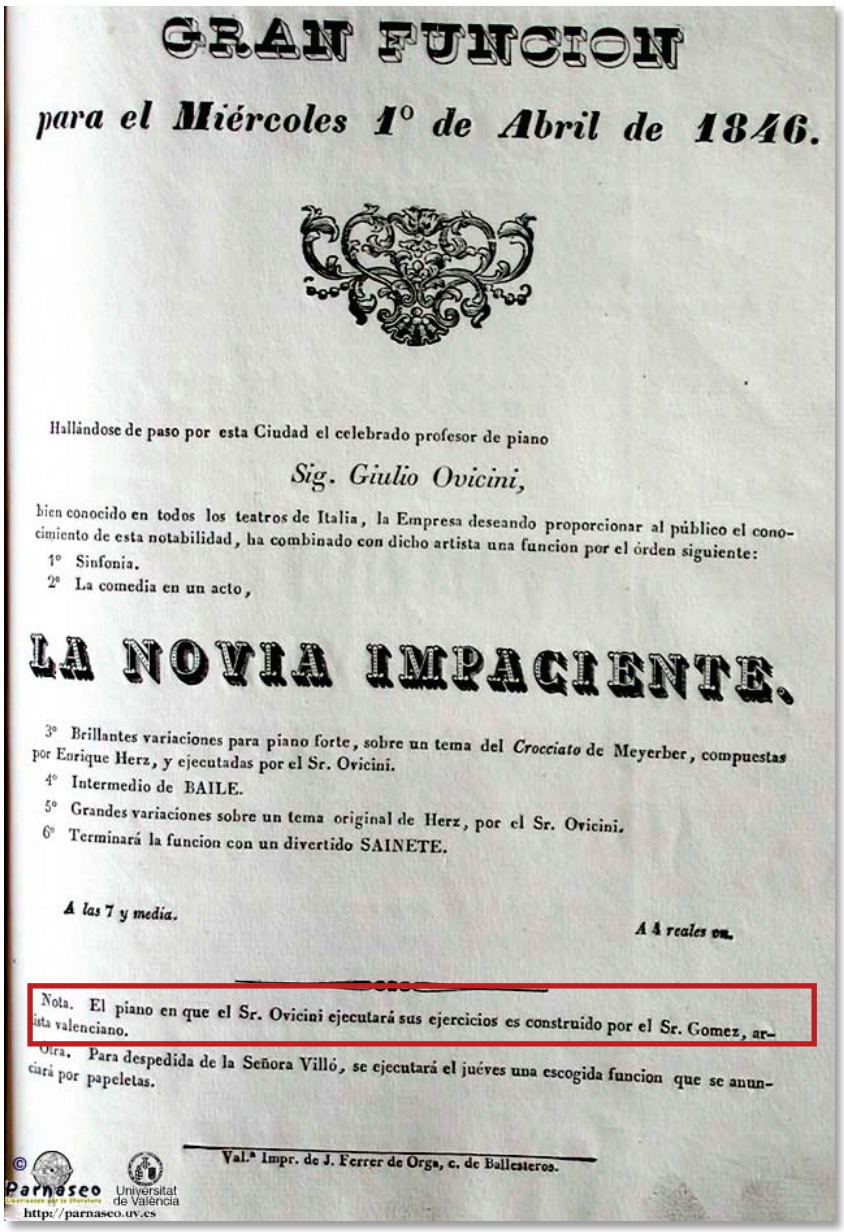
A la difusión de la primera publicidad de la nueva fábrica se sumó el uso de uno de sus pianos en un concierto ofrecido por Giulio Ovicini (ilustración 183) en el Teatro Principal de València pocos días después (01.04.1846). Aunque la crítica de dicho concierto fue mala a causa de la

[1188] En enero de 1847 Pedro Seguineau, grabador y dorador francés que había sido reclamado por el juez de primera instancia de Alcalá en 1836 (Diario de Madrid, 27.10.1836), se instaló en el edificio de la fábrica de Gómez «San Esteban núm. 4, cuarto bajo, donde la antigua Casa de Beneficencia». Anunciaba que podía grabar sellos, marcar plata, hierro, ropa, etc. En esa misma dirección se anunció también por entonces una mujer que sabía «coser de blanco y color para ocuparse durante el día», pero hasta la fecha no hemos podido conocer su actividad (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.01.1847; 10.03.1847).

[1189] Rafael Truñó fue un destacado representante y comercial de artículos. A finales del siglo XIX se le ubica en Madrid, calle Fuencarral, 57, como representante de un famoso extracto de carne líquida medicinal distribuido desde Montevideo (*La Correspondencia de España*, 27.01.1894).

[1190] Caselles había obtenido una medalla de plata sobredorada de primera clase en la Exposición de la RSEAPV de 1843 por su actividad como promotor de la ebanistería en la ciudad (RSEAPV, 1843: 14).

pobreza técnica del pianista, no se hizo objeción alguna al instrumento utilizado por Ovicini para «sus ejercicios», un piano «construido por el sr. Gómez, artista valenciano», posiblemente de cola (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.04.1846).



GRAN FUNCION

para el Miércoles 1° de Abril de 1846.

Hallándose de paso por esta Ciudad el celebrado profesor de piano

Sig. Giulio Ovicini,

bien conocido en todos los teatros de Italia, la Empresa deseando proporcionar al público el conocimiento de esta notabilidad, ha combinado con dicho artista una funcion por el órden siguiente:

1° Sinfonía.
2° La comedia en un acto,

LA NOVIA IMPACIENTE.

3° Brillantes variaciones para piano forte, sobre un tema del *Crocciato* de Meyerber, compuestas por Enrique Herz, y ejecutadas por el Sr. Ovicini.
4° Intermedio de BAILE.
5° Grandes variaciones sobre un tema original de Herz, por el Sr. Ovicini.
6° Terminará la funcion con un divertido SAINETE.

A las 7 y media. *A 4 reales un.*

Nota. El piano en que el Sr. Ovicini ejecutará sus ejercicios es construido por el Sr. Gomez, artista valenciano.

Otra. Para despedida de la Señora Villó, se ejecutará el juéves una escogida funcion que se anunciará por papeletas.

Val.ª Impr. de J. Ferrer de Orga, c. de Ballesteros.

© Parnaseo Universitat de València http://parnaseo.uv.es

Ilustración 183. Programa del concierto de Giulio Ovicini en el que se manifiesta que el piano estaba construido por Gómez. E-VAuv, Parnaseo, «Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX»[1191].

Ese mismo año (1846) los agentes y comerciantes de pianos de la ciudad comenzaron a vender pianos Gómez en sus almacenes. Juan Oliver lo hacía desde su depósito de la calle de la Cullereta-Comedias, 10 (II, 3.2.2: 578) comenzando por «uno nuevo de mesa de los mejores que

[1191] https://parnaseo.uv.es/Carteles.htm [consulta 31.10.2021].

ha vendido Gómez, el pianista», a un precio fijo muy superior al resto de los que ofrecía, 3500 rs. vn. (*Diario Mercantil de Valencia*, 18 y 28.04.1846)[1192]; Antonio Guastavino también vendía otro de mesa de 6 octavas fabricado por Gómez junto a otros dos de similares características (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.08.1846). Otros particulares, como el ebanista de la calle de Verger, José Medina Pedro (*Barcelona, 1803), en la antigua zona de la calle Bonaire[1193], también anunciaron pianos construidos por «el acreditado Gómez». Esta expresión, más que ser casual, se convirtió en la época en una especie de marca comercial que impulsó la fama de calidad de los pianos construidos por el ebanista de Peralejos.

Aprovechando el tirón publicitario de la ya célebre fábrica de Gómez, otros negocios se trasladaron a su entorno; en septiembre de 1850, el maestro carpintero Manuel Carles (*1801) anunció el cambio de domicilio de su gran taller de la calle de las Barcas, 12[1194] al lugar donde se encontraba su almacén de madera en la plaza de San Esteban, junto al Almudín[1195]; también se instaló en un salón de la propia casa-fábrica de Pedro Gómez la sede del recién creado Partido Progresista Democrático (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.09.1849).

La actividad constructora de la fábrica principal de Pedro Gómez se complementó a partir de 1848 con la mediación en la compraventa de instrumentos usados, el alquiler y la importación/venta de pianos nacionales y extranjeros:

> En la acreditada fábrica de pianos de D. Pedro Gómez plaza de San Esteban núm. 3 hay un gran surtido del país y extranjeros, de grandes voces. Se darán garantidos por dos años, por su solidez y buena construcción, también hay un gran surtido de pianos usados para vender y se alquilan pianos de todas clases para dentro y fuera de la ciudad (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.06.1848).

Anuncios posteriores pusieron de manifiesto la competencia que Gómez encontró en otros constructores del momento, como Felipe Ruiz, instalado en el cuarto bajo del núm. 8 de la plaza de las Barcas; y con tratantes/comerciantes importadores, como Juan Oliver y Antonio

[1192] Lo vendía junto a otros dos pianos, usados, que costaban 900 y 640 rs. vn.

[1193] En esta época seguían existiendo multitud de talleres de ebanistería. En la citada calle de Verger tenía su taller Francisco Serra (*1784), cuñado de Antonio Solaso; en la de Bonaire, a escasos metros, Francisco Morell y Serra (*Reus, 1796) y Eugenio Berenguer (*València, 1785), hijo de Peregrín Berenguer; ya en la plaza de la Aduana estaba el ebanista valenciano Ramón García (*València, 1802) y hacia la plaza de Comedias el ebanista y pianista Vicente Rico (*Tortosa, 1790).

[1194] En 1837, por el taller de la calle de las Barcas, 7 (antiguo) pagaba una renta considerable: 3100 libras anuales. Allí vivía con su mujer Manuela Ignacio Bolant (*1800; †1857) [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837].

[1195] Carles también exportaba clavos (*El Valenciano*, 27.06.1858).

Guastavino. Véase como ejemplo el siguiente, más competitivo que los anteriormente publicados en prensa:

> En la antigua y acreditada fábrica de pianos de Gómez, plaza de San Esteban núm. 4, hay un gran surtido de pianos verticales de la mejor construccion que se fabrican hoy día en el estrangero, con la máquina de escape, montados en bronce, talados de marfil, atendiendo á lo bien montada que se encuentra la fábrica y los adelantos en la fabricación, se ha hecho una grande rebaja en el precio, los cuales se garantizan por tres años por su solidez y buena construccion: siendo los precios fijos (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.04.1851).

La notoriedad de los instrumentos de Gómez ya servía como reclamo para la venta de pianos en otros establecimientos de la ciudad[1196]. Véase como muestra el difundido por Antonio Guastavino en 1849 :

> El señor de Guastavino se halla encargado de la venta de uno de los mejores pianos que han salido de la acreditada fábrica de Gómez: el nombre de su autor es toda la recomendación que se puede hacer y escusado por lo tanto el reproducir su solidéz, elegancia, firmeza en las mas pequeñas de sus partes, y en todo la limpieza y aseo general. Dicho Guastavino vive calle de Santa Teresa, frente de la de las Rejas (*Diario Mercantil de Valencia*, 31.07.1849; 01.08.1849).

El dos de febrero de 1850 abrió sus puertas el Café del Siglo de la calle de Zaragoza, local de referencia para la nueva burguesía valenciana, e incorporó los servicios del pianista Joaquín Sánchez para amenizar las veladas en un piano inglés nuevo (véase II, 5.2: 746 y ss.); esta inauguración provocó inmediata reacción en la competencia local. El licorista francés Louis Laurence, propietario del café Europa en la calle del Mar, notificó días después de la apertura del Café del Siglo que había mejorado las instalaciones de su establecimiento y había instalado en él un piano vertical de la casa Gómez:

> […] He colocado en el ángulo izquierdo del salón un piano vertical de construcción moderna, montado en agraf, con puentes de bronce, con cuyo método adquieren los tiples una claridad en sus voces de que han carecido hasta el día, construido en la fábrica de D. Pedro Gómez (*Diario Mercantil de Valencia*, 14.02.1850).

[1196] Numerosos particulares vendieron pianos entonces manifestando que eran de la fábrica de Gómez, por ejemplo, la joven viuda de 37 años Salvadora Valero Gimeno, que anunció la venta de un piano vertical de seis octavas y media de Gómez en su domicilio del núm. 12 de la calle de Zaragoza (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.02.1850).



Ilustración 184. Piano oblicuo «Pedro Gómez» de seis octavas y ¾ (CC-a4) (1850-60c). Col. particular.



Ilustración 185. Piano oblicuo «Pedro Gómez» de seis octavas y ¾ (CC-a4) (1860c). Col. particular.

Gómez Peralta, además de comercializar pianos, anunció mobiliario de ebanistería y espejos de importación; por ejemplo, una «cama de caoba para matrimonio: razón Pedro Gómez, fabricante de pianos, junto a San Esteban» y, posteriormente —ya en 1855— un surtido de «lunas de París de primera clase, desde un metro de largo y 70 cm de ancho en adelante» (*Diario Mercantil de Valencia*, 12 y 16.07.1850; 13, 14 y 31.08.1855).

b. Exposición de 1851

En 1851 Pedro Gómez todavía mantenía su residencia en la primera habitación del núm. 4 de la plaza de San Esteban y la familia del ebanista Gilabert continuaba viviendo en la segunda habitación de esta[1197]. Ese año tuvo lugar un acontecimiento decisivo en el desarrollo mercantil de la firma Gómez, pues consolidó su valía como constructor de pianos y confirmó sus diferencias respecto a la competencia local: la Exposición pública de productos de agricultura, industria y bellas artes promovida por la RSEAPV en diciembre de 1851, el mismo año que se celebró en Londres la «Gran Exposición de los trabajos de la Industria de todas las naciones», considerada como primera Exposición Universal.

Gómez no fue pionero en presentar pianos a la exposición que celebraba anualmente la RSEAPV, Andrés Finelli ya había presentado dos a la exposición de 1844, celebrada en los salones de Concilios y del Solio del Palacio Arzobispal valenciano[1198]. Según documentación de la propia exposición, uno de los pianos presentados por Finelli era vertical y el otro de mesa y estaban realizados ambos en palosanto [palisandro], la madera preferida para la confección de los pianos de lujo en ese momento[1199]:

> Dos pianos eran elogiados justamente, así por la elegancia y solidez de su construcción, como por la armonía y buena entonación de sus voces fuertes e iguales. Uno de ellos de mesa y el otro vertical, primero que de esta forma se ha construido en Valencia. Su autor, D. Andrés Finelli obtuvo la medalla de plata de segunda clase (RSEAPV, 1845: 11).

Finelli y Gómez también habían coincidido en ese tipo de competiciones de producto, pues ambos presentaron instrumentos a la exposición de la RSEAPV inaugurada en diciembre de 1847:

[1197] La novedad radica en que Manuel Codoñer y Moret, tartanero, se instaló con su familia entonces en el cuarto bajo del edificio que había dejado libre Pedro Seguineau, grabador y dorador francés, quien lo habitaba desde 1847.

[1198] E-VArse, caja 113, legajo VI varios, sig. 07.

[1199] Dichos pianos, tras concluir la exposición, fueron comercializados por el ebanista tortosino Vicente Rico, quien también construyó pianos en València durante el primer tercio del siglo XIX (II, 2.2.5.g: 501) (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.12.1844).

> Los pianos presentados este año han sido justamente apreciados, y los creemos á algunos superiores a los alemanes é ingleses. Los señores Finelli y Gómez se han hecho dignos de los elogios de los profesores y aficionados (*El Fénix*, 05.12.1847).

En la de 1851, sin embargo, Gómez competía con Daniel Utzman, constructor de pianos con taller en la valenciana calle de los Ángeles, quien sustituyó a Finelli en la década de 1850 como principal competidor de Gómez. En el catálogo de la muestra correspondiente a la sección de industria, tras los productos del ramo del textil y los azulejos, se enumeraba a los ebanistas que participaron detallando los productos aportados. Fueron los siguientes:

> […] 11. D. Carmelo Noguera, maestro ebanista, de su taller plaza de Pellisers, núm. 6, un secreter de nogal con adorno de talla. —Una cama de id. con almohadón de muelles. —Una consola con su marco y espejo. —Una silla también de nogal con tela.
>
> 7. D. Anacleto Gilabert, maestro ebanista, de su taller plaza de San Estévan, casa antigua de la Beneficencia. —Una cómoda mesa tallada de madera doradillo, con diferentes cajones. —Y dos jardineras de la misma madera.
>
> 81. D. Pedro Gómez, fabricante de pianos, de su taller plaza de S. Estévan, casa antigua de Beneficencia, un piano oblicuo de madera de palosanto con dos registros (celeste y forte) á tres cuerdas, ochenta y dos notas, montado en agrafas y puentes de bronce. —Y un taburete de palosanto.
>
> 80. D. Daniel Utsman [Utzman], de su fábrica de pianos calle de los Ángeles, vulgarmente llamada de Santo Tomás, núm. 16, dos pianos, uno de cola y el otro vertical.
>
> 74. D. Silvestre Sentchordi, de su taller calle de la Bolsería, núm. 38, una guitarra embutida con trípode. —Y dos violines, uno concluido y el otro sin el charcol.
>
> 242. D. Salvador Pau, de su taller calle de la Bolseria, núm. 13, una guitarra de acebo embutida, de palosanto y otras maderas.
>
> 70. D. Luis Reig, de su taller calle de la Bolsería, una guitarra encrustada con su caja.
>
> 75. D. José Albert, de su fábrica, un cuadro de colección completa de muestras de bordones para toda clase de instrumentos de cuerda […] (Herbás, 1851: 18-19).

El primer ebanista citado, Carmelo Noguera (*1798; †04.12.1862), estuvo asociado antes de 1845 con Andrés Finelli (II, 2.4.1: 546 y ss.) en la construcción de pianos[1200]; y el socio-vecino de Gómez Peralta, Anacleto Gilabert, antecedía al fabricante de pianos, que había presentado un piano oblicuo en madera de palisandro (palosanto), a tres cuerdas con agrafes [grapas] y puentes metálicos de bronce. La competencia estuvo representada, como va dicho, por el pianista francés establecido en Valencia Daniel Utzman (II, 2.4.2: 553 y ss.), que presentó un piano de cola y otro vertical de los cuales el catálogo no especifica características.

[1200] Noguera estaba activo desde 1832, al menos, pues ese año fue recompensado por la RSEAPV por su máquina de aserrar maderas.

También aparecen en dicho prospecto guitarreros ya tratados en este trabajo, Silvestre Sentchordi, Salvador Pau y el célebre Luis Reig junto al popular bordonero José Albert Mendoza (*1800), sucesor de Mariano Albert, su padre, también bordonero, reiteradamente anunciado en la prensa local desde 1826 (*Diario de Valencia*, 08.11.1826).

El instrumento presentado por Gómez ya incluía las innovaciones técnicas básicas que le dieron prestigio y fama entre la sociedad valenciana: puentes de bronce, agrafes —que él denominaba agrafas— y cordaje oblicuo; también poseía acabado «de lujo», pues estaba construido con madera de palisandro exclusivamente.



Ilustración 186. Piano de Pedro Gómez en madera de palisandro ebonizada, 1860 (col. Hazen).

Con una extensión que no alcanzaba las siete octavas —seis octavas y ¾ o siete octavas menos dos notas— (CC-a4), su calidad se correspondía con la de otros pianos «derechos» o verticales oblicuos incluidos en el catálogo que dicha firma publicó en 1853 en diversos números del *Diario Mercantil de Valencia* (transcrito a continuación), concretamente el modelo núm. 2 acabado en palosanto (palisandro), valorado en 6500 rs. vn. en su clase con barraje de hierro y en 4000 sin él (número 7):

FÁBRICA DE PIANOS DE PEDRO GÓMEZ,
en Valencia

Pianos de todos géneros para vender y alquilar, plaza de San Esteban, núm. 4
pianos derechos
Núm. 1 Verticales oblicuos á 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), clavijero y barraje de hierro, silletas con agrafas y puentes de bronce, con dos registros forte y celeste: de madera rica de caoba, 6,000 rs.
Núm. 2. De palosanto, 6,500 rs.
Núm. 3. Verticales oblícuos, á 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), dos registros forte y celeste: de madera de caoba 4,500 rs.
Núm. 4. De madera de palosanto 5,000 rs.
pianos verticales
Núm. 5. A 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), con agrafas y puentes de bronce: de madera de caoba simple ó nogal, 3,000. rs.
Núm. 6. A 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), con agrafas y puentes de bronce y dos registros: de madera rica de caoba, 3,500 rs.
Núm. 7. De madera de palosanto, 4,000 rs.
pianos de cola
Núm. 8 De gran forma (de concierto) 7 octavas (de lá grave á lá agudo), de madera de palosanto, con molduras y escultura en los pies, 10,000 rs.
Núm. 9 De media cola, de 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), de madera de palosanto con molduras y pies de escultura, 8,000 rs.
Los pianos de cola se hacen por encargo. Todos estos instrumentos se garantizan por dos años por su solidez y buena construcción

(*Diario Mercantil de Valencia*, 06 y 07.06.1853; 26.09.1853; 4, 11 y 21.10.1853).

Esta tipología de piano en particular, que mejoraba las prestaciones de los pianos verticales «simples», es por la que la RSEAPV le premió con una medalla de oro de primera clase, galardón que no olvidó nunca incorporar a su publicidad posterior (ilustración 187). (transcrito a continuación)

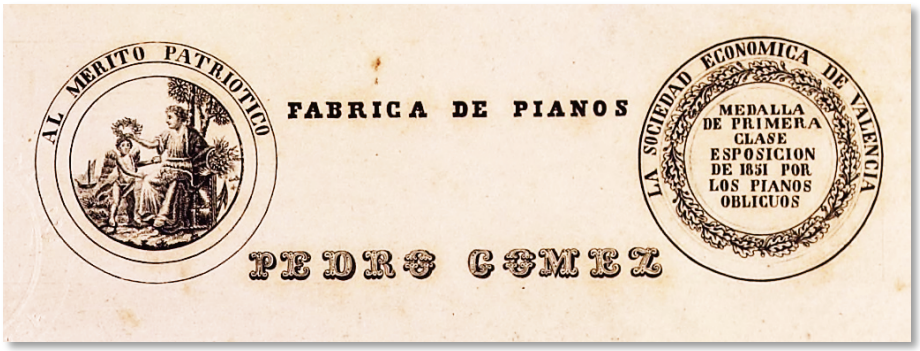


Ilustración 187. Logotipo de la medalla de primera clase otorgada a Gómez en la Exposición de 1851 por sus pianos oblicuos y al Mérito Patriótico, que incorporó a las placas con la firma en sus pianos.

c. Distribuidores locales.

La acreditación y fama que alcanzó la fábrica de Pedro Gómez a mediados de siglo XIX se confirma por la cantidad de negocios que distribuyeron pianos de dicha firma mayoritariamente. Entre estos se encuentra una sucursal que exponía/vendía sus instrumentos en las dependencias del antiguo palacio del Almirante de la calle del Palau, propiedad de la familia de Ariza, entonces reconvertido en viviendas[1201]. En el segundo piso de dicho edificio (núm. 12, manzana 98) residió desde 1839 hasta al menos 1856 el escribiente y pasante de relator Joseph Morata Beltrán (*1812; †30.12.1883)[1202], hijo de José Morata, escribiente, templador y tratante de claves y pianos anunciado en 1813 y 1825 en la calle de Falcons, 16 y, como va dicho, posible regente de un almacén de instrumentos de tecla situado en la calle del Ave María, activo durante el primer cuarto del siglo (I, 3.2.1.a: 170)[1203].

José Morata parece haberse con el organista, compositor y tratante de pianos Félix Altabás Más (*1807)[1204], oriundo de Llagostera (Girona), que había ejercido como organista en la catedral de Tortosa entre los años 1826 y 1831 (Imprenta Real, 1826: 304; 1828: 326; 1831: 339)[1205]. Entre abril de 1843 y octubre de 1845, Altabás había ofrecido desde su primer almacén en València, en la calle del Pópul, esquina con plaza de la Merced —al lado del horno (núm. 2/4, manzana 419)— «pianos nuevos de superior calidad» en venta y alquiler, pero sin mencionar ni el nombre de su

[1201] Al lado de la llamada «Casa de la Paella» (núm. 2 antiguo/10 moderno), sede de un célebre establecimiento de educación que estuvo a cargo de Plácido Duarte (maestro de la RSEAPV) en 1836; de 1842 en adelante, de Mauricio Daroca y Llanera y en 1844 denominado Instituto del Turia (*El Fénix*: 363 [18.06.1848]). Duarte cambió de sitio su escuela en 1846 a la calle de Cabillers, 3, junto a la imprenta de López. E-VArse, 109-III-10, *Plácido Duarte, comunica a la Sociedad el traslado de domicilio de su Colegio*, 26.12.1846.

[1202] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LD 1789-1885: 234.

[1203] El José Morata tratado no tuvo ninguna relación familiar con el célebre músico valenciano José Morata García (*1769; †1840). José Morata Beltrán fue hijo de José Morata, de Lorca (Murcia) y el compositor y maestro de capilla era oriundo de Geldo (Castellón) (Pérez Giménez y Pérez Giménez, 2009).

[1204] Tuvo tres hijos con Josefa Ferrer Alegre: José (*1844), Concepción (*1845) y Ramón (*1856) (E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1876-1885: 275v; para ampliar información sobre esta familia véase también Tribunal Supremo, 1871: 436-439). En 1907, una Manuela Altabás ejercía como prestamista en la calle de Pi y Margall, 62 [actual calle de Ruzafa] (Bailly-Baillière [*Guía comercial de Valencia y su provincia publicada con datos del Anuario del comercio*], 1907: 189).

[1205] Pedrell afirma que fue organista de la catedral de Tortosa en torno a 1840 y calificó su música para órgano de «ramplona y sin inventiva ni propiedad en el género» (Pedrell, 1897: 49). Altabás se trasladó a València tras ser desterrado en 1833 por ser sospechoso de actividades antigubernamentales. Se casó en 1843 en la capital del Turia (Palacio Bover, 2010: 22) y se dedicó a la venta y alquiler de pianos en València al menos desde 1843 desde su almacén de la calle del Pópul, esquina con plaza de la Merced, al lado del horno (núm. 2/4, manzana 419). Allí vivía en 1846 con su mujer, Josefa Ferrer y Alegre (*1817; †30.12.1889), sus hijos, José y Concepción, su suegra, Vicenta Alegre y Marín (*1786) —procedente de una larga estirpe de maestros y carpinteros de carros (los Alegre-Estopiñá)— y una sirvienta. De hecho, Altabás aparece en dicho domicilio como suscriptor del periódico musical *El Anfión Matritense* (12: 25 [26.03.1843]).

constructor ni su procedencia[1206] (véase II, 3.2.4: 594). A partir de 1847 se estableció en el inmueble de la calle del Palau, 12, en la habitación contigua a la de José Morata y prosiguió con la venta de pianos, pero incorporando los verticales fabricados por Gómez (tabla 48)[1207].

Por el momento, no pueden aportarse más datos sobre la posible relación de Morata[1208], Altabás y esta «sucursal» de pianos de Gómez establecida en el antiguo palacio del Almirante de la calle del Palau, salvo que Altabás desaparece de los registros de habitantes en torno a 1855.

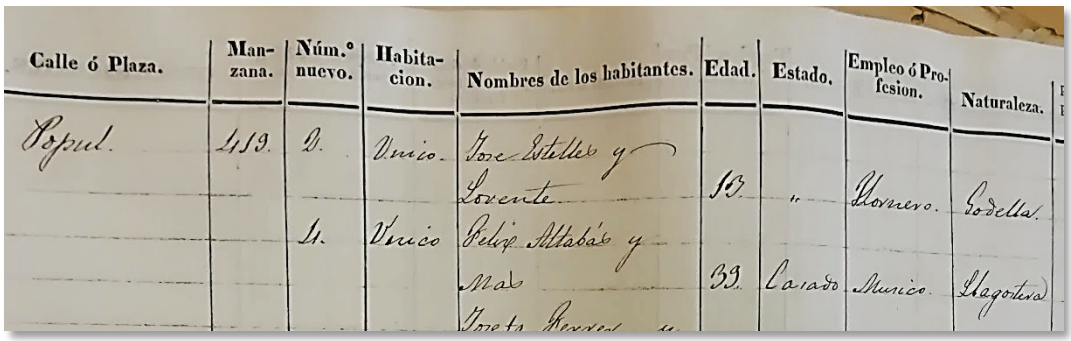
Tabla 48. Pianos Gómez en venta por Félix Altabás en el núm. 12 de la calle del Palau.

Fecha	Instrumento	Extensión-registros
11.07.1847	Piano vertical	6,5 octavas
22.08.1847	Varios pianos nuevos verticales «fabricados por el acreditado Gómez» (venta/alquiler).	
26.08.1847	Varios pianos nuevos verticales «fabricados por el acreditado Gómez» (venta/alquiler) . Uno de mesa del mismo autor.	
04.09.1847	Varios pianos nuevos verticales «fabricados por el acreditado Gómez» (venta/alquiler).	Más de 6,5 octavas
20.09.1847	Varios pianos nuevos verticales «fabricados por el acreditado Gómez» (venta/alquiler).	Más uno cuadrado de 6 octavas con plancha
06.01.1848	Piano vertical.	Más de 6,5 octavas
13.12.1848 19.12.1848	Piano que mantiene la afinación.	
18.01.1849	«Pianos cuadrados ó de mesa á precios moderados, también los hay para alquilar».	
14.03.1849	Piano que conserva mucho la afinación.	
04.07.1849	Pianos de superior calidad a precios muy moderados; pago a plazos presentando garantías.	
01.11.1849	«Se venden pianos muy buenos, fabricados por el acreditado Gómez, los que se darán con equidad».	
04.01.1850	Pianos muy buenos .	Más un piano de 6 octavas en alquiler por 40 rs. vn. al mes
20.01.1852	Piano vertical, de moda y se alquilan.	6,5 octavas
01.03.1852	Alquiler de un piano.	6 octavas
10.05.1853	Se alquila piano de mesa.	6 octavas

[1206] Solo se conoce que anunció un piano vienés Hoxa que adquirió Vicente Pérez, organista de la iglesia de San Nicolás (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.04.1843, 01.10.1843).

[1207] Altabás debió tener un nivel de vida importante; en 1851 vendía un inmueble situado en la calle de las Cocinas, junto a la calle de Caballeros, que constaba de dos pisos principales, entresuelo, cuartos bajos y cuadra (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 04.05.1851).

[1208] Consta la actuación de una «señorita de Morata» (no se sabe su relación con el José Morata tratado) al piano en el concierto de despedida del salón del Círculo de Comercio, el 25 de julio de 1846, en el cual interpretó una *Gran Fantasía* de S. Thalberg (posiblemente su *Gran Fantasía sobre motivos del Barbero de Sevilla*, op. 63).



Calle ó Plaza.	Manzana.	Núm.° nuevo.	Habitacion.	Nombres de los habitantes.	Edad.	Estado.	Empleo ó Profesion.	Naturaleza.
Pópul.	119.	9.	Unico.	Jose Estelles y Lorente.	10.	"	Hornero.	Sodella.
		11.	Unico	Felix Altabás y Mas	33.	Casado	Unico.	Alagonera

Ilustración 188. Primera residencia de Félix Altabás en la calle del Pópul[1209].

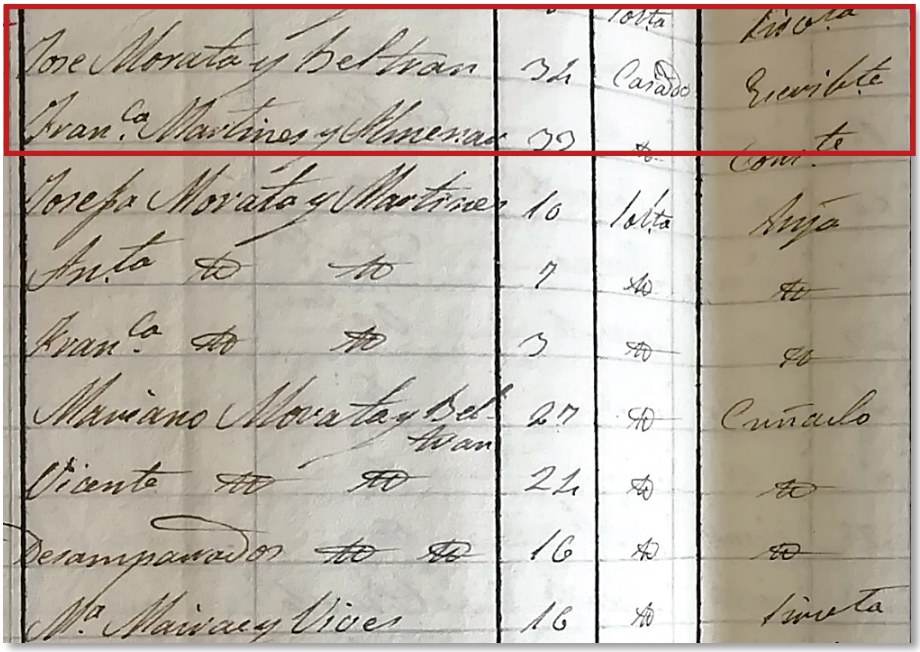


Ilustración 189. Familia Morata-Beltrán en la calle del Palau, 12, en 1846[1210].

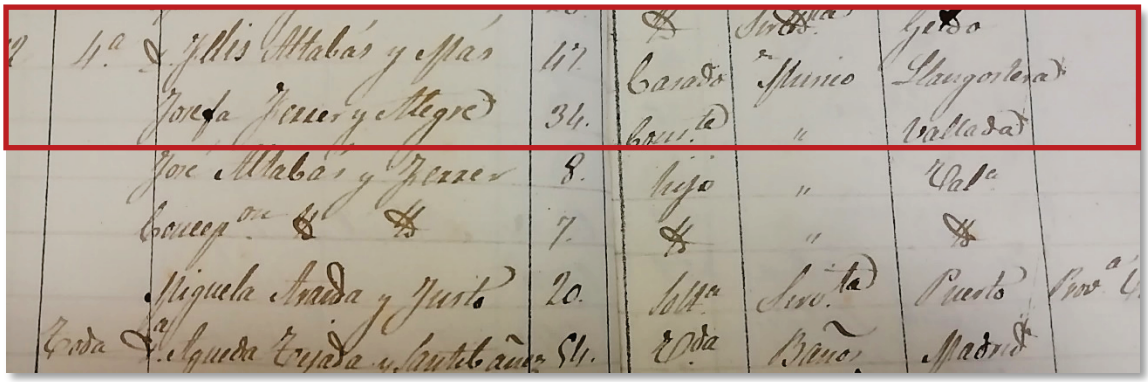


Ilustración 190. Familia Altabás-Ferrer en la calle del Palau, 12, en 1852[1211].

[1209] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 50, cuartel del Mercado, 1846..

[1210] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 49, cuartel del Mar, 1846.

[1211] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 73, cuartel del Mar, 1852.

Entre diciembre de 1854 y enero de 1855 se anunció otro depósito de pianos que se nutría en exclusiva de la fábrica de Gómez en la antigua «Casa de Mandas», Palacio *de les Maçes* o *Casa dels Chagans*, propiedad del Marqués de Dos-Aguas[1212], situada en la misma manzana 98 en que se emplazó la anterior sucursal de la calle del Palau, que dejó de anunciarse en mayo de 1853. Revisados los padrones de habitantes de 1851, 1852 y 1855, el citado núm. 12 estaba ocupado por albañiles, tartaneros, labradores y cuartos de mandados, pero también existían dos talleres de ebanistería a cargo de los hermanos Francisco y Salvador (núm. 12, cuarto bajo) y José Terrent Montesinos (*1810; †1871; núm. 10, cuarto bajo), hijos ambos del ebanista valenciano Domingo Terrent Puchol, que había tenido su taller en el núm. 20 de la calle de las Nieves. Dichos profesionales pudieron haber regentado dicho depósito, tanto y más cuando vemos que José acogió en su taller y casó a su hija en 1854c con el joven ebanista de Valdepeñas Isidro Merlo Durán, hijo del portero del Liceo, que vinculamos más abajo con el establecimiento de jóvenes artesanos en el entorno de la fábrica de Gómez (II, 2.3.2.d: 541)[1213].

REALIZACION DE PIANOS

> Desde el 1º del próximo Diciembre en la calle de las Avellanas, casa antigua del Marqués de Dos-Aguas, num. 12, queda abierta la venta de un magnifico surtido de pianos verticales de una de las mas acreditadas fabricas de esta capital.
>
> Construidos según los últimos adelantos del arte, ofrecen todas las garantías de belleza y solidez, y las circunstancias muy apetecibles á los profesores y aficionados. Para su más pronto despacho se han arreglado a unos precios sumamente equitativos. El depósito se hallará abierto de diez a cuatro de la tarde (*Diario Mercantil de Valencia*, 27, 29.11.1854).

REALIZACION DE PIANOS

> En la casa antigua del Marqués de Dos-Aguas, calle de las Avellanas, num. 12, continua de venta un abundante surtido de pianos verticales de la acreditada fábrica de Gómez. A las circunstancias ventajosas y conocidas que los recomiendan á los profesores y aficionados, tales como la hermosura de las voces, lujo de la construccion, teclado de marfil, etc., se añade una estraordinaria y nunca vista rebaja en los precios, pues los hay de 2,200 rs. y de este precio en adelante, cuya ocasión se proporciona con motivo de la traslación probable del establecimiento a otro punto de la Península. De diez a cuatro de la tarde (*Diario Mercantil de Valencia*, 13.12.1854; 03 y 06.01.1855).

[1212] Era una casa señorial que poseía varios zaguanes, arcos de sillería que articulaban varios patios, etc. Había pertenecido a los señores de Castalla y duques de Mandas. Más tarde fue heredada por el marqués de Dos-Aguas, que la vendió a Núñez de Robres y este la derribó.

[1213] En 1855 tenía una hija recién nacida y vivía en casa de sus suegros. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 85, cuartel del Mar, 1855.

También el popular corredor y procurador José Lerena Talens[1214], apoderado del marqués de Benemejís, comercializó algunos pianos de Gómez entre 1838 y 1855 desde su residencia en el núm. 22 de la Plaza del Almudín. Lerena acabó trasladándose en 1856 al número 2 de la plaza de San Esteban. Tanto él como Pedro Gómez casaron a sus respectivas hijas con miembros de la próspera familia de comerciantes Pampló-Balader. La hija de Lerena se casó con Julián Pampló Balader[1215] y Matilde Gómez Torrent hizo lo mismo con el empresario Estanislao Pampló Balader (†1914) en San Esteban el 25.12.1872[1216].

Tabla 49. Ventas indirectas de pianos Gómez en València (1850-1855).

Fecha	Tipo de instrumento	Vendedor
09.02.1850	Piano vertical de 6,5 octavas de la acreditada fábrica de Gómez, muy conocida ya en España. c. Zaragoza, 12, última habitación.	Salvadora Valero y Gimeno (particular, viuda)
10.02.1850	>>	>>
03.11.1850	Dos pianos: uno vertical de la acreditada fábrica de Gómez y uno de mesa propio para principiantes. Plaza Jordana, 44, cuarto bajo.	Magdalena Balaguer y Palanca (particular, viuda)
11.12.1850	Varios pianos, 1 vertical de Gómez. Calle Perdiz, 3.	Joaquín Sánchez (afinador y pianista del café del Siglo)
28.12.1850	Piano vertical de 6,5 octavas de la fábrica de Gómez	Antonio Guastavino
16.01.1851	2 pianos, uno de Gómez, vertical y uno de mesa, con equidad por traslado del dueño. Calle de la Perdiz, 3.	Joaquín Sánchez
18.01.1851	>>	>>
18.06.1851	2 pianos de 6 octavas con máquina de escape. San Vicente 115.	Joaquín Sánchez
22.06.1851	1 piano de mesa de 6 octavas y 1 vertical de 6,5 octavas de la fábrica de Gómez	>>
05.09.1851	Piano vertical de palosanto de muy buena construcción pues es de la acreditadísima fábrica de Gómez. Plaza del Almudín, 22, entresuelo[1217].	José Lerena, corredor y procurador del marqués de Benemejís
29.09.1851	>>	>>
18.11.1851	>>	>>
01.01.1852	>>[1218]	>>
31.10.1851	1 piano vertical de 6,5 octavas de la fábrica de Gómez y dos de mesa de 6 [de Gómez] más un clave de 4 octavas. San Vicente, 115, 1º izquierda.	Joaquín Sánchez, afinador de pianos
18.11.1851	>>	>>

[1214] José Lerena aparecerá anunciado posteriormente como un potentado corredor «de cuello» que realizaba compraventa de fincas rústicas y urbanas, papel de Estado, cobranza de letras y créditos, negocios, etc., en la plaza de san Esteban, núm. 2, entresuelo derecha, junto a la fábrica de Gómez (*La esperanza*, 01.11.1856; *El Valenciano*, 08.04.1858; *Diario Mercantil de Valencia*, 11.02.1858). En 1867 residía en la calle del Horno del Vidrio, número 1 (Abelardo Díaz, 1867: 61 y 95).

[1215] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1886-1891: 338r.

[1216] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1866: 257r.

[1217] Junto a diversos enseres: carruaje, escribanía, etc.

[1218] Junto a una tartana de 4 ruedas nueva y un coche descubierto de 4 ruedas con sus arreos.

21.01.1852	Piano de mesa de 6 octavas construido por Gómez, más un clave de 4 y uno vertical de 6,5 para alquilar	>>
23.04.1852	Piano vertical de la acreditada fábrica de Gómez más un piano [1219]	>>
22.04.1852	Piano de media cola de 6,5 octavas de palosanto más un piano de mesa, de plancha de 6 octavas de Gómez. También un piano de mesa sin plancha de 6 octavas, un pianito de 5 octavas y un manucordio.	Antonio Guastavino
19.02.1853	Piano vertical de 6,5 octavas por ausentarse su dueño, de la acreditada fábrica de Gómez. Calle de las Barcas, 17, piso 1º. 2800 rs. vn.	José y Onofre Comellas, músicos
16.03.1853	>>	>>
28.04.1853	Piano vertical de palosanto, de la fábrica de Gómez, más tres de mesa de 6,5; 6 y 5 octavas.	Antonio Guastavino
19.06.1854	Dos pianos cuadrilongos de la muy acreditada fábrica del sr. Gómez. Corregería, 48, 3º derecha.	
13.12.1854 27-30.12.1854 03.01.1855 06.01.1855	Abundante surtido de pianos verticales de la acreditada fábrica de Gómez. Casa antigua del marqués de Dos-Aguas. Avellanas, 12.	
23.04.1855	Piano vertical de la acreditada fábrica de Gómez. Por ausentarse el dueño. Almudín, 22.	José Lerena, corredor y procurador del marqués de Benemejís
24.04.1855	Piano de mesa de 6 octavas construido por Gómez. Plaza de San Bult.	Francisco Romero, ebanista [1220]
22.06.1855	Piano vertical de Gómez. Por ausentarse el dueño.	

d. Asociación con fundiciones y llegada de mano de obra.

En otoño de 1853, Gómez rebajó 600 rs. el precio de su modelo de piano vertical más económico (de 3000 rs. a 2400), garantizándolo por dos años. Su publicidad, reproducida a continuación (ilustración 191) describe minuciosamente sus características:

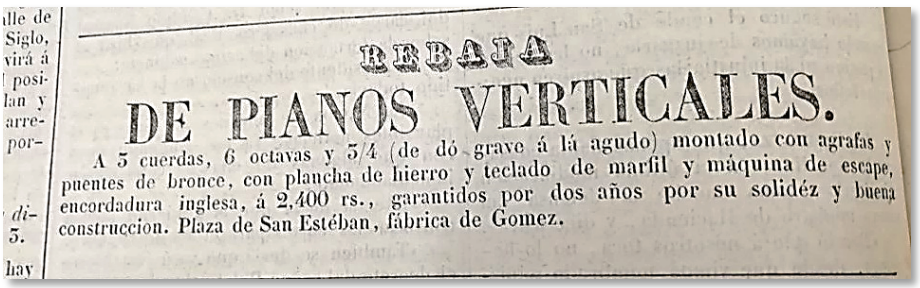


Ilustración 191. Anuncio con la rebaja en los pianos verticales (*Diario Mercantil de Valencia,* 10.09.1853).

[1219] El 06.02.1855 y el 26.02.1855 se anunciaba un piano vertical Boisselot et Fils desde esta misma ubicación.

[1220] Francisco Romero y Villalba (*1802), casado con Juana Carsí y Portal (*1804) fue un importante ebanista valenciano activo desde 1835 (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.04.1835).

Llama la atención la sustitución de la plancha de bronce «a la inglesa», habitual desde 1840 tanto en pianos de mesa importados como en los autóctonos construidos por la fábrica de José Chavarro, por la de hierro colado en los nuevos verticales[1221].

Con relación a estas innovaciones cabe decir que el fundidor de origen belga Lamberto Donnay (*¿Lieja?, 1818), trasladó su fundición de hierro y bronces al edificio donde se encontraba la fábrica de pianos Gómez en la década de 1860 (Marty Caballero, 1861: 389, 547; 1862: 210, 419)[1222]. Estuvo asociado antes con Isidro Bofill, por lo que residía en 1846 en la casa del Conde de Carlet —plaza homónima, núm. 4—, en la primera fábrica-fundición que funcionó en València, Bofill y Cía., situada junto a los talleres del ebanista Antonio Lacarrière y del pianista Andrés Finelli[1223]. Su evolución posterior fue la siguiente: se asoció con Macip, competencia de la fundición de Isidro Bofill, y ambos mostraron sus productos en la exposición de la RSEAPV de 1848 (*El Clamor Público*, 17.12.1848). En la década de 1850 dicha sociedad se consolidó en la denominada «Fundición Belga»; en 1864, dos hijos de Lamberto Donnay, Juan y Antonio, se asociaron con su tío Víctor Donnay, pero se retiraron dos años después, en 1866 (Martínez Gallego, 1995: 200). En 1867, Lamberto Donnay constituyó la sociedad mercantil «Donnay e hijos» junto a su hijo Antonio, Nicolás Chirivella Aleixandre y Francisco Alberto López, que evolucionó denominándose, primero «La Maquinista Belga» y en la década de 1880, «La Belga» especializándose en la fabricación de prensas de vino y aceite (Sánchez Romero, 2010: 205).

El fundidor Jaime Xibixell también se estableció hacia 1861 junto al centro productor de pianos de Gómez (en el núm. 3); fabricaba bombas de atracción, cilindros laminadores, cortadores para timbrar, norias y prensas de hierro para vino y aceite (Marty Caballero, 1861: 141, 244, 328, 921, 922). Sus talleres, que funcionaron tras su muerte regentados por su viuda (*Almanaque de las Provincias para el año de 1906*, 1905: 235), vendían en enero de 1904 una bomba tipo «Pfeiffer» de 1000 litros (*Las Provincias*, 01.01.1904).

[1221] Por otro lado, el constructor de pianos Felipe Ruiz, directo competidor de Gómez en la década de 1850 los construía a la inversa, con plancha de bronce y puentes de hierro (*Diario Mercantil de Valencia*, 13.09.1850).

[1222] La familia Donnay fue una de las sagas foráneas más importantes del sector de la fundición metalúrgica (Machot, 1995: 383). Lamberto Donnay Delhaize, que era hijo del belga Lamberto Donnay (en algunos registros parroquiales, procedente de Lieja) y de Sofía Delhaize, estuvo casado con la francesa Ana María Creusot Andriol con quien tuvo cinco hijos: Lamberto (*06.02.1854; †03.03.1854), fallecido prematuramente; Arturo Lamberto (*11.03.1856) [E-VAsdap, València-S.Esteban, LB 1852-1857: 274v.], Antonio [E-VAsdap, València-S.Esteban, LB 1844-1851: 297r.], María Josefa (*23.03.1858) [E-VAsdap, València-S.Esteban, LB 1858-1861: 22v] y Juan. Su hermano, Alejandro Donnay, fue también fundidor.

[1223] En 1846 esta fundición crecía exponencialmente y mostraba sus productos en la Exposición Pública de la RSEAPV: «la fábrica de fundición de hierro colado adquiere mayor importancia cada dia, y acredita mas y mas á los señores Bofill, Batllés y compañía que han dado á sus talleres un incremento digno de llamar la atención del público» (*El Fénix*, núm. 63, 13.12.1846: 168).

La ampliación del negocio de Pedro Gómez debió requerir la incorporación de operarios especializados a su fábrica, pues, a su regreso de sus viajes al extranjero, insistía «en la instrucción de los obreros que tenía empleados en la delicadísima tarea [de construir pianos]» (*El Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, 20.04.1911: 138). No se conservan registros mercantiles referidos a la empresa de Pedro Gómez, por tanto, no puede saberse quiénes trabajaron a sueldo para él; aun así, he podido documentar que Francisco Arbona[1224], célebre constructor de pianos barcelonés, fue aprendiz en el taller de Gómez en 1848, tras haberlo sido antes de Cayetano Piazza en su ciudad natal[1225]. He podido comprobar indirectamente, asimismo, que algunos jóvenes «ebanistas» de origen foráneo —generalmente huérfanos o viviendo solo con sus madres— con edades comprendidas generalmente entre los 14 y 20 años se instalaron a principios de la década de 1850 alrededor de la fábrica de Gómez y del pianista Utzman, en las plazas de San Esteban y del Conde de Carlet (sobre Utzman véase II, 2.4.2: 553 y ss.). Figuran domiciliados los siguientes en la matriculación del cuartel de Serranos y del Mar de 1851 y 1852:

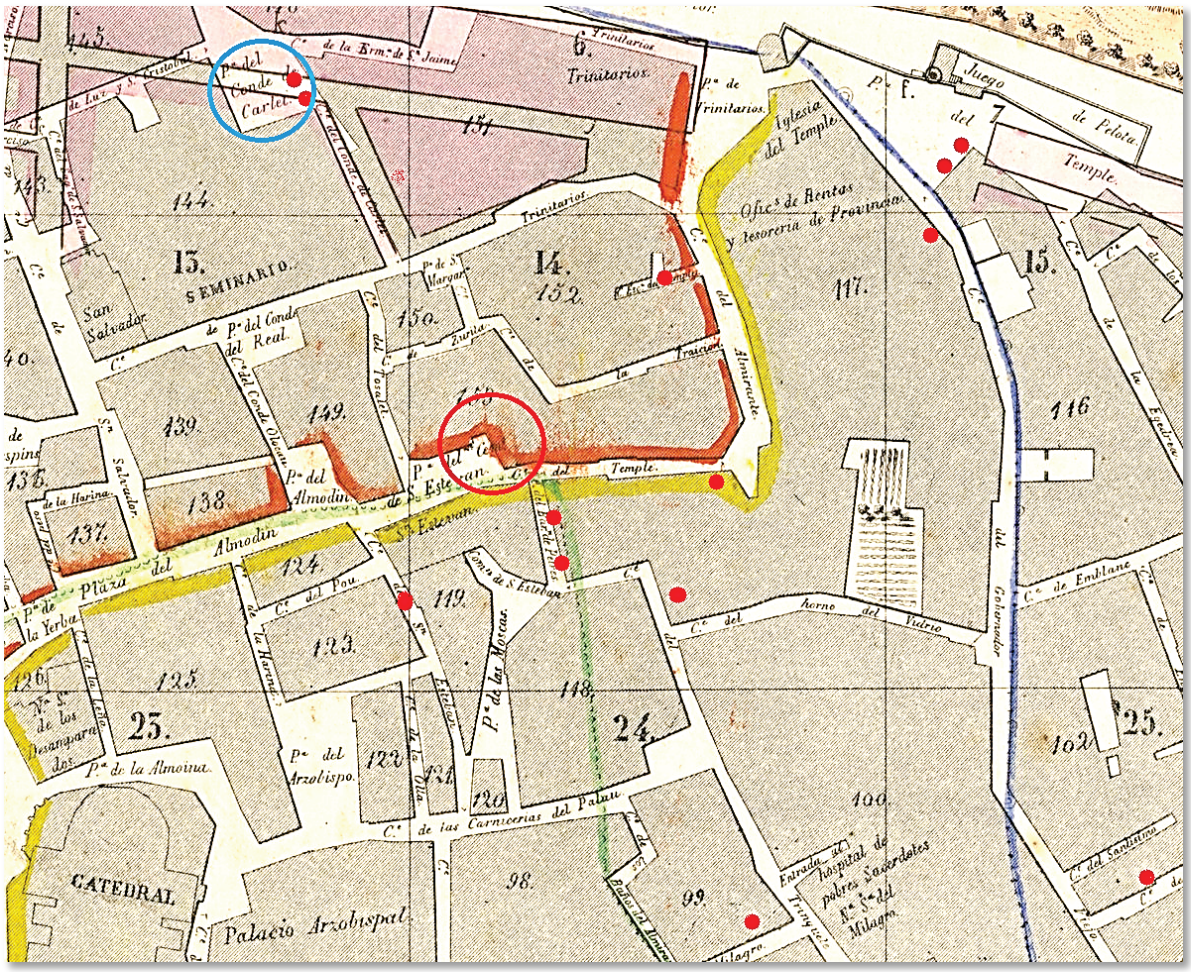
- Victoriano Guinot Cubero, 18 años, ebanista. Calle del Barón de Petrés, 1.
- Ysidro Merlo Durán, 24 años, ebanista, oriundo de Valdepeñas e hijo de Pedro Merlo, portero del Liceo. Plaza del Temple, s.n. [bajos del Liceo][1226].
- Antonio Guardanovo Segura, 18 años, carpintero, Benaguasil. Plaza del Temple, s.n. [bajos del Liceo].
- Ygnacio Morant Sempere, 17 años, ebanista, oriundo de Pego. Calle Trinquete de Caballeros, 1.
- Miguel Monterde Sánchez, 18 años, carpintero, oriundo de Jérica. Calle Trinquete de Caballeros, 9.
- Benito Tomasa Sauquillo, 17 años, carpintero, oriundo de Campillo de Altobuey. Calle Trinquete de Caballeros, 9.
- Blas Báguena Fenollosa, 16 años, ebanista. Calle del Milagro, 13.
- Alexos Comin Ynsa, 19 años, carpintero. Calle de las Nieves, 3.
- Antonio Bertó Palache, 18 años, ebanista, oriundo de Gandía. Calle de San Esteban, 1.
- Miguel Barberá, 28 años, carpintero. Calle de la Escuela del Temple, 5.
- Antonio González Mato, 19 años, ebanista. Plaza del Conde de Carlet, 4.
- José Verdeguer Alonso, 19 años, ebanista. Plaza del Conde de Carlet, 4.

[1224] Huérfano de padre y madre a temprana edad, Francisco Arbona entró como aprendiz en la fábrica de pianos que poseía Cayetano Piazza en Barcelona. Circunstancias familiares hicieron que Arbona se trasladase a València, entrando a trabajar en la fábrica de Pedro Gómez, donde ganó la admiración de sus superiores. Meses después retornó a Barcelona y Piazza volvió a acogerle durante 1849 hasta que dicho constructor de origen italiano trasladó su fábrica a Sevilla (*La Academia: semanario ilustrado universal de artes, ciencias, literatura, actualidades*, IV, 07-12.1878: 110).

[1225] Cayetano Piazza fundó una fábrica de pianos en Barcelona en 1847 junto a Evaristo Bergnes tras trabajar en varias factorías en Italia, Francia e Inglaterra. Se separaron en 1848; Bergnes se asoció con el constructor Franckeiser y Piazza se estableció en solitario en la plaza de Palacio, 9, frente a la Aduana. A finales de 1849, Piazza trasladó su fábrica de pianos a Sevilla consiguiendo allí triunfar en el mercado (Brugarolas Bonet, 2015: 203-204).

[1226] Hijo de pedro Merlo Gallego (* Valdepeñas, 1774; †València, 1852) y Gerónima Durán.

- José Felip Mecho, 20 años, ebanista, oriundo de Nules. Plaza del Temple, 3 [porche].
- Francisco Hernández Tormos, 14 años, ebanista, oriundo de Llíria. Calle del Gobernador Viejo, 17, baja.


Trinitarios
SEMINARIO
Palacio Arzobispal
CATEDRAL
Almodin
Temple
Ofics de Rentas y Tesoreria de Provincia
Iglesia del Temple
Juego de Pelota
Plaza del Pou
Palau
Trinitarios
Trinitarios
Almodin
Temple
Almodin
Temple
Trinitarios
Trinitarios
Trinitarios

justipreciada en principio en los remates de fincas del clero por la mitad de dicha cantidad (33882 rs.) (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.01.1856).

Por cuestiones cronológicas —esta investigación ha fijado su ámbito temporal entre 1790 y 1856—, finalizaría aquí el apartado dedicado al desarrollo de esta firma constructora de pianos autóctona, la más importante del siglo XIX. Sin embargo, convendría abundar en su historia posterior, propósito que se hace posible gracias a la abundante documentación administrativa, hemerográfica y científica relevante disponible. La información recientemente recabada a través de esta investigación amplía y corrige la manejada, no solo sobre la evolución de la firma fundada por Pedro Gómez Peralta, sino sobre la fabricación valenciana de pianos en general, por esa razón esta se incluye en el epílogo final del presente estudio a con el título «Evolución y funcionamiento de la empresa Gómez e hijo durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX».

2.4. Fábricas y constructores locales surgidos a fines del período estudiado (1845-1856).

2.4.1. La fábrica de Andrés Finelli (1843c-1849c).

Andrés Finelli Lipparini, nacido en Bolonia (Italia) en 1812, llegó a València en torno a 1842, como comunicó el propio Finelli en la matriculación vecinal del cuartel de Serranos de 1846[1227]. Estableció su taller-fábrica en la segunda habitación de la Casa del Conde de Carlet —núm. 4 de la plaza homónima—, donde vivía junto a su mujer Luisa Lorente Alpé, nacida también de Bolonia. Se asoció con la ebanistería de Antonio Lacarrière y Cia, fundada en 1843. La firma incluía al ebanista francés Antonio Lacarrière Daugant (*1797/1801), al comerciante de la misma nacionalidad Antonio Méchin (*1806)[1228] (que abandonaría dicha sociedad en marzo de 1844) y Anacleto Gilabert (quien abandonaría también y pasaría a instalarse en la fábrica de pianos de Pedro Gómez desde diciembre de 1845). Esta ebanistería había sido premiada por la RSEAPV en 1843 por haber abierto un establecimiento «de bastante consideración» donde formaba a jóvenes valencianos (RSEAPV, 1843: 14; *Diario Mercantil de Valencia*, 23.09.1843)[1229]. La lógica asociación ebanista-constructor de pianos era similar a la llevada a cabo por Antonio Tournié y Antonio Box en los años 30 (véase II, 2.2.3: 479) y a la que Gilabert-Gómez formalizaron en 1845.

El taller de ebanistería de Lacarrière y el de construcción de pianos de Finelli debieron encontrarse adheridos a la primera gran fundición de hierro colado y bronce de carácter claramente industrial establecida en València por el ingeniero mecánico Isidro Bofill en diciembre de 1844, situada también en dependencias de la casa del Conde de Carlet[1230]. Con Lacarrière y Finelli se estableció también Lamberto Donnay y Dethin [Delhaize][1231], maestro fundidor belga de 28 años que debió trabajar con Bofill haciendo planchas de bronce para los

[1227] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 52, cuartel de Serranos, 1846.

[1228] En prensa «Mecheire». Véase E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 44, cuartel de Serranos, 1844.

[1229] Este taller fabricaba, entre otros muebles, «sillas para piano» y mesas de billar (*Diario Mercantil de Valencia*, 20.02.1844; 15.10.1850).

[1230] A Bofill se le unían el farmacéutico de Alcoy José Bisbal como socio capitalista y Sebastián Batllés como gerente administrador. En 1849 Bofill fundó la «Fundición Primitiva Valenciana» e incorporó a Valero Cases como director técnico, quien se convertiría en 1870 en único propietario de la empresa.

[1231] La historiografía ha conservado esta grafía del apellido, pero en los registros aparece también Dentize, Dethice, Detrice, Jettirize e, incluso, Debiere.

pianos construidos por los anteriormente mencionados antes de abandonar para establecerse en el edificio de los talleres de Pedro Gómez, al igual que hizo el ebanista Gilabert[1232].

Bofill revolucionó el concepto industrial de las antiguas fundiciones valencianas —generalmente ubicadas en la calle de la Puñalería— abriendo una factoría integral que aunaba la fundición de hierro colado y bronce con la construcción de maquinaria, dotada inicialmente con veinte operarios más un maestro fundidor capaz de fundir de 2,5 a 3 toneladas de hierro por semana:

> Excmo. Sr.
>
> Tenemos el honor de participar á V.E. que acabamos de plantear en esta Ciudad en la Plaza del Conde Carlet y casa del mismo nombre una fábrica fundicion de hierro colado y bronce, y un taller de construcción de toda suerte de maquinas aplicable á la agricultura arte é industria; y acompañamos a V.E. una relación de todos los artículos y aparatos que se elaboran en dicha fábrica. Creemos es nuestra obligación poner en conocimiento de V. E. este ramo de industria nuevo en el país, y nos atrevemos á ponerlo bajo la protección de V. E. suplicándole se digne dispensarle todo su apoyo, á fin de que nuestro establecimiento obtenga el conveniente desarrollo y honre á la provincia que tan dignamente representa V. E.
>
> Dios guarde a V. E. muchos años, Valencia 21 de Diciembre 1844.
>
> Excmo. Sr.
>
> Bofill
>
> Exma. Diputación Provᵃˡ de Valencia[1233].

Varias cartas similares fueron enviadas a la RSEAPV meses después, afirmando en uno de sus escritos que también construía todo tipo de máquinas de bronce y hierro, pero también de madera, en una clara alusión a la asociación con el taller de ebanistería de Lacarrière, que se hallaba en las mismas dependencias:

> M.Y.S.
>
> Ysidro Bofill, maquinista cerrajero fundidor hace presente a V.S. Que acaba de establecer en esta capital, Plaza del Conde de Carlet núm. 4 un taller propio de su clase de construcción de máquinas de fierro, bronce y madera, en donde se elaboran tuercas de varios hilos son posibles, tornillos de varias dimensiones y figuras, ruedas de apoyo dirección sostén idráulicas dentales con dentaduras para todos movimientos para engranajes verticales,

[1232] Bofill, habiendo tenido al poco de establecerse (1845) una disputa con el industrial Jose María Raset por haber copiado, presuntamente, el diseño de una noria extranjera que le había mostrado acusó a la sociedad de Donnay y Masip de haberle robado ahora a él diseño de la citada noria. E-VArse, 123-II-01, «José Sanchiz y Martí, en nombre de la Alcaldía Constitucional, pide a la Sociedad le preste el dibujo o modelo de una noria presentado por Bofill y Batlles, a fin de resolver el pleito entre estos y la sociedad de los Sres. Donay y Masip»h (ttp://hdl.handle.net/10251/22243 [consulta 10.11.2021].

[1233] E-VA[agfdv] Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, sig. E.10.1, legajo 20, expediente 516.

> orizontales y oblicuos; soportes fijos y amovibles, volantes de todas dimensiones y variedad de órganos é instrumentos mecánicos, que tiene expuestos en venta, y verifica por encargos todo á precios cómodos, ofreciéndose así mismo a desempeñar la máquina ó instrumento que se le designe, con tal que sea conocido en cualquier País Europeo.
>
> Con la presente demostración cree el que suscribe llenar los deseos de V.S. y asimismo haber cumplido con el párrafo ss. Del título Yndustria y Artes en el programa del presente año para el concurso general de premios en cuya atención
>
> A.V.S. Suppca. se sirva delegar una comisión que entienda en el reconocimiento de cuanto va manifestado, inspeccionando asimismo las labores y operaciones que en el acto estime mandar ya como á director ya también particularmente de trabajo propio en todos y cualquiera de los ramos indicados. Cuya gracia espera merecer de V.S. Valencia 10. De Julio de 1845. Ysidro Bofill[1234].

Estos escritos motivaron que una comisión de la RSEAPV pasara posteriormente a evaluar la fábrica, redactando los correspondientes informes:

> […]
>
> Esta Comisión ha pasado, en cumplimiento del cometido de la Sociedad, á visitar la fábrica de fundición de los S.. Bofill y comp˜. Sita en la casa llamada del Conde de Carlet.
>
> La circunstancia de fundirse en aquel día, para cuyo caso se había invitado a la Sociedad, proporcionó á la Comision el placer de inspeccionar los talleres, cuyo aseo y buena disposición dan una idea muy ventajosa de los directores de este naciente establecimiento.
>
> A presencia de la Comision se vaciaron varias piezas sueltas, que sacadas luego de los moldes, presentaron elegantes formas y suma exactitud en el amoldage.
>
> Seguidamente recorrió la Comision los demás departamentos: trabajase también en ellos el hierro forjado y se perfeccionan á más á lima y torno las piezas, que se destinan al movimiento de las máquinas, donde es de mucha importancia la más rigurosa precisión.
>
> Entre las que se están construyendo al presente, son de notar una bomba de extracción, balcones de mucha elegancia y gusto, ruedas para el cureñage de plaza, según el nuevo sistema mandado por el gobierno, maquinas para desgranar maíz ettª.. y entre otros objetos se ven ruedas dentadas de varios tamaños y formas como rectas, de angulo, elizoides ettª. banquetas de estilo gótico, hornillas, planchas y otros pequeños artículos, que nada dejan que desear.
>
> Respecto á la estadística de esta fabrica, según los datos adquiridos, resulta, que emplea diariamente veinte operarios incluso el maestro fundidor, en quien reconoce la Comision un conocimiento y practica nada comunes.
>
> El horno, que es de una construcción sencilla y elegante funde de 25 a 30 quintales de fierro por semana[1235], siendo sensible, que por la falta de buenos carbones minerales de nuestro país, obligue á sus directores á consumir el que procede de Ynglaterra.

[1234] E-VArse, 115-II-06, *Informe de la Comisión de Industria y Artes sobre la fábrica de fundición de hierro colado y bronce, y taller de construcción de maquinaria de Isidro Bofill y Compañía. Memoriales del mismo Isidro Bofill haciendo constar sus trabajos y méritos*, http://hdl.handle.net/10251/21990 [consulta 10.11.2021].

[1235] 2,5 a 3 toneladas.

> Los precios del hierro manufacturado se elevan desde 1 á 3 rs. vn. según el mas ó menos trabajo, que se dá, á los objetos que se libran, cuyos valores considera bastante arreglados la Comisión cotejados con los de otras fábricas de igual clase.
>
> Este establecimiento si bien naciente y que carece todavía de algunos enseres y máquinas de pura necesidad, que están habilitando sus celosos directores, ofrece sin embargo un halagüeño porvenir á la Comisión, que lo considera como un gran paso, para el desarrollo de la industria en nuestro país.
>
> La absoluta carestía, que hasta ahora se ha experimentado en nuestra provincia de un taller, donde no solo se construyesen maquinas; sino que también órganos o piezas sueltas para diversas aplicaciones, ha retraído a no pocos, que desistían y renunciaban á mil proyectos útiles de industria, porque les amedraba el tener, que recurrir á puntos lejanos, cuando no al extranjero para surtirse á costa de tiempo y de crecidos gastos de los motores necesarios para montar algunos mecanismos, de que por desgracia nos vemos hasta ahora privados.
>
> La fabrica de los SS. Bofill y compª. que en el anuncio de su instalación ofrece ~~montar~~ construir toda clase de máquinas llenará bien pronto este vacío; y no duda la Comision; que satisfará con ventaja á los multiplicados pedidos, que el espíritu de progreso industrial va despertando cada día.
>
> Estas consideraciones y otra no menos obvias, que no se ocultaron á la penetración de la Sociedad, ponen á la Comision en el plausible deber de suplicarla se sirva tomar bajo su inmediata protección la fabrica de fundición y construcción de máquinas que dirigen los SS. Bofill y compª. y dispensarla todo apoyo moral, que esté en sus atribuciones, á fin de que alentada por tan benéfico auxilio dé pasos agigantados en el gran movimiento industrial que caracteriza nuestro siglo.
>
> Así opina la Comision, y lo ujeta al superior criterio de la Sociedad para la resolución, que estime. Valencia 27 de Febrero de 1845.
>
> P.A.D.L.C. El Sr.
>
> Andrés Pastor y Peleguer[1236].

En 1847, el centro productor de la Casa del Conde de Carlet contaba con una máquina de vapor, una gran noria con patente de privilegio exclusivo por cinco años que construía todo tipo de maquinaria y piezas industriales o de ornato en hierro, bronce y madera. Fabricaban, incluso, varios tipos de sierra para usar con tablas de madera o piedra (Boix [*El Fénix*], 71 [07.02.1847]).

Volviendo al taller de pianos de Andrés Finelli, cabe recordar que fue pionero en presentar dos pianos —uno vertical y otro de mesa— a la exposición anual de productos de agricultura, industria y bellas artes organizada por la RSEAPV en 1844, realizada en los salones de Concilios

[1236] E-VArse, 115-II-06, *Informe de la Comisión de Industria y Artes sobre la fábrica de fundición de hierro colado y bronce, y taller de construcción de maquinaria de Isidro Bofill y Compañía. Memoriales del mismo Isidro Bofill haciendo constar sus trabajos y méritos*, http://hdl.handle.net/10251/21990 [consulta 10.11.2021].

y del Solio del Palacio Arzobispal[1237]. Ambos estaban construidos en palosanto [palisandro], como la mayoría de los pianos de calidad del momento, y obtuvo con ellos una medalla de plata de segunda clase. Al clausurarse la exposición, los pianos fueron comercializados por el ebanista y constructor de pianos tortosino Vicente Rico (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.12.1844). Transcribo a continuación fragmentos relevantes referidos a la participación de dicho pianista en la exposición de 1844 y a la repercusión social de los pianos que presentó.

> Dos pianos eran elogiados justamente, así por la elegancia y solidez de su construcción, como por la armonía y buena entonación de sus voces fuertes e iguales. Uno de ellos de mesa y el otro vertical, primero que de esta forma se ha construido en Valencia. Su autor, D. Andrés Finelli obtuvo la medalla de plata de segunda clase (RSEAPV, 1845: 11).

Al año siguiente, 1845, Finelli volvió a presentar un piano en el mismo contexto:

> […] el escritorio del señor Morell; el excelente piano de D. Andrés Finelli; […] la cómoda del ebanista D. Pascual Noguera; las guitarras y cítaras del señor Reig; los catres de hierro y otros objetos de la fundición del señor Bofill […] (*El Fénix*, 14.12.1845).

En diciembre de 1847 también participó en dicha exposición, pero dejó de ser el único, ya que Pedro Gómez también presentó su primer piano a dicho evento:

> Los pianos presentados este año han sido justamente apreciados, y los creemos á algunos superiores a los alemanes é ingleses. Los señores Finelli y Gómez se han hecho dignos de los elogios de los profesores y aficionados (*El Fénix*, 05.12.1847).

Se exhibieron, además, otros instrumentos musicales aportados por Silvestre Sentchordi y Luis Reig. El ebanista Lacarrière, socio de Finelli en la Casa del Conde de Carlet, también aportó muebles que causaron buena impresión en el público.

> El arpa trabajada por el señor Sanchordi es de una estremada solidez y elegancia al mismo tiempo, rivalizando con las guitarras de todas clases y de buen gusto de las fábricas de los señores Reig y Lisart. La ebanistería ha llegado ya en Valencia á una altura muy notable por los esfuerzos de los señores Caselles y Lacarriere. Los sillones presentados por uno y otro, y la gran mesa, con instrumento de matemáticas trabajada por el segundo, ha sido admirada del público, que después de tantos objetos se fijaba en una cómoda, obra del anciano Noguera […] (*El Fénix*, 19.12.1847)

En 1848, Finelli comenzó a colaborar con un decano ebanista local nombrado en el texto anterior, Carmelo Noguera Seus [Sens] (*1798; †04.12.1862)[1238], con quien presentó dos pianos a medio

[1237] E-VArse, 113-VI-07, *El Gobierno Eclesiástico del Arzobispado de Valencia cede a la Sociedad los salones de Concilios y del Solio del Palacio Arzobispal para la celebración de la Exposición Pública*, http://hdl.handle.net/10251/21953 [consulta 10.11.2021].

[1238] Carmelo Noguera había tenido previamente un taller/tienda en el núm. 6 de la calle de Cedaceros, manzana 422. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel de Mercado, 1837. En 1838 se trasladó a la plaza dels Porchets, esquina calle Flasaders, del cuartel de la Merced (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.04.1838). Sus restos mortales se conservan en un nicho situado en una esquina de la sección tercera izquierda del Cementerio General de València (tramada 5, núm. 2470).

acabar —uno «de armario» y otro de mesa— a la poco visitada exposición de la RSEAPV celebrada ese año, entre otros objetos de ebanistería. La elaborada factura de Noguera en los muebles de dichos pianos consiguió una medalla de oro de primera clase y reseñas positivas en varios medios, como queda constatado a continuación:

> «[…] las cajas lujosas de los muy mejorados pianos de Finelli, trabajadas por D. Carmelo Noguera, y algunos muebles presentados de la misma fábrica, han recordado al público la antigua celebridad de este acreditado ebanista[1239].

> ESPOSICION PÚBLICA VALENCIANA DE 1848.
>
> Poco concurrida se ha ofrecido este año la esposicion pública, y entre otras de las causas que, en nuestro concepto, han contribuido sin duda a este escaso lucimiento, es la indiferencia con que algunos esponentes miran esta feria anual desde que perdieron la esperanza de obtener ya los premios que ofrece la Sociedad. Mientras recibieron de año en año todas las honrosas distinciones concedidas por esta corporacion, se apresuraron á hacer un justo alarde de sus artefactos ó manufacturas, y conseguidas que fueron aquellas, no han recordado que las esposiciones son el gran medio para que sean de todos conocidos sus productos. En cambio han correspondido á los deseos de la Sociedad los señores D. Juan Miguel de San Vicente con un variado, hermoso y esquisito surtido de tejidos de seda, plata y oro que nada deja que desear al mas delicado gusto y á la mas rigurosa moda; el señor Bellido (hijo) con una elegante brida; el señor Nicolás (hijo) con una bien acabada taza de plata de un mérito notable por su dibujo y perfeccion; el señor Noguera con una porcion de muebles de ebanistería , entre los cuales son dignos de observarse los pianos, cuya maquinaria se debe al inteligente y harto conocido señor Finelli […] (*Revista Edetana*, 1848: 243).

Como aclara el artículo, Finelli construía la maquinaria y los ebanistas con los que trabajaba elaboraban el mueble de los pianos, pero el tipo de manufactura efectuada era meramente artesanal, en contraste con la incipiente industrialización del taller de Gómez. De su presencia en esta exposición se hizo eco *El Cid* y *El Clamor Público*:

> —ESPOSICION DE LA INDUSTRIA VALENCIANA.—De un artículo publicado en *El Cid*, periódico de Valencia, del 14, tomamos lo siguiente: «fe:! interesante ramo de educación de ambos sexos, objeto de esmero y cuidado tan preferente por parte de)a ilustrada sociedad económica, se hallaba alli representado en las muestras de hermoso carácter trabajadas por alumnos de los establecimientos de la capital, en los dibujos preciosos, en los ensayos aritméticos; y con referencia á los establecimientos de niñas, en esa multitud de labores, tanto de necesidad como de lujo, en que tanto se distinguen las profesoras, labores debidas á tiernas y delicadas manos, cuya destreza, á no verlas trabajar, pareciera quimérica. «No nos comprometemos á descender á todas las preciosidades que allí admiramos, pues dos ó tres revistas superficiales no bastan á ello. Hablaremos de lo que mas hirió nuestra vista en la rápida ojeada que dimos, con la protesta que las omisiones no significan para nosotros inferioridad de mérito respectivo, sino únicamente olvido, ó tributo inevitable rendido á las escasas dimensiones del periódico. Las preciosas lelas de seda de la fábrica de don Juan Miguel de San Vicente, llamaron justamente la atención por su riqueza y hermosura; y aunque no inteligentes en la materia, nos atrevemos asegurar que no ceden á los mejores del

[1239] E-VA[agfdv], sig. Diputación E.10, 1 legajo 28, expediente 765.

> estrangero. Junto con los tegidos de seda no eran menos dignos de fijar la mirada de los circunstantes los tejidos de hilo, cuyas telas de una anchura estraordinaria, y destinadas generalmente para sábanas sin costura, demuestran que nuestros fabricantes son capaces de todo, y que nuestro bello país á ninguno cede la primacía, no solo en obras de imitación, sino de invento. Vimos en el ramo de fundición del establecimiento de los señores Macip y Donay, una máquina de gran potencia para cepillar el hierro, y una prensa de satinar, una cama de acero y otros objetos curiosos. Los señores Alonso y Báguena espusieron un reloj de torre, cuya construcción y baratura ofrecen ventajas notables. Del señor Finellí lucían dos lindos pianos, uno de armario, otro de mesa, en los cuales las voces competían en su género con la belleza de los accesorios; y junto á ellos varios muebles de ebanistería de forma ligera y elegante. Por primera vez recordamos haber visto un precioso tílburi del señor Balader, y pueden nuestros caballeros envanecerse de que no habrá necesidad de ir á buscar á París y Londres lo que tenernos en casa con igual perfección y economía […].
>
> […] guitarras por el señor Reig, bordones por el señor Albert, una hermosa silla de montar y su brida correspondiente por el señor Bellido, estambres teñidos de todos colores por los señores Orellana y Delmas; otros cuadros, ademas de los dichos, por doña Concepción Domingo y el señor Roma menor. No queremos pasar en silencio al señor Noguera, ebanista, acreditado ya entre nosotros, por la perfección de sus artefactos, y que ha espuesto el presente año elegantes muestras de su taller (*El Clamor Público. Periódico del Partido Liberal*, 17.12.1848).

En enero de 1849, el ebanista Carmelo Noguera anunció la finalización de los dos pianos presentados sin terminar a la exposición de 1848:

> Los dos pianos que se presentaron en la exposición de diciembre anterior, que por falta de tiempo no estaban concluidos, se hallan ya sumamente perfeccionados: los señores que gusten de ellos podrán pasarse por el taller de ebanistería de Carmelo Noguera, plaza de Pellicers, donde se hallan en venta (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.01.1849).

Tras esta fecha, ni Finelli ni sus ebanistas colaboradores —Antonio Lacarrière, Vicente Rico o el anciano Carmelo Noguera— vuelven a aparecer en registros documentales ni hemerográficos[1240]. El hermano y el sobrino de Carmelo Noguera, Federico y Francisco Lon Noguera, continuaron trabajando como ebanistas en el taller de la plaza de Pellicers a la muerte de este, siendo el más joven, además, alumno de la Real Academia de San Carlos[1241].

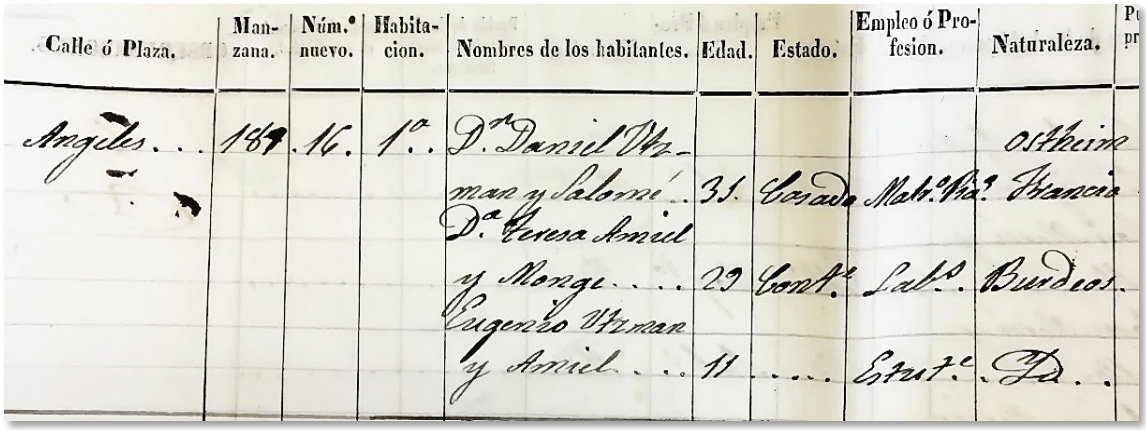
En el espacio de la Casa del Conde de Carlet que ocupó el taller de Finelli antes de 1850 —plaza homónima, núm 4—, instaló su fábrica en 1855 el constructor francés Daniel Utzman, activo en València desde finales de 1847.

[1240] Carmelo Noguera donó como limosna en 1858 las virutas de madera de su taller (*El Valenciano*, 06.04.1858).

[1241] Dicha información se desprende de un memorial que Federico Noguera remitió en 1864 a la RSEAPV [E-VArse, 160-II-4, *Federico Noguera solicita que la Sociedad inspeccione el trabajo de ebanistería realizado por su sobrino Francisco Lon y Noguera. Informe de la Comisión nombrada*, http://hdl.handle.net/10251/23146 (consulta 10.11.2021)].

2.4.2. La fábrica de Daniel Utzman (1850c-1879).

Daniel Utzman Salome [en otras fuentes Brach][1242] (*1820) fue un pianista oriundo de Ostheim, localidad situada en el departamento francés del Alto Rin (Alsacia). Aunque no se conservan apenas datos, he podido descubrir que llegó a València con su mujer Teresa Amiel Monge (*1822), nacida en Burdeos y su hijo, Eugenio Utzman Amiel (*1840)[1243]. Tras la muerte de su primera mujer, Daniel Utzman se casó con Tomasa Galiana Orengo, hermana del carpintero y posterior fabricante de pianos José Galiana Orengo, ambos oriundos de Gandía[1244]; esta falleció en 1886 (*La Unión*, 11.08.1886; *La Correspondencia de España*, 12.08.1886).



Calle ó Plaza.	Manzana.	Núm.º nuevo.	Habitacion.	Nombres de los habitantes.	Edad.	Estado.	Empleo ó Profesion.	Naturaleza.	Pu pr
Angeles...	189	16.	1º..	Dn. Daniel Utzman y Salomé..	31.	Casado	Matr.º Pia.º	Ostheim Francia	
				Da. Teresa Amiel y Monge....	29	Cont.e	Lab.s	Burdeos.	
				Eugenio Utzman y Amiel...	11	....	Estut.e	Id..	

Ilustración 193. Registro de Daniel Utzman en 1851[1245].

[1242] Atendiendo a la generalizada mala transcripción de apellidos foráneos en los registros por parte de los alcaldes de barrio, he cotejado si actualmente todavía existen dichos apellidos en Francia, y he sabido que «Salome» sigue estando presente en la zona del Alto Rin (Ostheim). Sin embargo, consta un proceso civil que implicó a cierto Daniel Utzmán Brach en 1895 en València, con lo que cabe la posibilidad de que el apellido materno estuviera confundido (*Gaceta de Madrid*, 16.07.1895).

[1243] Eugenio ganó a los nueve años uno de los premios de la RSEAPV a los más aventajados en materias de la instrucción primaria que recibían educación por encargo de dicha sociedad, siendo su maestro Vicente Bort, quien tenía su academia gratuita en la calle de Navellos (RSEAPV, 1850).

[1244] Ambos, junto a una hermana llamada Andrea, eran hijos de José Galiana Noguera y María Orengo Muñoz, de Gandía y Daimuz, respectivamente. Véase E-VAsdap, Gandía-S. José, QL 1806-1828: 54v; València-S. Andrés, LB 1860-1863: 086r. Tomasa Galiana fue madrina de bautismo del hijo del pianista Jorge Francés Gironés.

[1245] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 72, cuartel de Serranos.

Utzman estableció su primer taller de construcción de pianos en la calle de los Ángeles, vulgo de santo Tomás, número 16, de la manzana 187, en el cuartel de Serranos[1246]. Se situaba en el cuartel en el que se ubicaban los dos talleres del momento: el de Gómez-Gilabert-Donnay de la plaza de San Esteban y el de Finelli-Lacarrière-Bofill, en la del Conde de Carlet, ambos a unos 700 m del de Utzman. El primer anuncio documentado en prensa describía cómo este pianista francés tenía a la venta un «piano de calzón [¿cola?] inglés, de escelentes voces» (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.07.1851).

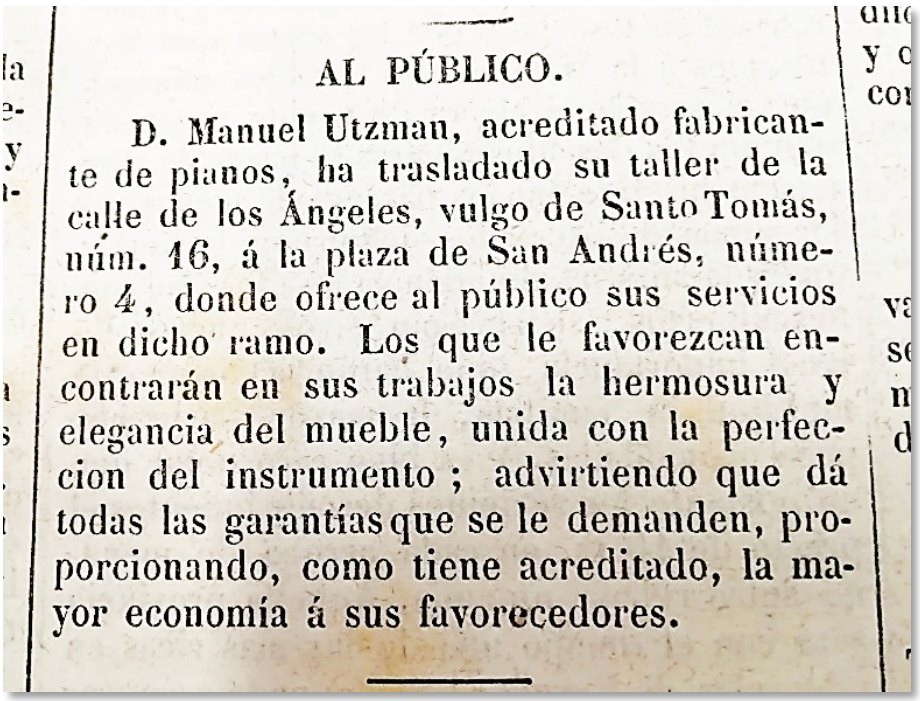
Ese mismo año, a los 31 años, Utzman fue premiado con la medalla de plata en la exposición de la RSEAPV, en la que Gómez se alzó con la medalla de primera clase por los pianos oblicuos, tal y como se desprende de la información que proporcionó al *Anuario General del Comercio* de 1862:

> ÓRGANOS (Fábricas de). VALENCIA. Pelota, 1, fáb. de pianos.—Órganos espresivos de todas clases, desde un registro hasta 22, de todas maderas y precios.—Pianos oblicuos: de palosanto con molduras de 7 octavas y con dos pedales, celeste y fuerte, de gran forma, á 5,000 rs.; dichos sin molduras á 4.000—Pianos verticales: de palosanto con molduras, de 7 octavas y dos pedales, celeste y fuerte á 5,500rs.; dichos sin molduras y solo un pedal á 5,000; dichos de caoba ó nogal, indistintamente, sin molduras y de un pedal á 2.800—Además se construyen de cola y otras formas, segun el gusto del comitente, á precios convencionales, pero siempre con solidez, economía y buenas voces. Daniel Utzmann, premiado con medalla de plata por la Sociedad de Amigos del Pais de Valencia en 1851 (Marty Caballero, 1862: 387).

En junio de 1853 anunció desde el *Diario Mercantil* el traslado del taller de la calle de los Ángeles, vulgo de santo Tomás, 16, a la plaza de San Andrés, frente a la iglesia homónima (ilustración, 194)[1247].

[1246] Conviene advertir que existían otras dos calles más llamadas de los Ángeles; una de ellas sita en el cuartel de san Vicente. La casualidad hizo que en ella tuviera su último taller el también fabricante de pianos Antonio Box y Amorós (número 10, manzana 256); este taller no tiene nada que ver, ni en ubicación ni en relación, con el de Utzman.

[1247] El anuncio contiene una errata en su nombre: se escribió Manuel en vez de Daniel.



AL PÚBLICO.

D. Manuel Utzman, acreditado fabricante de pianos, ha trasladado su taller de la calle de los Ángeles, vulgo de Santo Tomás, núm. 16, á la plaza de San Andrés, número 4, donde ofrece al público sus servicios en dicho ramo. Los que le favorezcan encontrarán en sus trabajos la hermosura y elegancia del mueble, unida con la perfeccion del instrumento; advirtiendo que dá todas las garantías que se le demanden, proporcionando, como tiene acreditado, la mayor economía á sus favorecedores.

Ilustración 194. Traslado del taller de Manuel [Daniel, errata] Utzman en 1853 (*Diario Mercantil de Valencia,* 22.06.1853).

En 1855 volvió a mudarse, esta vez a la plaza del Conde de Carlet, a la casa fundición de Isidro Bofill, donde había tenido su taller de pianos anteriormente Andrés Finelli, probablemente absorbiendo u ocupando él dicha empresa. Finelli no vuelve a aparecer en los registros, bien pudo adherirse a él, se marchó de la ciudad, o quizás falleció en el brote de cólera que asoló la ciudad en 1854.

FÁBRICA DE PIANOS

traslación

> Daniel Utzman, fabricante de pianos, que vivía en la plaza de San Andrés, frente a la iglesia del mismo nombre, avisa al público ha trasladado su taller a la plaza del Conde de Carlet, en la casa fundición, en cuyo local ofrece a sus favorecedores sus servicios y una buena colección de pianos de todas clases a precios equitativos (*Diario Mercantil de Valencia*, 14, 17, 18, 20, 23 y 27.12.1855).

No obstante, en esta ubicación duró bien poco, ya que se volvió a trasladar en enero de 1856 a la que sería su localización durante algunos años más, en la plaza de la Pelota, número 1, esquina con calle de la Muda (manzana 51), donde había residido la familia del pianista, organista y comerciante Eduardo Ximénez Cros (*1824) en la década de 1840[1248]:

[1248] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, cuartel del Mar, 1842. Era hijo del comerciante y propietario Pascual Ximénez Guzmán (*1804). José Agulló, Conde de Ripalda vivía en el número 5 (Boix, 1849).

> Daniel Utzman, fabricante de pianos, que vivía en la plaza del Conde Carlet, ha trasladado su taller á la plazuela de la Pelota, núm. 1, en donde ofrece sus servicios á sus favorecedores, así como una buena colección de pianos, á precios equitativos (*Diario Mercantil de Valencia*, 2, 3, 5, 8, 14 y 15.01.1856).

A partir de 1856 consta cierta actividad exportadora del taller de Utzman en el mercado nacional, lo que confirma su auge; el célebre almacén de música y pianos madrileño de Antonio Romero Andía, concretamente, anunciaba pianos suyos entre otros franceses más prestigiosos construidos por Érard y Boisselot (ilustración 195; *Diario de Avisos de Madrid*, 31.03.1856). También comenzó a ofrecer por esas fechas, «órganos melódicos» —armóniums— de importación parisina marca Alexandre para iglesias y ermitas (*El Valenciano*, 07.06.1858).



MUSICA.

NUEVAS COMPOSICIONES DEL PIANISTA HUNGARO,

Oscar de la Cena

El Sueño del Cazador.—Cuadro musical para piano, precedido de una balada de don Pedro Madrazo, dedicado á S. M. la reina doña Isabel II.

Overtura de la Flauta Encantada, de Mozart, arreglada para piano, con notas y ejemplos para su mas perfecta interpretacion.

Melodias nacionales húngaras, para piano.

Estas tres composiciones se hallan de venta en el almacen de música, pianos é instrumentos de todas clases de A. Romero, calle de la Milicia Nacional (antes de Boteros), núm, 6.

En dicho establecimiento se han recibido pianos de las acreditadas fábricas de Erard, Boisselot, Utzman y otras. (154)

Ilustración 195. Publicidad de los pianos Utzman en el almacén de Antonio Romero (*Diario de Avisos de Madrid*, 31.03.1856).

En 1868, Utzman figura en el *Almanaque Musical* de Luis Obiols con Gómez como únicos fabricantes de pianos en València, junto a Alcarria, que construía/reparaba/ vendía órganos de iglesia, y a Prósper, dedicado a los instrumentos musicales de metal (Obiols, 1868: 31).

Sus instrumentos continuaron distribuyéndose a lo largo de la geografía española hasta finales de siglo (véase como ejemplo *La Semana Cómica*, 95 [29.03.1889]): en 1869 la casa del sr. Clausell vendía un piano suyo oblicuo con maquinaria Erad [Érard] y caja de palosanto (número 5) que tenía situados los apagadores por debajo, dos pisas (pedales) y siete octavas menos un cuarto de extensión por 3600 rs. desde la calle Trapería, 17 de Murcia (*La Paz: periódico de noticias, avisos y fomento de la provincia de Murcia*, 3697 [12.10.1869). Joaquin Pomares, profesor de música en Alicante, actuaba como intermediario en 1871 vendiendo pianos y órganos expresivos

valencianos de Utzman a precios cortos, a plazos, o cambiándolos por usados en dicha ciudad (*Eco de Alicante*, 11.04.1871).

Su cuñado, José Galiana Orengo, carpintero y constructor de pianos proveniente de Gandía que probablemente trabajó junto a Utzman en su fábrica, heredó la empresa y ya presentó a la exposición local de 1879 —donde también concurrió la firma Gómez e hijo— un «extraordinario» piano valorado en 14000 rs. vn. a su nombre (*La Unión Católica*, 02.08.1879; *El Comercio*, 08.08.1879); a raíz de ello se le concedió el derecho a usar el escudo de armas de València en sus instrumentos (*La Unión Católica*, 28.08.1879). Ese mismo año (1879), Galiana obtuvo la medalla de bronce de la Exposición Regional de Cádiz con un piano oblicuo que compitió contra un cola de palosanto rosa de Montano (Madrid, medalla de oro); uno oblicuo de Luis Piazza (Sevilla, medalla de plata) y otro con cuerdas cruzadas de Guarro (Barcelona, medalla de plata), entre otros (Sociedad Económica Gaditana de Amigos del País, 1880: 34-36).

Galiana se casó en Gandía con María Doménech Simó y aparece en los registros bautismales de sus hijos José Bernardo (*16.12.1849), Pedro (14.04.1852), Daniel (*17.04.1855), María Dolores (*11.05.1857), Juan (*27.01.1860), Tomás León (*20.02.1862) y Antonio en València como carpintero (a. de 1860), ebanista (1860) y pianista (1862)[1249].

En 1879 tenía establecida su fábrica en la calle de Caballeros (*Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1881: 1360). Desde allí presentó el citado instrumento valorado en 14000 rs. vn., el cual, a pesar de ser justamente valorado en la prensa, fue colocado en segunda fila, detrás de un piano de cristal de procedencia foránea proporcionado junto a otro por un almacén indeterminado de la ciudad (*La Unión Católica*, 04.09.1879).

En 1881, Galiana concurrió a la Exposición de la Feria de Gandía, su localidad natal, aportando tres pianos de calidad que contaban con cuidadosos acabados:

> D. José Galiana, conocido fabricante, laureado también por la esmerada construcción, solidez y buen tono que imprime á estos instrumentos, ha presentado tres ejemplares, modelos de belleza en sus cajas, construidas de fresno de Ungria con preciosos matices en sus planos y ribetes negros de ébano. Ya en otra ocasión nos ocupamos del justo nombre que va adquiriendo esta fábrica, y hoy no podemos menos que aprovechar para felicitar á tan digno sucesor de Utzmann (*El Comercio*, 16.06.1881).

[1249] E-VAsdap, Gandía-S. José, QL 1841-1851. 82r; *Ibid.*, QL 1852-1856. 23r; València-S. Andrés, LB 1855-1860. 17r y 136v; *Ibid.*, LB 1860-1863: s. 86r y 305r; S. Esteban Protomártir, LM 1886-1891. 104v. Se tiene constancia de que Juan Galiana y Doménech, residente en la calle Bany dels Pavesos, 10, con despacho en Trinitarios, 2, en 1886-1887, fue procurador de los tribunales de València y socio de la empresa «Lonja de la propiedad S. A. (*Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración.* 1886, n.º 50: 1775; 1887: 1753; Tribunal Supremo, 1896: 178; *Oro de Ley. Boletín semanal de las congregaciones de la Purificación y la Inmaculada*, 13.02.1916: 68).

He podido constatar, asimismo, que vendió un piano en la Exposición de la Lonja de 1882 por 8000 rs. vn. y, al año siguiente presentó nada menos que seis pianos verticales a la Exposición Regional de 1883.

En 1883 trasladó su taller de la calle de Caballeros al núm. 2 de la calle de Emblanch (*Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración,* 1883: 1561; 1886: 1774) y, partir de 1886, desaparece de los registros. Su hijo José, no obstante, continuó con la fabricación y comercio de pianos, dado que constan instrumentos de la marca «Galiana hijo» procedentes de principios del siglo XX (Alemany, 2007: 348; *El Liberal*, 21.08.1902)[1250].

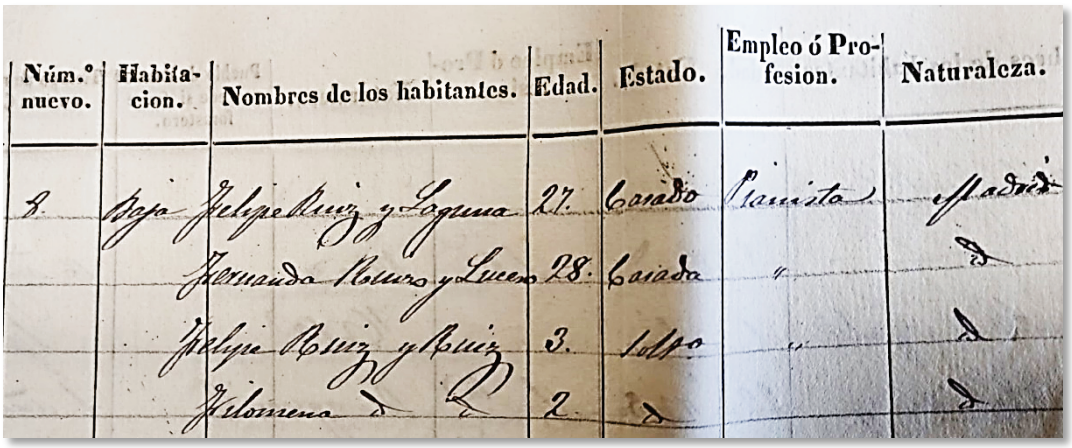
[1250] Otro hijo, Antonio Galiana Doménech, tuvo un taller de zapatería en la plaza de San Esteban núm. 4/ Almirante, núm. 4, junto a la fábrica de Pedro Gómez (Anuario 1887: 1753; 1888: 1774).

Tabla 50. Comparativa de modelos y precios de pianos Gómez y Utzman.

PEDRO GÓMEZ (1853)	PEDRO GÓMEZ 1862 (130 pianos año)	PEDRO GÓMEZ 1867 (200 pianos año)	DANIEL UTZMAN 1862
		PIANOS DERECHOS (VERTICALES OBLICUOS)	
Núm. 1. Verticales oblicuos á 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), clavijero y barraje de hierro, silletas con agrafas y puentes de bronce, con dos registros forte y celeste: de madera rica de caoba, 6,000 rs			
Núm. 2. *Id*. de palosanto, 6500 rs	Verticales oblicuos de gran forma á tres cuerdas, 7 octavas (de la grave á la agudo), clavijero y barraje de hierro, silletas con agrafas y puentes de bronce, con dos registros forte y celetes: de madera de palosanto 7000 rs.	Núm. 1. Verticales oblicuos de gran forma á tres cuerdas, 7 octavas (de la grave á la agudo), clavijero y barraje de hierro, silletas con agrafas y puentes de bronce, con dos registros forte y celeste: de madera de palosanto, 7000 rs.	De palosanto con molduras de 7 octavas y con dos pedales, celeste y fuerte, de gran forma, á 5,000 rs.;
. Núm. 3. Verticales oblícuos, á 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), dos registros forte y celeste: de madera de caoba 4,500 rs.	*Id*. sin barraje de hierro: 6000.	Id. sin barraje de hierro, 6000 rs.	Id. sin molduras, á 4000 rs.
Núm. 4. De madera de palosanto 5,000 rs.	Verticales oblicuos á 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), silletas con agrafas y puentes de bronce, con dos registros forte y celeste: de madera de palosanto, 4,500 rs	Núm. 3. Verticales oblicuos á 3 cuerdas, 7 octavas (de lá grave á lá agudo), silletas con agrafas y puentes de bronce, dos registros. forte y celeste: de madera de palosanto, 4,500 rs	
		Núm. 3 duplicado. Verticales oblicuos á 3 cuerdas, 7 octavas (de lá grave á lá agudo), silletas con agrafas y puentes de bronce, dos registros. Forte y trasposición: de madera de palosanto, 3500 rs.	
		PIANOS VERTICALES	
Núm. 5. A 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), con agrafas y puentes de bronce: de madera de caoba simple ó nogal, 3,000. rs.			De caoba ó nogal, indistintamente, 7 octavas sin molduras y de un pedal á 2.800
Núm. 6. A 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), con agrafas y puentes de bronce y dos registros: de madera rica de caoba, 3,500 rs.			
Núm. 7. De madera de palosanto, 4,000 rs.	A 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), con agrafas y puentes de bronce: de madera de palosanto: 3500 rs.	Núm. 4 A 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), con agrafas y puentes de bronce: de madera de palosanto: 3500 rs.	De palosanto con molduras, de 7 octavas y dos pedales, celeste y fuerte á 5,500rs
			Id. sin molduras y un solo pedal, á 5000.
		PIANOS DE COLA	
Núm. 8. De gran forma (de concierto) 7 octavas (de lá grave á lá agudo), de madera de palosanto, con molduras y escultura en los pies, 10,000 rs.	De gran forma (de concierto) 7 octavas (de lá grave á lá agudo), de madera de palosanto, con molduras y escultura en los pies, 10,000 rs.	Núm. 5. De gran forma (de concierto) 7 octavas (de lá grave á lá agudo), de madera de palosanto, con molduras y escultura en los pies, 10,000 rs.	Por encargo
Núm. 9 De media cola, de 6 octavas y 3/4 (de dó grave á lá agudo), de madera de palosanto con molduras y pies de escultura, 8,000 rs.	De media cola, de 6 octavas y 3/4 (de dó grave á lá agudo), de madera de palosanto con molduras y escultura en los pies, 8,000 rs.	Núm. 6. De media cola, de 6 octavas y 3/4 (de dó grave á lá agudo), de madera de palosanto con molduras y pies de escultura, 8,000 rs.	Por encargo

2.4.3. El taller de Felipe Ruiz (1850-1851).

Otro de los constructores cuya actividad se recupera en este trabajo es Felipe Ruiz Laguna (*Madrid, *1823; †¿Barcelona, 1869?), activo en València en 1850. En sus anuncios relató que había llegado desde de Madrid, afirmando que ya había trabajado en la ciudad del Turia en un período anterior a 1850[1251]. Estableció lo que denominó como «fábrica de pianos» en el cuarto bajo del número 8 de la plaza de las Barcas, donde anteriormente habían existido varios talleres de carpintería de carros (ilustración 196).



Núm.° nuevo.	Habitacion.	Nombres de los habitantes.	Edad.	Estado.	Empleo ó Profesion.	Naturaleza.
8.	Baja	Felipe Ruiz y Laguna	27.	Casado	Pianista	Madrid
		Fernanda Nuñez y Lucas	28.	Casada	"	"
		Felipe Ruiz y Ruiz	3.	Idem	"	"
		Filomena " "	2.	"	"	"

Ilustración 196 Felipe Ruiz y su familia en 1851[1252].

Su primer anuncio ofrecía dos pianos verticales «de última construcción a precios convencionales» (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.04.1850, 04.05.1850). En junio de 1851 se trasladó unos metros, hasta el taller del ya analizado ebanista mallorquín Onofre Puchals, en calle del Bisbe número 1, esquina con la plaza de las Barcas (manzanas 33 o 34)[1253], donde se mantuvo hasta enero del año siguiente, fecha en la que vendió su stock y anunció su marcha de la ciudad. El espacio lo ocupó el carpintero Blas Olmos Bayarri (*1827)[1254] y, en 1857 el ebanista José Castrillo Alonso (*1820), hijo de Benito Castrillo, quien fuera mentor del constructor de pianos Félix Gascó[1255].

Construyó principalmente pianos verticales de 6 y 7 octavas, generalmente de palosanto con plancha de bronce y puente de hierro, una utilización de materiales a la inversa de los utilizados

[1251] En el padrón de habitantes de 1851 afirmaba llevar en la ciudad dos años. E-VAa *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 69, cuartel del Mar, 1851.

[1252] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 69, cuartel del Mar, 1851.

[1253] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 69, cuartel del Mar, 1851.

[1254] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 73, cuartel del Mar, 1852.

[1255] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mar, 1857

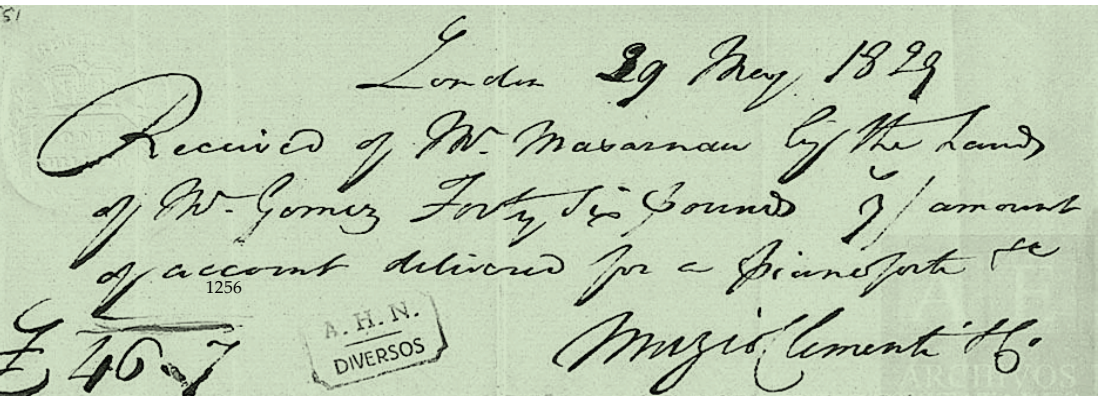
por Gómez. También vendía en su tienda cuerdas y bordones. Asimismo, comerció con pianos usados de mesa «propios para aprender» y al menos un piano de cola.

No tenemos más datos acerca de su actividad posterior a enero de 1852. Sin embargo, he podido comprobar que cierto Felipe Ruiz Laguna, voluntario expedicionario para la isla de Cuba, fue encontrado ahogado en las aguas del puerto de Barcelona en noviembre de 1869, aparentemente por suicidio o descuido (*Gaceta de Madrid*, 07.12.1871).

Tabla 51. Anuncios de pianos por Felipe Ruiz (1850-1852).

Fecha	Instrumento	Extensión
29.04.1850	Dos pianos de última construcción a precios convencionales	
04.05.1850	>>	
08.06.1850	Magnifico piano vertical de nueva invención y buenas voces. elegancia y solidad. Otro piano, de mesa, usado	
17.06.1850	>> [sin el piano de mesa usado]	
03.09.1850	Magnífico piano vertical de palosanto de los de última construcción, buenas voces y mucha solidez. También se arreglará a cambio de otro usado.	
13.09.1850	Piano de mesa de seis octavas con plancha de bronce y puente de hierro en muy buen uso.	6 octavas
29.09.1850	Dos magníficos pianos verticales de 7 octavas, de construcción moderna «de los que se vuelven y cierran el teclado».	
08.10.1850	Felipe Ruiz, pianista de Madrid, y nuevamente establecido en esta capital, al mismo tiempo ofrece componer toda clase de pianos, y tiene de venta cuerdas y bordones, todo con la mayor equidad. Vive en la plaza de las Barcas, núm. 8, cuarto bajo. Dos magníficos pianos verticales, nuevos, de siete octavas, con muy buenas voces y mucha solidez.	7 octavas
16.10.1850	>>	>>
18.11.1850	Magnifico piano vertical, siete octavas de ultima construcción. Piano de mesa de seis octavas de buen uso. Cuerdas y bordones	7 octavas 6 octavas
20.11.1850	>>	>>
27.02.1851	En la fábrica de D. Felipe Ruiz hay de venta pianos verticales nuevos de siete octavas de palosanto, construidos con la mayor elegancia y solidez, los cuales pueden competir con los extranjeros en voces y mecanismo, y se darán a precios módicos y equitativos, en la plaza de las Barcas, num 8.	7 octavas
06.03.1851	>> añadiendo el precio: 3800 rs. vn. [en clara competencia con los anunciados por Escorihuela, 4000 rs. vn.]	>>
16.03.1851	Dos magníficos pianos de palosanto de siete octavas construidos con la mayor elegancia y solidez.	7 octavas
08.04.1851	Venta de pianos verticales nuevos de siete octavas de palosanto. Un piano usado a precio módico.	7 octavas
17.04.1851	Venta de pianos verticales de siete octavas Un piano vertical usado Un piano de cola	7 octavas
18.04.1851	>>	>>

25.05.1851	Magnífico piano vertical de siete octavas de palosanto Piano usado	7 octavas
19.06.1851	Piano vertical de siete octavas de palosanto	7 octavas
	Piano de mesa de 6 octavas propio para aprender	6 octavas
04.08.1851	Un piano vertical, de palosanto, de siete octavas, de construcción moderna y de lujo.	7 octavas
	Piano de mesa de seis octavas propio para aprender	6 octavas
04.09.1851	>>	>>
13.10.1851	>>	>>
28.10.1851	Un piano vertical, de palosanto, de siete octavas	7 octavas
19.11.1851	Pianos verticales de siete octavas de construcción moderna. A precios equitativos o a cambio de otros usados.	7 octavas
04.12.1851	>>	
17.12.1851	Tres pianos verticales de siete octavas por tener que ausentarse su dueño	7 octavas
18.12.1851	>>	>>
10.01.1852	Piano vertical de siete octavas a precio sumamente arreglado por tener que ausentarse su dueño	7 octavas



1256

3. EL MERCADO DEL PIANO EN VALÈNCIA (1830-1856)

3.1. Introducción. Apertura de un circuito comercial estable.

3.2. Distribución y venta de pianos en València (1830-1856).

- **3.2.1. Librería de Mariano Cabrerizo Bascuas (1829-1835).**
- **3.2.2. Establecimientos de Juan Oliver Gomila (1829-1852).**
- **3.2.3. Antonio Guastavino Buch (1834-post. 1860).**
- **3.2.4. Félix Altabás Más (1843-1853).**
- **3.2.5. Agencias, almonedas públicas y casas de empeño.**
  - a. La Agencia de España (1837-1840); b. Agencia de España de Mariano Honrubia (1841); c. Almoneda Pública/Establecimiento Filarmónico; d. Almoneda Continua/Establecimiento Filarmónico (1843-1846); e. Nueva Agencia de España de Máximo Gastaldi (1845).
- **3.2.6. Compraventa entre particulares.**

1256 E-Mah, sig. DIVERSOS-COLECCIONES,8,N.651, 1829. Recibo firmado por Muzio Clementi del importe de un piano pagado por Santiago de Masarnau, de mano probablemente de José Melchor Gomis: «Recibidas de Mr. Masarnau por medio de Mr. Gomiz cuarenta y seis libras y 7/ [chelines] por la suma de la cuenta entregada por un pianoforte» [trad. propia].

3.1. Introducción. Apertura de un circuito comercial estable.

La revolución burguesa, en sus distintas fases, conllevó intrínsecamente la creación de un mercado nacional expansivo basado en el liberalismo económico y la circulación libre de mercancías. El desarrollo de la economía y de la legislación mercantil permitió la conformación de un sistema que, intensificando la división social del trabajo, propició la especialización, la sistematización y el aumento de la producción. Ello fue posible, además, gracias a la revolución de los transportes y de los medios de comunicación, que agruparon los procesos y facilitaron el acceso a materias primas procedentes de puntos de venta lejanos; el ferrocarril, principal logro burgués del periodo en materia de transporte, la ampliación del puerto de València y las mejoras en la red viaria, contribuyeron al desarrollo y consolidación de este nuevo paradigma (Azagra Ros, 1978: 113-118).

A partir de 1830, la presencia de anuncios de compraventa de pianos en el *Diario de Valencia* (publicado hasta mayo de 1835) y en el *Diario Mercantil de Valencia* (a partir de noviembre de 1834) se multiplicó exponencialmente respecto a periodos anteriores, especialmente por la publicidad continua de los nuevos talleres de construcción autóctona y de la apertura de almacenes especializados en la comercialización e importación de pianos. Si proyectamos la evolución del número de anuncios de compraventa por sexenios, tal y como se ha realizado en el apartado correspondiente al mercado del piano en la primera parte de esta tesis, vemos que la tendencia alcista que comenzó en torno a 1830 se prolongó durante el segundo tercio del siglo XIX, con una media de 15-20 anuncios al año en los años treinta, que pasaron a ser unos 30-35 anuales hasta 1844, 40 en 1850 y 42 hasta 1856. Debido a la falta de información hemerográfica del *Diario Mercantil de Valencia* del año 1836 —del que no se conservan los meses de agosto-diciembre—, en el sexenio que va desde julio de 1832 a julio 1838 están contabilizados solo cinco años, a los que se les añade una estimación para 1836[1257]. La venta de otros instrumentos de teclado —así como de salterios, cuyo uso había desaparecido totalmente—, no resulta ya significativa y la mayoría de claves puestos a la venta eran viejos instrumentos de cuatro octavas que habían sido ya apianados. Solo se mantuvo el mercado de monacordios, en cierta medida, debido a su utilización como instrumento de estudio por organistas, con una media de una decena de anuncios por sexenio.

[1257] Se han contabilizado los anuncios de los meses recuperados en el ejemplar de 1836 conservado en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València (enero-julio) y se ha proyectado una estimación para los restantes. E-VAu, BH HP-01/A-B.

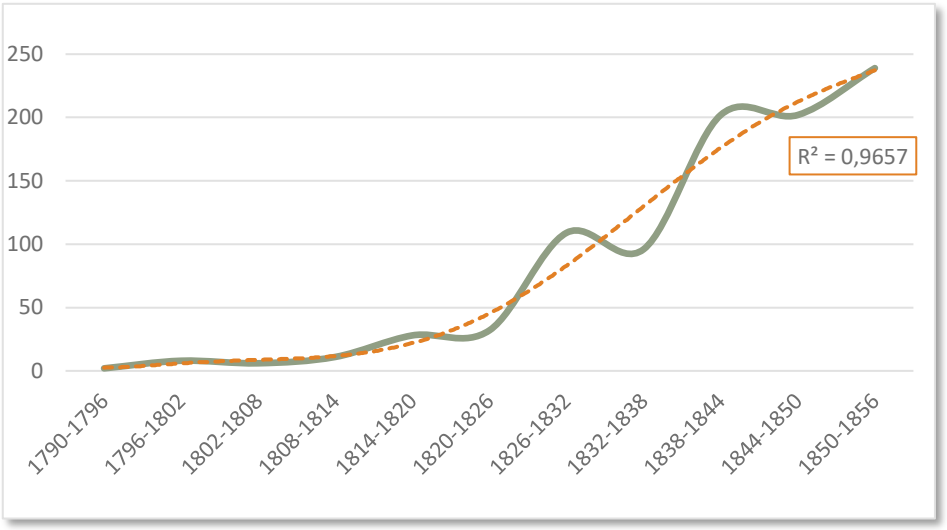


Gráfico 18. Anuncios de compraventa de pianos en prensa en València (1790-1856). Fuentes *Diario de Valencia* (1790-1834) y *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1856); línea de tendencia.

Como va dicho, al incremento de la producción local, con la apertura de las primeras «fábricas» o talleres específicos de construcción de pianos con maquinaria industrial, se le unió el de la importación de pianos extranjeros, como los robustos pianos de mesa ingleses de la casa comercial de Muzio Clementi & Co. que se convirtió, a partir de 1833, en la prestigiosa firma Collard & Collard[1258].

En este sentido, he podido documentar un piano de mesa de seis octavas (FF-f4) de Clementi & Co.[1259] construido en 1830-31 (número de serie 16477). Fue conservado por un coleccionista anónimo en una finca situada en las proximidades de la ciudad de València hasta finales de los años noventa del siglo XX (ilustración 197).

[1258] La casa se había fundado originalmente en 1767 como Longman & Broderip. Los constructores Geib and Guilford fabricaban pianos que Longman & Broderip vendían en su almacén de música e instrumentos. En torno a 1786, Frederick William Collard (*1772; †1860) entró como ebanista para Longman, ya asociado con Muzio Clementi. En 1799, Longman & Co. Tuvo dificultades económicas y una nueva empresa, formada por John Longman, Muzio Clementi, Frederick Augustus Hyde, FW Collard, Josiah Banger y David Davis, se hizo cargo del negocio, que pasó a denominarse Muzio Clementi & Co. tras jubilarse Longman y Hyde en junio de 1800. Posteriormente, William Frederick Collard fue admitido en la sociedad mientras que Josiah Banger abandonó el negocio en 1817. El 24 de junio de 1831 expiró la sociedad entre F.W. Collard, W.F. Collard y Muzio Clementi, que fallecía poco tiempo después; los dos hermanos continuaron con el negocio hasta el 24 de junio de 1842, cuando W.F. Collard se retiró y F.W. Collard, entonces propietario único, se asoció con sus dos sobrinos, Frederick William Collard *junior* y Charles Lukey Collard.

[1259] En 1820 la firma oficial de la empresa era «Clementi, Collard, Davis y Collard», mientras que, a partir de 1824, pasaba a ser «Clementi, Collard & Collard» o «Clementi & Company». Tras la muerte de Clementi en 1832, su nombre fue eliminado y la empresa pasó a ser conocida como «Collard & Collard».



Ilustración 197. Piano de mesa Clementi, 1830-1831 conservado en València con la siguiente placa grabada en el frontal: «PATENT | Clementi & Comp.ʸ London»[1260].

Asimismo, tengo constancia del trasiego comercial de «dos pianos ingleses de seis octavas de Clementi, uno de escaparate [sic.] y otro cuadrilongo», entre los años 1837 y 1838[1261]. En primer lugar, estuvieron a la venta en el taller de carpintería de Antonio Tournier de la plaza de San Francisco, esquina con la desaparecida calle del Encisam, junto al taller o «fábrica» de pianos de Antonio Box (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.01.1837). Los mismos instrumentos —«dos pianos ingleses de Clementy de seis octavas, uno cuadrilongo con chapa de bronce, otro vertical o escaparate» [*cabinet*]— volvieron a anunciarse meses después desde «el depósito de cristales planos de la fábrica de San Fernando, plaza del Teatro Nuevo» (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.09.1837). Este depósito de cristales planos y muebles de caoba, que disponía también de una máquina de aserrar madera, anunció pianos de importación que previamente habían sido puestos a la venta por la citada ebanistería (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.09.1837; 22.01.1838) y fue trasladado en 1838 a la casa del Conde de Cirat (calle de Caballeros, manzana 378) y, en 1843, a los bajos de la casa del barón de Petrés, frente a la que sería fábrica de pianos de Pedro Gómez.

Por su parte, la firma ulterior, Collard & Collard, alcanzó gran prestigio y, en València, estos instrumentos fueron los preferidos por los profesionales del piano. Por ejemplo, Antonio Ayala, pianista activo en la década de 1830, poseía uno de mesa de sonido «dulcísimo» en 1845 en su

[1260] El piano fue adquirido en la subasta de dicha finca por una tienda de antigüedades situada en Castelldefels en los años noventa del siglo pasado, junto a otros instrumentos, y fue comprado por el matrimonio Jack y Bárbara H. Foyil en 1997, que se trasladaron a California antes del año 2000, llevándose el piano con ellos. Esta información, en concreto un correo personal entre Bárbara H. Foyil y Martha Novak Clinkscale (01.06.2000) que me proporcionó los datos concretos que ofrezco a cuerpo de texto), me fue transmitida por Tom Winter (02.03.2021), actual administrador de la base de datos en línea *Clinkscale Online*, http://db2.earlypianos.org/dbport2/EPSearch12.aspx [consulta 10.11.2021].

[1261] Después de 1832, la firma dejó de denominarse Clementi para ser Collard & Collard, por lo que, o bien estos instrumentos habían sido construidos algunos años antes de su venta en València, o eran ya Collard y se utilizó el término Clementi como reclamo comercial.

casa valenciana cuando Franz Liszt le visitó y tocó ante él, cuestión que analizo en II, 5.1.2.d:. 727 y ss.; de la misma manera, Justo Fuster, el profesor de piano más reputado de la València de mediados de siglo, tuvo uno de mesa «muy bien tratado» que puso a la venta en 1849 (*Diario Mercantil de Valencia*, 27.07.1849). Asimismo, tengo constancia que se vendió otro Collard & Collard en 1843 propiedad del hacendado Benito Rodríguez Orellana (*1818; †1860[1262]) (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.10.1843)[1263].

Los pianos construidos por la firma Clementi y Collard & Collard en la década de 1830 solían ser de mesa, de seis octavas (FF-f4) y con un robusto armazón y mueble, aunque existen también ejemplares de pianos verticales pequeños y algunos tipo *cabinet*. Durante la década de 1840, la firma continuó produciendo pianos de mesa y pianos verticales más grandes, y esto se confirma localmente ya que, en 1852, el distribuidor establecido en la capital del Turia Antonio Guastavino puso a la venta un piano de mesa y uno vertical de palosanto de la fábrica de «Colar y Colar» [Collard & Collard] (*Diario Mercantil de Valencia*, 15.05.1852).



Ilustración 198. Piano de mesa Collard & Collard, 1839, conservado en la Universidad de Granada (fotografía: Gabinete, *Granada Digital*, 11.06.2021)[1264].

He podido descubrir, asimismo, un significativo testimonio que ejemplifica el interés que los pianos ingleses de Clementi/Collard suscitaron en la década de 1830 y las complejas gestiones mercantiles que algunas personalidades de la València decimonónica efectuaron para

[1262] Su lápida se conserva en el Cementerio General de València, sección 2ª derecha, nicho 2370.

[1263] No fue el único piano que se puso a la venta desde esta ubicación. El 23 de agosto de 1841 se habían anunciado en el *Mercantil* dos pianos de seis octavas y el 26 de agosto de 1842 un piano Érard.

[1264] https://www.granadadigital.es/ugr-restaura-piano-siglo-xix/ [consulta 19.03.2022].

conseguirlos. Se refiere, concretamente, a una transacción iniciada en 1833 por Antonio Casanovas, de València, que se valió de su amistad personal con José Melchor Gomis, establecido en París (véase Guaita, 2022b), para adquirir dos pianos de la firma Collard & Collard a través de un intermediario anónimo en Londres, implicando al más joven de los patronos de la casa, William Frederick Collard[1265] en la operación comercial. En una carta enviada a este intermediario anónimo, Collard comunicaba que, advertido por el pianista gaditano Sixto Pérez (*fl.* 1811-1834c), amigo suyo, había deducido de otra misiva recibida en Londres que Gomis había encargado cerrar el trato de los pianos también a una tercera persona, Pascual Pérez Gosálvez, quien había visitado Londres desde París, pero ya había retornado a España, con lo que no se había podido cerrar el trato. Transcribo a continuación la comunicación:

> Londres el 1º. Octre. de 1833
>
> Mi estimado señor:
>
> Acabo de ver a mi amigo Sixto Pérez que me comunica una circunstancia que me parece relacionada con los pianos que hemos elegido para su amigo. Encontró en casa de Monr. [monsieur] Perera[1266], Bartletti Buildings, una carta para cierto Monr. Pascual Pérez y Gozalbez [Gosálvez] que había venido de París, pero como no había ninguna persona con ese nombre en casa de Monr. Perera le pedí a mi amigo Sixto que abriera la carta. Es una carta de Monr. Gomis pidiéndole a Monr. Pascual Pérez que le indique la casa de Londres en la que debe pagar dos pianos elegidos por uno de sus amigos para Don Ant. Casanovas, de Valª. [Valencia]. Parece que cierto Monr. Pérez y Gosalbez estuvo en Londres hace un mes, pero se marchó a España. Si tengo razón en creer que estos dos pianos para Mr. Casanovas son precisamente los que ustedes han elegido para el Sr. Gomis, vea que se necesitan otros medios para cerrar el trato que la ayuda de Mr. Pasqual P. + G. Fue por casualidad, me enteré de esto por inteligencia de mi amigo Sixto, pero habiéndolo comprendido, no pierdo ni un momento en comunicárselo. Reciba la seguridad de mi consideración y estima. Presente mis respetos a Monr Gomis y créame, señor, su devoto servidor.
>
> W. F. Collard | En la fábrica, Tottenham Court Road[1267].

[1265] William Frederick Collard (*1776; †1866), era el más joven de los hermanos Collard y combinaba su actividad empresarial con la poesía y la literatura. Se retiró en 1842, dejando a su hermano William Frederick William (*1772; †1860) al frente de la firma.

[1266] ¿Tal vez el compositor Blas Parera (*Murcia, 1776; †Mataró, Barcelona, 1840)?

[1267] *Londres, le 1er. Octre. de 1833 | Mon cher monsieur | Je viens de voir mon ami Sixto Pérez qui m'á communiqué une circonstance laquelle me parait avoir rapport aux pianos que nous avez choisis pour votre ami. Il a trouvé Chez Monr Perera, Bartletti Buildings, une lettre pour un Monr Pasqual Perez y Gosalbez qui était venu de Paris, mais comme il n'y avait personne de ce nom dans la maison de Monr Perera i a prié mon ami Sixto d'ouvrir la lettre. C'est une lettre de Monr Gomis priant Monr Pasqual Pérez de lui indiquer la maison en Londres qui doit payer deux pianos choisis pour un de ses amis pour Don Ant. Casanovas, de Valª. Ces il parait qu'il avait à Londres il y a un mois un certain Monr Perez y Gosalbez mais qui est parti pour l'Espagne. Si j'ai raison en croyant que ces deux pianos pour Mr. Casanovas sont précisément les pianos que vous amis choisis pour Mr. Gomis, vous voyez qu'il faut d'autres moyens por finir l'affaire que l'aide de Mr. Pasqual P. + G. L'était par hazard que j'ai appris cette intelligence de mon ami Sixto mais l'ayant apprise je ne perds pas un moment en la communicant à vous. Agréez*

El prócer valenciano que había encargado los dos pianos a Gomis era Antonio Casanovas Ravanals (*1788c), censor de la RSEAPV, fiscal de rentas y fiscal del Tribunal del Real Estado de la Albufera[1268]; residente en la calle de Serranos, número 1, esquina con calle de la Perdiz. Por parte de su madre, Isabel Ravanals Torondel, Casanovas provenía de una antigua familia valenciana de importantes maestros carpinteros, tallistas y escultores emparentados con los de Luca/Lluch[1269] y sus hijas, Regina e Isabel, tocaban el piano, pues consta que interpretaron a cuatro manos la obertura de *Norma* de G. Bellini en una sesión artístico-musical del Liceo Valenciano (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.11.1840)[1270].

Esta forma de actuar no constituía en absoluto una situación singular, sino que venía siendo la mejor manera de proceder a la hora de comprar un buen piano en el extranjero, si se poseían influencia y contactos. La colección de autógrafos de Eugenio Alonso Sanjurjo (*1824; †1884), depositada en el Archivo Histórico Nacional (E-Mah), contiene cartas y recibos referidas a transacciones y operaciones comerciales de ese tipo, por ejemplo, se conserva un recibo firmado por Muzio Clementi en 1829 sobre la venta de un piano encargado a través de intermediario —Mr. Gomiz [Gomis]— por Santiago de Masarnau[1271] y en otro documento que data de 1839, J. Pleyel se disculpaba por no haber entregado un piano apalabrado y se comprometía a entregar otro en su lugar[1272].

Existen pocas referencias sobre los pianos franceses que se importaron en València, ya que los anuncios no se solía especificar la marca. No obstante, los ejemplos que tenemos constatan que

l'assurance de ma considération et de mon estime. Faites bien las compliments de ma part a Mon^r Gomis et croyez-moi, monsieur, votre devoté serviteur. |W. F. Collard | à la fabrique Tottenham Court Road [transcripción y traducción propia].

E-Mah, sig. ES.28079.AHN//DIVERSOS-COLECCIONES,7,N.632, *Autógrafo de W. F. Collard*.

[1268] Su padre, Antonio Casanovas García, asesor y juez privativo y administrador del Real Estado de la Albufera, había entrado en el Colegio de abogados de Valencia en 1783, mientras que él mismo lo había hecho en 1811 (Tormo Camallonga, 2004: 144, 427). Antonio Casanovas Ravanals llegó a ser Subsecretario del Ministerio de Gracia y Justicia (*Gaceta de Madrid*, 09.09.1860).

[1269] Isabel Ravanals era hija y nieta de los tallistas y carpinteros Juan Bautista Ravanals de Luca [Lluch] y Vicente Ravanals, respectivamente. Vicente Ravanals fue, asimismo, un destacado escultor y su padre, Hipólito el maestro de carpintería del Palacio del Real de Valencia durante el siglo XVIII. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1707-1725: 174r,

[1270] Unido a ello, Peregrín y José Casanova [¿tal vez Casanovas?] ambos corredores de cuello, pusieron en venta sus respectivos pianos en años posteriores: José un piano de mesa de construcción española de seis octavas en 1842 y Peregrín un piano de mesa inglés, diez años después (*Diario Mercantil de Valencia*, 23.02.1842; 05.07.1852).

[1271] E-Mah, sig. DIVERSOS-COLECCIONES,8,N.651, 1829: *Recibidas de Mr. Masarnau por medio de Mr. Gomiz [¿Gomis? ¿Gómez?] cuarenta y seis libras y 7/ [chelines] por la suma de la cuenta entregada por un pianoforte* [trad. propia].

[1272] E-Mah, ES.28079.AHN//DIVERSOS-COLECCIONES,7,N.595, 1839.

pertenecían a las principales casas exportadoras del momento: Pleyel et Cie., Pierre Érard[1273] y Jean-Henri Pape en París y Boisselot et fils en Marsella. Se sabe que tenían esa procedencia los pianos que se vendieron en la mansión de los cónsules de Francia, sita en la valenciana plaza de las Barcas, 23, pues se ha recabado información acerca de la venta de un piano construido en París que el propio Liszt había tocado durante su visita a la ciudad, declarando que era «uno de los mejores en su clase» (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.04.1845 y 13.04.1845)[1274]. El cónsul de Francia en València durante aquel periodo (1842-1848) era Hippolyte Flury[1275] y vendió en 1848 otro piano con motivo de su partida definitiva como cónsul a Malta (*Diario de Valencia*, 27, 31.05 y 05, 08, 09 y 10.06.1848). Su sucesor durante el siguiente año, Louis Sentis, vendió también su piano Pleyel antes de ser sustituido por Edmond Sourdeau (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.07.1849; Boix, 1849: 249).

Asimismo, el mismo Benito Rodríguez Orellana, que vendía un Collard & Collard en 1843, había hecho lo propio con un Érard el año anterior (*Diario Mercantil de Valencia*, 26.08.1842). También, como va dicho (II, 2.1.1: 429-430) se ha conservado en València uno de los característicos pianos consola construidos por Jean Henri Pape después de 1839, que actualmente se expone en el palacio de Cervelló. El instrumento, construido en palisandro y de seis octavas más una quinta (CC-g4), posee una inscripción en un embellecedor situado en el frontal (ilustración 199): «*PIANO CONSOLE — BREVET D'INVENTION | EXPOSITION DE 1839, et rappel de la médaille d'or décernée par le Jury à PAPE fact*eur *de pianos du Roi*»[1276] y, a ambos lados de la marca comercial (PAPE | Paris & Londres) presenta las dos medallas conseguidas en sendas exposiciones en 1834 y 1838: *Exposition des produits de l'industrie 1834, Médaille d'or décernée par le jury premier prix* y *Société d'encouragement nationale 1838, Médaille d'or Premier Prix*.

[1273] Los hermanos Jean-Baptiste (*150; †1826) y Sébastien Érard (*1752; †1831) fundaron conjuntamente sendas casas en París en 1788 y en Londres en 1796. Sébastien dirigió la de Londres con considerable éxito, ayudado desde 1814 por su sobrino, Pierre-Orphée (*1794; †1855), mientras que Jean-Baptiste llevó a la ruina la de París en 1813, situación que se salvó con las ganancias obtenidas en Londres. Tras las sucesivas patentes, mejoras técnicas y premios obtenidos por Sébastien, Érard Frères et Co. se disolvió tras la muerte de Jean-Baptiste en 1826. Pierre se convirtió en el único propietario de las sucursales de París y Londres después de la muerte de Sébastien en 1831. Tras la muerte de Pierre en 1855, su viuda, Camille Février se convirtió en directora de la sucursal de París junto a su cuñado, M. Schaeffer, de Estrasburgo, mientras que Bruzaud fue nombrado director de la sucursal de Londres. En agosto de 1873, cierto Amédée Blondel se convirtió en socio de Camille Érard como codirector de la sucursal de París. A su muerte, su hijo, Albert-Louis Blondel, le sucedió como director de la firma.

[1274] El primer anuncio decía que el instrumento era vertical, mientras que en el segundo se manifestaba que era de cola.

[1275] Información extraída de las *Guías de forasteros en Madrid*, editadas anualmente por la Imprenta Nacional.

[1276] «PIANO CONSOLA – PATENTE DE INVENCIÓN | EXPOSICIÓN DE 1839 y recordatorio de la medalla de oro concedida por el Jurado a PAPE, fabricante de pianos del rey» [traducción propia].



Ilustración 199. Frontal del piano consola de Henri Pape conservado en València.

Respecto a la importación de pianos alemanes [vieneses], cabe decir que los anuncios de instrumentos especificaban esta procedencia durante este periodo, a diferencia de otros, quizá para diferenciarlos de los instrumentos ingleses y franceses; pero también resulta significativo que un gran número de ellos fueran pianos usados, pues podría indicar que se tratara de los mismos instrumentos que coparon característicamente el mercado valenciano a partir de 1820.

Antonio Guastavino Buch (*1810; †1876) fue el principal distribuidor pianos vieneses en València, pues anunció cinco pianos de cola y dos de mesa antes de 1851; los otros dos pianistas que comerciaron con pianos de dicha procedencia fueron Jorge Francés (dos pianos de mesa alemanes de nueva construcción) y Eduardo Ximénez (un piano de cola con seis octavas y siete registros).

El único constructor vienés mencionado en los anuncios autóctonos del período tratado es Friederich Hoxa, quien ya había aplicado el marco entero de hierro o bronce colado a sus pianos de cola en 1839 y hacía destacar sus instrumentos por el esmerado trabajo de la madera, la calidad del tono y constantes mejoras técnicas. Franz Liszt tocó instrumentos de su taller y su floreciente empresa exportó pianos, incluso, a Turquía y Egipto, donde llegó a desarrollar un nicho de mercado propio (Feller, 2022). En 1851 presentó a la Exposición Universal de Londres un piano de cola de siete octavas fabricado en álamo húngaro, con marco de bronce (*Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851*, vol. 4: 1015). Principalmente, se comercializaron pianos de mesa de su firma en València antes de 1853, pero cabe citar también, en especial, un piano de cola de seis octavas y media, y

siete registros, valorado por sus portes en 12000 rs. vn., que vendía Antonio Guastavino por 4000 rs. vn. en 1853 (*Diario Mercantil de Valencia*, 15.03.1853).

Gracias al aumento de producción de los fabricantes locales, fruto de la asociación con talleres de ebanistería, la utilización de maquinaria industrial y la diversificación del trabajo con operarios especializados; y al arraigo/difusión del uso del piano en la ciudad por parte de las clases burguesas, el mercado del piano en València comenzó a dejar de ser un reducido circuito elitista de importación extranjera, para convertirse en un sistema mercantil con cauces y rutas de distribución definidas, tanto locales como de importación. Los comerciantes estables de pianos —Antonio Guastavino, Juan Oliver, Félix Altabás y José Morata (hijo), especialmente— anunciaron regularmente instrumentos procedentes de las mismas fábricas, lo que posiblemente se debió a convenios o acuerdos comerciales con estas, pues así podían disponer de flujo constante de pianos para la oferta.

Aunque el corpus de anuncios recabados mencionan pianos de todo tipo y procedencia —sobre todo en un primer momento—, el tándem Altabás-Morata y Antonio Guastavino se decantaron por distribuir pianos verticales autóctonos de la firma de Pedro Gómez a partir de 1846, mientras que Oliver compitió contra ellos ofreciendo instrumentos económicos importados; primero pianos ingleses de mesa garantizados por un año (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.06.1844) y, posteriormente, verticales *piccolos* franceses construidos por Boisselot et fils en Marsella (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.09.1847) pero, sobre todo, por Blondel en París[1277].

Los pianos de Alphonse-Philippe-Alfred Blondel (*1813 ; †1893) [anunciados en València al principio como Q. Blondel][1278], comenzaron a fabricarse en torno a 1840[1279] con una serie de mejoras técnicas que facilitaban la corrección manual de la afinación:

[1277] Oliver vendió de forma muy ocasional pianos verticales valencianos, aunque sin especificar la casa (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.03.1848).

[1278] En la publicidad local del *Diario Mercantil* de 1851 aparece como proveedor de la Academia Nacional de Música de París, domiciliado en la rue de *l'Echiquier*, 53, pero en la prensa nacional ya consta su nombre, Alphonse Blondel, proveedor de la Academia Nacional en la rue de *l'Echiquier* (*El Eco del comercio,* 09.01.1848; *El Reino, diario de la tarde,* 27.12.1859).

[1279] Sus primer anuncio en Francia data de 1841: «La fabricación de pianos ya no parecía probable que progresara más, después de las mejoras imaginadas, durante estos últimos años, por los grandes constructores y, en particular, por M. Pleyel. M. Blondel, sin embargo, acaba de inventar un nuevo mecanismo, el cual está patentado, que ofrece un toque completamente igual, liga los sonidos y aumenta considerablemente su amplitud. Tales resultados merecen ser apreciados por todos los artistas y aficionados […]» [traducción propia] (*L'Indépendan*t, 22.07.1841).

> […] De hecho, sucede todos los días que una clavija se baja por la humedad o por cualquier otra causa; si no llamas al afinador para que te ayude, y quieres hacer tú mismo la reparación, corres el riesgo de arrancar el teclado y romper todos los macillos.
>
> Es en las provincias, especialmente, donde se hace sentir este inconveniente, porque allí los buenos trabajadores son muy raros.
>
> M. Blondel parece haber solucionado perfectamente este inconveniente. En su nuevo piano, el escape, totalmente independiente de la tecla, al mismo tiempo que dota al martillo de gran vigor y facilita la repetición de la nota, lo que da gran facilidad al ejecutante, y al piano un sonido muy brillante, se puede sacar sin molestar al teclado en de todos modos […] (*L'Indépendant*, 09.09.1841)[1280].

Además, estos pianos ofrecían la ventaja de ser mucho más asequibles económicamente para el público:

> […] Quedó atrás la época en que para conseguir un buen piano había que recurrir a los grandes constructores de renombre, los Pleyels, los Érards, los Papes, y pagar un precio muy alto por él.
>
> Hoy, los buenos constructores son numerosos; obreros jóvenes e inteligentes, salidos de las mejores fábricas, se han establecido por su cuenta; los instrumentos que componen resumen todos los progresos que se han hecho durante los últimos años, y son, en consecuencia, mucho mejores que los que se establecieron anteriormente.
>
> Entre los más inteligentes de estos nuevos factores hay que situar a M. Blondel, que fabrica bien y barato, dos cualidades esenciales hoy en día, y cuyos instrumentos cuentan con el sufragio de todos los artistas competentes. M. Blondel ha innovado en una industria que ya no parecía susceptible de mejora […] (*L'Indépendant*, 14/07/1842)[1281].

Los pianos Blondel comenzaron a ser introducidos en València en torno a 1850 por la casa de publicidad y comisión Saavedra y de Riberolles, establecida desde 1845 en París, rue du Helder, 25. La firma hispanofrancesa comenzó a publicar grandes anuncios a toda página en el *Diario Mercantil* local publicitando una vasta variedad de productos que comprendía lámparas,

---

[1280] «[…] *En effet, il arrive tous les jours qu'une touche se trouve baissée soit par l'humidité, soit par toute autre cause; si l'on n'appelle pas le facteur à son secours, et si on veut procéder soi-même à la réparation, on s'expose, en tirant le clavier, à en briser tous les marteaux.*

C'est en province, surtout, que cet inconvénient se fait sentir, car les bons ouvriers y sont très rares.

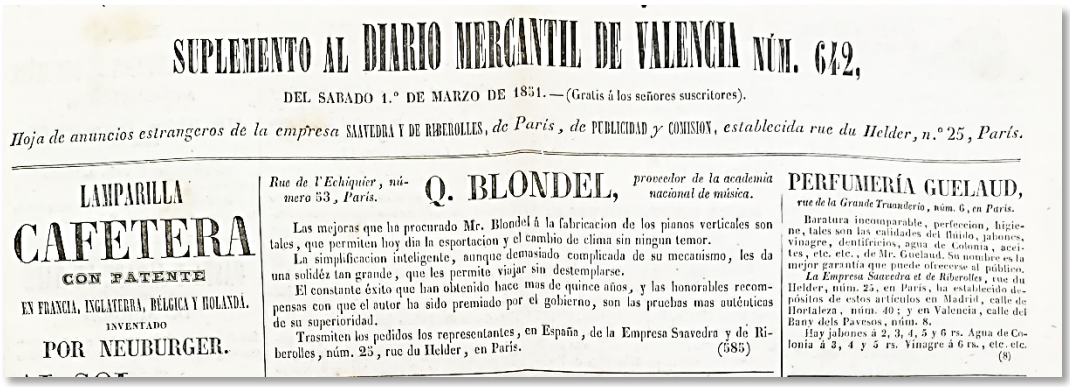
M. Blondel nous paraît avoir obvié parfaitement à cet inconvénient. Dans son nouveau piano, l'échappement, tout-à-fait indépendant de la touche, tout en donnant au marteau une grande vigueur et en facilitant la répétition de la note, ce qui donne à l'exécutant une grande facilité, et au piano un son très brillant, peut être retiré sans déranger en rien le clavier» [traducción propia].

[1281] « […] *Il est loin de nous le temps où pour se procurer un bon piano, il fallait recourir aux grande facteurs en renom, les Pleyel, les Érard, les Pape, et le payer un prix très élevé.*

Aujourd'hui, les bons facteurs sont nombreux; de jeunes et intelligens ouvriers, sortis des meilleures fabriques, se sont établis à leur compte; les instrumens qu'ils confectionnent résument tous les, progrès qui ont été faits pendant les dernières années, et valent par conséquent beaucoup mieux que ceux que l'on établissait autrefois.

Parmi les plus intelligens de ces nouveaux facteurs, il faut placer M. Blondel, qui fabrique bien et à bon marche, deux qualités indispensables aujourd'hui, et dont les instrumens ont les suffrages de tous les artistes competens M. Blondel a innové dans une industrie qui ne paraissait plus guère susceptible de perfectionnement […]» [traducción propia].

perfumes, pomadas, polvos terapéuticos de todo tipo, prensas hidráulicas, cueros, sales de baño e, incluso, publicaciones, como el *Journal des demoiselles* o el *Petit courrier des dames*; además de los pianos Blondel (ilustración 200).



SUPLEMENTO AL DIARIO MERCANTIL DE VALENCIA NÚM. 642,

DEL SABADO 1.º DE MARZO DE 1851.—(Gratis á los señores suscritores).

Hoja de anuncios estrangeros de la empresa SAAVEDRA Y DE RIBEROLLES, *de París, de* PUBLICIDAD *y* COMISION, *establecida rue du Helder, n.º 25, París.*

LAMPARILLA
CAFETERA
CON PATENTE
EN FRANCIA, INGLATERRA, BÉLGICA Y HOLANDA.
INVENTADO
POR NEUBURGER.

Rue de l'Echiquier, número 53, París. Q. BLONDEL, *proveedor de la academia nacional de música.*

Las mejoras que ha procurado Mr. Blondel á la fabricacion de los pianos verticales son tales, que permiten hoy dia la esportacion y el cambio de clima sin ningun temor.

La simplificacion inteligente, aunque demasiado complicada de su mecanismo, les da una solidéz tan grande, que les permite viajar sin destemplarse.

El constante éxito que han obtenido hace mas de quince años, y las honorables recompensas con que el autor ha sido premiado por el gobierno, son las pruebas mas auténticas de su superioridad.

Trasmiten los pedidos los representantes, en España, de la Empresa Saavedra y de Riberolles, núm. 25, rue du Helder, en París. (585)

PERFUMERÍA GUELAUD,
rue de la Grande Truanderie, núm. 6, en París.

Baratura incomparable, perfeccion, higiene, tales son las calidades del Bálsamo, jabones, vinagre, dentifricios, agua de Colonia, aceites, etc. etc., de Mr. Guelaud. Su nombre es la mejor garantía que puede ofrecerse al público.

La Empresa Saavedra et de Riberolles, rue du Helder, núm. 25, en París, ha establecido depósitos de estos artículos en Madrid, calle de Hortaleza, núm. 40; y en Valencia, calle del Bany dels Pavesos, núm. 8.

Hay jabones á 2, 3, 4, 5 y 6 rs. Agua de Colonia á 3, 4 y 5 rs. Vinagre á 6 rs., etc. etc. (8)

Ilustración 200. Publicidad de la casa Saavedra y de Riberolles con los pianos Blondel (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.03.1851).

La firma comercial, fundada por el empresario Saavedra en 1845, tenía depósitos de mercancías extranjeras en las principales ciudades del territorio y, más tarde, comenzó a organizar viajes y recorridos turísticos. En València, su comisionista era Salvador Novella Birache (*1819; †1862)[1282], con razón social en la calle del Bany dels Pavesos, 8 (*Diario Mercantil de Valencia*, 30.11.1850)[1283]. A partir de 1855, los pianos Blondel se expusieron en la llamada Exposición Extranjera del núm. 10 de la calle Mayor de Madrid, propiedad de Saavedra, estando a la venta un ejemplar «recto» de siete octavas de palisandro por 5000 rs. vn. en 1855 y 6000 rs. vn. en 1856 (*El Clamor Público*, 17.06.1855; 08.08.1856).

Blondel manifestaba ser discípulo de Sébastien Érard (*El Clamor Público*, 08.08.1856)[1284] y sus pianos se caracterizaban por su fácil transporte, pues soportaban bien los cambios de clima gracias a un simplificado mecanismo que les dotaba de «una solidez tan grande» que les permitía «viajar sin destemplarse» (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.03.1851). Además, la casa presentó patentes en la sede de la llamada Exposición Extranjera madrileña de un «Piano-órgano» y un curioso «Pianoctavo», que producía el efecto de ser tocado a cuatro manos (*La*

[1282] Hijo de Salvador Novella Trescolí, zapatero, y de María Birache Perales, había crecido en el núm. 11 de la calle Pellería Vieja, donde fue vecino del pianista y tratante Jorge Francés Girona. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 46 y 50, cuartel del Mercado, 1845 y 1846.

[1283] Novella comercializó en València todo tipo de productos de la casa Saavedra: artículos de droguería, químicos, colecciones de libros, camas, publicaciones periódicas parisinas, guías, etc.; tal y como se puede comprobar en la prensa local y nacional desde julio de 1849 hasta octubre de 1851.

[1284] De hecho, un pariente suyo, Amédée Blondel, llegó a convertirse en el director de la casa Érard, tras fusionarse con dicha firma (*Crónica de la Música*, 29.07.1880).

Nación, 22.01.1856) y, a partir de 1860, comenzó a usar unas denominadas «cuerdas platinadainoxsidables» para proteger a éstas de la corrosión por humedad (*La época,* 25.06.1862). Como se analiza en II, 3.2.2: 578 y ss.**,** el comerciante de pianos valenciano Juan Oliver se hizo rápidamente con el monopolio local para la venta de estos pianos en la capital del Turia, comprándoselos directamente a Salvador Novella, corresponsal en València de la firma de Saavedra, para anunciarlos después desde su establecimiento.



Ilustración 201. Piano vertical Blondel, 1860. E-Bmi, 646.

Por último, la apertura de la fábrica Boisselot en Barcelona, en asociación con el constructor Francisco Bernareggi, en febrero de 1849, marcó un punto de inflexión en la red de comercio y distribución de pianos española pues planteó una competencia estable y merecida a las importaciones extranjeras (véase Brugarolas Bonet, 2015: 21). De hecho, el célebre pianista húngaro Óscar de la Cinna anunció un viaje desde València a Barcelona para adquirir un piano [de cola] francés —«propio para teatro», presumiblemente de la casa Boisselot-Bernareggi— para el Teatro Principal de la ciudad, aunque no ha podido confirmarse si llegó a culminar su propósito (II, 5.1.2.e: 734 y ss.). A ello se le sumó un importante incremento de calidad en la producción autóctona de Gómez —ya ofrecía hasta 9 modelos en 1853 que comprendían tanto verticales simples de 6 octavas y ¾ (CC-a4) como grandes pianos de cola de 7 (AAA-a4)— y el comienzo de la de Daniel Utzman. Como va dicho en el apartado dedicado a la construcción, estos dos empresarios llegaron a exportar instrumentos a otros territorios y la casa Gómez, en especial, se convirtió en el referente de la fabricación valenciana de pianos del siglo XIX.

3.2. Distribución y venta de pianos en València (1830-1856).

En 1830, tres de los empresarios musicales más importantes de la primera mitad del siglo XIX en València incorporaron el servicio de distribución de pianos a sus comercios en la ciudad: el librero Mariano Cabrerizo, que fue pionero en lo que se refiere a la difusión de la literatura pianística y distribuyó las primeras publicaciones periódicas por suscripción; el templador y comerciante barcelonés —de origen mallorquín— Juan Oliver Gomila; y, a partir de 1834, el templador y uno de los mayores comerciantes de pianos en València del segundo tercio del siglo XIX: Antonio Guastavino Buch. A ellos se les unieron diversas agencias, casas de empeño y almonedas públicas, que comercializaban con todo tipo de objetos, incluidos pianos, y la compraventa privada efectuada entre particulares. Todo esto unido a la importante oferta de los constructores locales ya analizados. A continuación, paso a analizar la trayectoria y actividad comercial de cada uno de ellos.

3.2.1. La librería de Mariano Cabrerizo (1829-1835).

El establecimiento de Mariano Cabrerizo, situado en el núm. 5 de la calle de Libreros (manzana 71)[1285] comenzó a comercializar pianos a finales de 1829, uniendo esa nueva actividad a su ya labor como comerciante y distribuidor de partituras. Aunque ya había anunciado tres pianos cuadrilongos (de mesa) unos meses antes, en diciembre de 1829 publicó un extenso anuncio describiendo un nuevo sistema que implantarían a partir de entonces la casas comerciales de música valencianas: la venta y alquiler por suscripción y el pago a plazos.

Pianos por suscripción

> Por mucho que nuestro Bretón de los Herreros haya satirizado con hermosos versos el furor filarmónico que se va apoderando de la juventud española; vamos viendo no obstante que podrá sucederle lo que al célebre Cervantes, el cual queriendo ridiculizar el gusto a los romances caballerescos, nos ha dejado en su inmortal Quijote un recuerdo dulcísimo de aquella profesión, a pesar de sus dementes extravagancias. No hay remedio, está visto, el furor filarmónico marcha con el siglo en que vivimos y es necesario proporcionar a todas las clases de la sociedad medios poco costosos para satisfacer esta noble pasión. Ójala que las Correas y los Garcías abundasen más en nuestro suelo, y saliesen de él para arrebatar los aplausos extranjeros y fundar sus pingües fortunas, así como nosotros hacemos las de los Galis, Albinis, Lorenzanis &c. &c. Por estas y otras razones, los Sres. aficionados a la música que deseen adquirir un forte-piano por suscripción, podrán conseguirlo bajo de condiciones recíprocas, presentándose en la librería de Cabrerizo (*Diario de Valencia*, 22.12.1829).

[1285] E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.

Esta actividad, así como la suscripción de lectura —con préstamo de libros por 16 rs. vn. al mes— quedó reflejada en el *Calendario manual y guía de forasteros en Valencia para el año de 1830*, editado por Benito Monfort:

Suscripción de Lectura

> En la librería de Cabrerizo hay suscripción de Lectura llevándose los libros para leer y pagando 16 rs. vn. al mes. Se franquea el catálogo de ellos (Monfort, 1830: 145).
>
> *Nota.* En la librería de Cabrerizo se halla un surtido de música vocal é instrumental, que se vende por piezas sueltas. En la misma se dan pianos en alquiler por suscripción mensual á precios convencionales, y según las condiciones detalladas en el prospecto impreso que se distribuye gratis (Monfort, 1830: 148).

Cabrerizo amplió su actividad mercantil abriendo una imprenta en 1830 —hasta 1829, o bien su establecimiento figuraba únicamente como librería, o constaba José Ferrer de Orga como impresor en sus publicaciones[1286]— en el núm. 6 de la calle de San Vicente (manzana 7), donde se trasladó a vivir con su mujer, Micaela Martí —justo al lado de la residencia del beneficiado Mateo Cabo, hermano del organista de la catedral[1287]—. Sus publicaciones llevarán a partir de 1831 el sello de «imprenta de Cabrerizo» en lugar del de «librería».

El 29 de abril a 1835 el antiguo local de Libreros, 5, manzana 71 se ponía a la venta[1288]. En 1837 pasó a reconvertirse en una academia filarmónica dirigida por el músico local Juan Barta (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.03.1837).

En 1835, Mariano Cabrerizo fue deportado a Ceuta a causa de los sucesos ocurridos en València en septiembre de 1835, de donde regresó, previo viaje por Andalucía, en marzo de 1836. Con el establecimiento de los almacenes específicos de música y pianos de Juan Oliver y Antonio Guastavino, su librería dejó de publicitar en prensa pianos y música.

[1286] Véase E-Mn, R/60200, Scott, Walter, 1829. *Las páginas de oro de Sir Walter Scott: ó sea retrato Imparcial de Napoleon, su enfermedad y muerte, segun las describe ... en el capítulo VIII de su historia ... y algunas particularidades relativas a la prision, causa y muerte del ... duque de Enghien.*

[1287] Mateo Cabo vivía en la misma manzana, en el núm. 8 de la calle de la Muda. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

[1288] Desde Libreros núm. 5 se siguió ofreciendo un piano pequeño el 31 de agosto de 1833.

3.2.2. Establecimientos de Juan Oliver Gomila (1829-1852).

A la actividad comercial de alquiler y venta de pianos de Cabrerizo se unió en los últimos meses de 1829[1289] la de Juan Oliver Gomila (*Barcelona, 1804/1808; †València, 10/11.10.1881)[1290], llegado a la ciudad en octubre de ese mismo año, como constata el siguiente anuncio:

> Ha llegado a esta ciudad un profesor de piano y canto que se propone enseñar según la escuela italiana, y ofrece dar lecciones de ambas cosas.= El interesado al ofrecer sus servicios á los ilustrados habitantes de esta hermosa capital, en una ciencia tan esencial atendido el rango que ocupa en el sistema actual de educación, está bien convencido de cuan interesante es el que este estudio se simplifique y se enseñe bajo un método que reúna la sencillez y la claridad, circunstancias que ha tenido muy presentes en la formación del suyo. La experiencia es el arte de enseñar, y el cuidado con que ha examinado la mayor parte de obras elementales así extranjeras como nacionales, le han facilitado medios para adquirir felices resultados en la enseñanza y progresos de sus discípulos.= Los que gusten servirán del expresado profesor podrán acudir á la plaza de la Congregación botiga droguería de D. Ramón Domingo, en cuya casa darán razón de él.= El mismo profesor templa los pianos en donde quiera que se le llame (*Diario de Valencia*, 24.10.1829).

Este barcelonés era hijo de Juan[1291] Oliver e Isabel Gomila, ambos originarios de Palma de Mallorca[1292] y, tal como afirma en sus primeros anuncios, había estudiado canto y piano en Italia —también aseveraba haber trabajado en los principales teatros, pero no se ha podido recuperar información sobre dicha cuestión hasta la fecha—. Ha podido confirmarse la existencia de diversas familias apellidadas Oliver en Palma de Mallorca dedicadas a la industria de la música y, entre sus miembros, sobresale la figura de Melcior Oliver Suau (*1800; 1861), célebre ebanista y constructor de pianos establecido en la capital palmesana (Nadal Mut, 2015: 83, 89). También destaca el funcionamiento de una importante fundición de metales para la fabricación de máquinas en Sóller y Palma fundada por Juan Oliver Rullán en 1826 en Ca'n Maneu (Vallbona Rigo, 2014: 11, 17). En Barcelona, ciudad natal de Juan Oliver, no se ha podido documentar a nadie relacionado con ellos, salvo, quizás, el librero musical Juan Oliveras, cuyo establecimiento ofreció canciones y partituras diversas (Brugarolas Bonet, 2015: 300, 320, 324).

Juan Oliver disponía de recursos económicos —en la documentación recibe el tratamiento de respeto «Don», tuvo siempre a varias sirvientas a su servicio y vivió en inmuebles en los que

[1289] Esta fecha está también verificada por el propio testimonio de Oliver en distintas matriculaciones vecinales.

[1290] Juan José en otros registros, véase E-VAahcv, sig. 9/29074-13, núm. 2198, Instituto Luis Vives, *Expediente de Juan Oliver Andrés, nacido en València en 1845*, 1860-1861.

[1291] Consta José en otros registros.

[1292] Como se manifiesta en todos los registros sacramentales de la familia conservados en València. Véase E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1835-1843, fols. 35, 260, 359; LB 1844-1851: 27v.

pagaba una considerable renta—. Además, no tuvo ningún problema en cambiar en numerosas ocasiones su residencia-almacén. En sus primeros años se estableció en varias localizaciones del entorno de la plaza de la Congregación, en el cuartel del Mar, entre los barrios cuarto y quinto, donde se ubicaban tradicionalmente los talleres de ebanistería.

En la nochebuena del mismo año de 1829, Oliver se anunciaba en el número 14 de la calle del Torno de las Monjas de San Cristóbal, muy cerca de la plaza de la Congregación, como profesor de canto según la escuela italiana y templador de fortepianos, para que los interesados dejaran billete con la calle y casa y poder presentarse. Asimismo, al igual que Cabrerizo, anunció servicios como «maestro de canto, de piano y de templar» en la citada guía de Benito Monfort (1830: 148), ofreciendo la dirección del droguero Ramón Domingo, en la citada plaza de la Congregación, núm. 1[1293].

En 1830 se anunció en el núm. 13. de la calle del Santísimo, junto a la del Gobernador Viejo[1294] —a escasos setenta metros de la droguería de Domingo— la apertura de un «almacén de pianos de todas clases y precios equitativos que se venden y alquilan», detrás del cual podría ya haber estado el propio Juan Oliver; en 1831 volvió a ponerse en alquiler el núm. 13 de la calle del Santísimo (*Diario de Valencia*, 23.01.1831) y, en 1834, Oliver actualizaba su dirección en la citada guía de Monfort al núm. 2 de la calle del Milagro[1295] —cercana a la calle del Santísimo y a la plaza de la Congregación— desde donde también se anunció en prensa:

> Maestro de música y piano, que habiendo estudiado en Italia y recorrido sus principales teatros, con el objeto de adquirir el buen gusto en el arte de cantar, como también visto los mejores métodos para enseñar el solfeo y el piano, ofrece a los Sres. aficionados de esta ciudad dar lecciones a precios moderados y conveccionales [sic.], bien sea en la de sus discípulos ó en la suya: ofrece también templar los pianos gratis á sus discípulos, y los demás que quieran emplearle se servirán pasarle un billete á su casa sita en calle del Milagro num. 2 piso segundo (*Diario de Valencia*, 29.10.1830).

Además, mientras residía en la calle del Milagro, parece que Oliver podría haber entrado en contacto comercial con un establecimiento en la cercana calle de la Congregación, 8, donde también pusieron a la venta pianos:

> En la calle de la Congregación nº 8 hay pianos para alquilar y de venta, de diferentes clases y varios precios a toda prueba, y en particular uno de mesa cuadrilongo con tarima, lira y

[1293] E-VAa, Lonja, caja 29, núm. 13, *Subsidio mercantil*, 1825.

[1294] En dicha ubicación tuvo décadas atrás su taller el organero Felipe Navarro, que se anunció una única vez en prensa. En 1821, este se trasladó a la calle de San Bult, 9 (manzana 104) y su antiguo local del núm.10 de la calle del Santísimo, esquina con Gobernador Viejo, fue ocupado, al menos hasta 1823, por el carpintero Ygnacio Ferrer, que antes poseía otro almacén de carpintería en la misma calle. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes la ciudad de València*, sig. 4, 1818.

[1295] Aparece en dicha guía con una errata en su apellido —Oliva en vez de Oliver—.

> cinco registros de superiores voces y el teclado de marfil de última moda y más fina construcción que se fabrican en París. El dueño de dichos pianos recibirá en ajuste otros de inferior calidad (*Diario de Valencia*, 17.12.1830).

Más tarde, en esa dirección funcionó un establecimiento de educación para señoritas que anunció posteriormente la venta de un piano:

> Doña María del Carmen Galcerán, maestra de niñas con Real título de primera clase, agradecida y estimulada por la buena aceptacion que ha merecido su enseñanza, no ha perdonado medio ni recurso para proporcionar nuevas ventajas á sus discípulas, y á sus padres ó tutores; y por tanto participa haber trasladado su establecimiento á la calle de la Congregacion n. 8, cuyo local ofrece todas las comodidades necesarias, tanto por su posicion y capacidad, como por el amueblage de que está provisto. Hay sillas y mesas de labor para todas las señoritas, y á estas se les acompañará del establecimiento á sus casas, como también á misa y á paseo los días festivos, si es gusto de los padre ó tutores, sin que para esto se alteren los precios prefijados en el prospecto que la expresada directora dio al público (*Diario de Valencia*, 11.09.1833).
>
> Se vende un piano de seis octavas, grande perspectiva, con dos cajones adjuntos para guardar papeles de música, todo está sostenido por seis columnas: darán razón en el establecimiento de educación de señoritas, calle de la Congregación n. 8 (*Diario de Valencia* 01.06.1834).
>
> Se vende un piano de seis octavas. de nogal pulimentado, muy poco usado, de excelentes voces y construcción moderna: el sugeto que quiera comprarlo acudirá calle de la Congregación n. 8, establecimiento de educación de señoritas (*Diario de Valencia* 11.07.1834).

Sin embargo, la residencia oficial de Oliver se mantuvo hasta 1835 en el núm. 2 de la calle del Milagro:

> Se hallan de venta dos pianos de mesa, el uno de seis octavas, nuevo y de preciosas maderas; y el otro de cinco octavas y media, de caoba macizo, pero usado: darán razón calle del Milagro n. 2, cuarto segundo (*Diario de Valencia*, 08.03.1834).

Nótese —para futuras investigaciones— que ambas direcciones se hallaban muy cerca de la casa del organista segundo de la catedral, Antonio Lureta, sita en la calle de las Nieves, 19[1296]; del taller del ebanista Domingo Terrent, y, sobre todo, de la última residencia del constructor de fortepianos italiano David José Guastavino, ubicada en la citada calle de las Nieves, núm. 27.

En marzo de 1835, Juan Oliver Gomila se casó con la setabense de padres valencianos Josefa Andrés Martí (*1812)[1297] y, meses después —antes de nacer su hijo Leonardo (*23.12.1835)[1298]—, reorientó su carrera profesional inaugurando un almacén estable de venta

[1296] Lureta más tarde se trasladó a la plaza de Santo Domingo, esquina con la calle de la Chufa (manzana 104), núm. 5 moderno, donde murió, subastándose sus bienes en almoneda pública el 26 de enero de 1843.

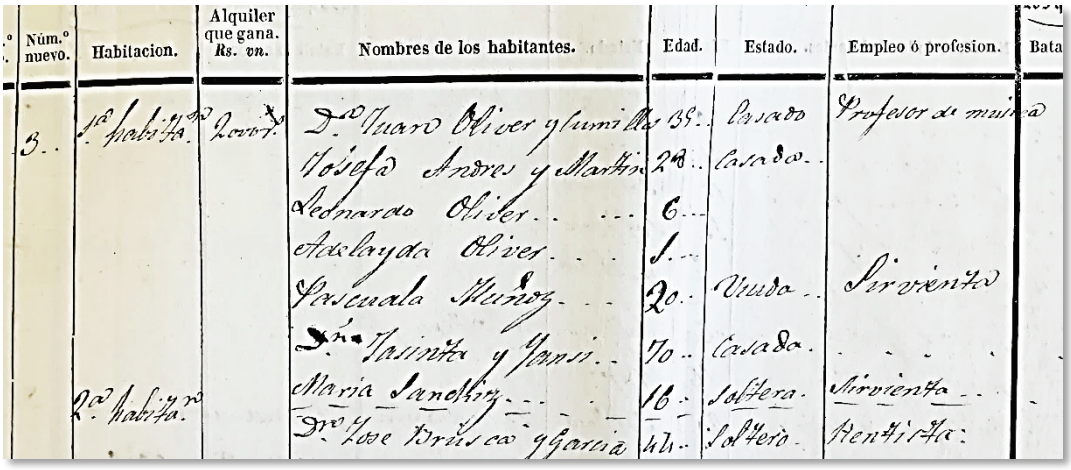
[1297] E-VAsdap: San Esteban, LD 1879-1881; E-VAahcv, sig. 9/29074-13, núm. 2198, Instituto Luis Vives, *Expediente de Juan Oliver Andrés, nacido en València en 1845*, 1860-1861.

[1298] Su nombre era Leonardo Tadeo Francisco Eduardo Miguel. E-VAsdap: S. Esteban, LB 1835-1843: 35.

de «papeles de música impresos para canto y tocado» en el núm. 34 antiguo, 3 moderno (primera habitación), de la calle de Bonaire (manzana 61), esquina con la de Barcelona (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.06.1835). En los meses siguientes, Oliver convirtió su casa-almacén en uno de los mejor dotados de la capital del Turia, pues vendía un extenso surtido de música de canto y piano de las óperas más modernas, así como cuadernos específicos para el piano, escalas, ejercicios y otros métodos para diversos instrumentos (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.11.1835).

Oliver continuó anunciando la venta y alquiler de pianos «de varias clases nacionales y estrangeros» desde su «almacén de música moderna» (*Diario Mercantil de Valencia,* 14.01.1837; 19.10.1837), negocio que mantuvo prácticamente hasta su muerte, ofreciendo instrumentos a precios moderados. En febrero de 1840, su stock estaba compuesto por «pianos nuevos de seis octavas a tono de orquesta, de perfecta construcción» y «perfectamente imitados a los ingleses», pero también ejercía como intermediario vendiendo pianos más pequeños y usados, pero de igual calidad (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.02.1840; 25.02.1840).

A finales de 1840, Oliver trasladó nuevamente su almacén a la plaza de las Comedias, 1 —antiguo, 3 nuevo; manzana 66— (*Diario Mercantil de Valencia*, 23.10.1840), cerca del almacén de ebanistería del constructor de pianos Vicente Rico (manzana 67); pagaba por dicho local una considerable renta (2000 rs. vn.), se permitía tener a su cargo a dos sirvientas y realquilaba una habitación a una señora, lo que constata la buena salud de su negocio por entonces. En 1841 vendía un metrónomo Maelzel usado y en 1842 «pianos nuevos de hechura moderna» (*Diario Mercantil de Valencia*, 10.05.1841, 30.01.1842).



Núm.º nuevo.	Habitacion.	Alquiler que gana. Rs. vn.	Nombres de los habitantes.	Edad.	Estado.	Empleo ó profesion.	Bata
3..	1.ª habitaⁿ	2000 rs.	D.ⁿ Juan Oliver y Cumilla	35..	Casado	Profesor de música	
			Josefa Andres y Martin	28..	Casada..		
			Leonardo Oliver.. ...	6...			
			Adelayda Oliver...	1...			
			Pascuala Muñoz...	20..	Viuda..	Sirvienta	
			D.ⁿ Jasinta y Jansi..	70..	Casada.	. . . .	
	2.ª habitaⁿ		Maria Sanchiz...	16..	Soltera.	Sirvienta..	
			D.ⁿ Jose Brusca y Garcia	44..	Soltero.	Rentista:	

Ilustración 202. Juan Oliver en la matriculación vecinal de 1842[1299].

[1299] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 32, cuartel del Mar, 1842.

En el verano de 1844 volvió a trasladarse unos metros estableciéndose en la misma plaza de las Comedias núm. 22-24 antiguo y 10 nuevo, primera habitación (manzana 69), pero en la entrada de la calle de la Cullereta, con toda su familia —por entonces, además del primogénito, Leonardo, tenía dos hijos más: Josefa y Juan, nacidos tras la muerte de su segunda hija, Adelaida— .

En su nuevo local, Oliver especificaba que sus pianos poseían una gran «perfección y solidez, que después de los ingleses de gran precio no hay superiores» y los garantizaba por un año (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.06.1844); en otro anuncio manifestaba que sus pianos mantenían la afinación entre seis y ocho meses, pudiendo estar afinados «a tono de orquesta» e incluso más altos, sin peligro de rotura de las cuerdas (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.06.1844 y 26.06.1844). Estos anuncios parecen responder a los publicados por Guastavino y, sobre todo, a los del constructor José Chavarro Sebastiá, que acababa de anunciar la apertura de una fábrica de pianos, resultado de sus continuas experimentaciones con maderas y mecanismos y su experiencia durante años en varias capitales españolas (II, 2.2.4.b: 492). La extensa información en los anuncios de Chavarro parece que obligó a Oliver a explicar de forma más detallada su oferta, en especial lo relativo a la suscripción y el servicio de afinación:

> MUSICA. En los países en que mas ha prosperado esta se disminuyen los gastos necesarios para la afinación de pianos, por medio de suscripciones generales: así se logra perfeccionar el oído de los dedicados a dicho instrumento, conserva este por su constante y perfecta unión de voces, y hace compatible la economía con la posibilidad de que los maestros en el referido arte de afinación se consagren á el y le egerciten con exactitud. Deseando proporcionar este medio á los que le encuentre útil, D. Juan Oliver, profesor de piano y canto, muchos años hace conocido de esta capital, tiene abierta una suscripción con algún numero de personas que desea aumentar, en la que ofrece afinar los pianos a precios convencionales: vive calle de la Cullereta, núm. 10, cuarto principal. También hay un piano de venta de perfecta construcción y de un mérito muy superior (*Diario Mercantil de Valencia*, 14.12.1844).

En diciembre de 1845, algunos anuncios informaban sobre el precio al que vendía sus pianos. Uno de seis octavas que prometía mantener la afinación durante un año, costaba tan solo 1000 rs. vn., por tanto, un precio bastante rebajado de valor (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.12.1845); otro, que estaba afinado a tono de orquesta y también prometía aguantar afinado más de un año, costaba 3500 rs. vn. a pesar de estar usado durante más de un año (*Diario Mercantil de Valencia*, 23.12.1845; 01.01.1846); también vendía un piano cuadrilongo de seis octavas por 5500 rs. vn. (*Diario Mercantil de Valencia*, 24.01.1846).

En abril de 1846, su establecimiento anunció un piano «de mesa de los mejores que ha fabricado Gómez, el pianista»— (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.04.1846 y 24.04.1846), que se vendía por

un precio fijo de 3500 rs. vn. junto a dos pianos usados que costaban 900 y 640 rs. vn., respectivamente., precio que unificó en 640 semanas después (*Diario de Valencia*, 04.06.1846).

En noviembre de 1846, Oliver compró el stock de partituras de uno de sus competidores más directos, el *Establecimiento Matritense* de Juan Francisco López Lanzuela (II, 4.1.3: 644 y ss.), trasladando todas las colecciones adquiridas a su depósito de la calle de la Cullereta, 10 que, a partir de entonces publicitaba vender «la música de todos los establecimientos de la Corte[1300]» (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.09.1846). En marzo de 1847 comenzó a importar también pianos verticales pequeños —«pícolos»—, incorporando su venta a la de los clásicos pianos de mesa (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.03.1847; 27.04.1847); indicaba en su publicidad: «se ha recibido una colección de pianos de la acreditada fábrica de Boisselot en Marsella, y otros de París los que reúnen la mayor perfección y elegancia» (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.09.1847) o señalaba que procedían de «las mejores fábricas de París» y poseían un «mueble de esquisito gusto» (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.01.1848; 07.06.1848; 14.06.1848). También ofrecía pianos verticales valencianos, probablemente construidos en el taller de Pedro Gómez (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.03.1848).

En noviembre de 1848, Oliver abandonó el cuartel del Mar y volvió a trasladar su almacén de música, en esta ocasión al núm. 10 de la actualmente desaparecida calle de la Puñalería[1301] (manzana 361), esquina con la calle de Campaneros, en las inmediaciones de la catedral y las calles del Mar y Zaragoza[1302], el «área social» de la nueva burguesía urbana[1303]. Desde su nuevo local continuó vendiendo partituras y pianos fabricados en París, junto a instrumentos usados como, por ejemplo, un manucordio (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.11.1848). El anuncio oficial del traslado de Oliver se publicó el 22 de noviembre haciendo constar el nuevo nombre de su negocio: «Barato de música». El once de junio del año siguiente, 1849, anunciaba un piano de cola de segunda mano por un precio muy rebajado. En octubre de dicho año volvía a especificar las características de sus instrumentos:

[1300] Los anuncios de partituras de Oliver constataban que su establecimiento se nutría del almacén de León Lodre en Madrid.

[1301] Dicha calle albergaba numerosas fundiciones y, en la esquina opuesta (esquina con calle Zaragoza), se había establecido en 1822 la sucursal de la madrileña «Agencia General de Negocios y Colocaciones», la cual, entre otros muchos servicios, había inaugurado un servicio de colocación de preceptores particulares, maestros de lenguas y de música, partituras, etc. (*Diario de Valencia*, 15.08.1822).

[1302] Actual plaza de la Reina.

[1303] Vivía en la segunda habitación del inmueble, entre la vivienda de la viuda de un militar y la de un teniente coronel retirado. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850.

> En la calle de la Puñaleria, sita entre la de Zaragoza y Campaneros, num. 10 piso segundo, hay pianos verticales de París egecutados con la mayor inteligencia y perfección: el teclado es movible y de siete octavas de estension, cuyos estremos nada dejan de desear, como igualmente el conjunto de sus cualidades. Hay tambien música para canto, piano, flauta, guitarra, métodos y obras elementales para la enseñanza (*Diario Mercantil de Valencia*, 30.10.1849).

Aunque también siguió vendiendo pianos usados, como uno de Francisco Fernández por 600 rs. hay que esperar a la información contenida en sus anuncios de 1851 para descubrir, aparte de los pianos de la firma marsellesa Boisselot, la procedencia de las distribución de sus pianos parisinos. Estos eran los pianos verticales económicos de la casa Blondel ya citada:

> ANUNCIO DE MÚSICA Y PIANOS
>
> En el almacén de musica y pianos estranjeros de la calle de la Puñaleria, num. 10, cuarto segundo, se han recibido pianos de París, de la fabrica de Blondel, figura vertical del mejor gusto y comodidad, de la mas solida construccion y perfecto mecanismo; voz sorprendente, dulce, simpática, y de perfecta igualdad en la estension de las siete octavas que contienen. Tambien se acaba de recibir musica de los bailes nuevos que á continuación se espreSan para piano, flauta y guitarra: Ls Schotisc Polka, Angel, El Elgante, Barcelona, Madrileño, Cracoviana, baile ruso, La Varsoviana, Flor de Lis, Mi Favorita, y tambien toda la ópera del Tio Caniyitas (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.02.1851).

A partir de ese año, el negocio de Oliver se fundamentó en su actividad como afinador protagonizando, además, varios cambios de domicilio en el transcurso de poco tiempo: a finales 1851 se trasladó al núm. 4 de la calle de Jofrens; a los pocos meses volvió a la calle del Milagro y, posteriormente, se estableció en la de Cabillers:

> D. Juan Oliver, bien conocido en esta ciudad por sus adelantos y perfección en el difícil arte de afinar pianos, se ofrece á la disposición de los que gusten ocuparle: vive calle de Chofrens, junto a la plaza de Santa Catalina, núm. 4, cuarto segundo de la izquierda (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.01.1852).
>
> D. Juan Oliver, bien conocido en esta ciudad por sus adelantos y perfección en el arte de afinar pianos, se ha trasladado a la calle del Milagro, núm. 6, cuarto segundo, en donde se ofrece a la disposición de los que gusten ocuparle (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.02.1852).
>
> D. Juan Oliver, bien conocido por la perfección que posee en el difícil arte de afinar pianos, se ha trasladado a la calle de Cabilleros, núm. 3, entresuelo […] (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.11.1852).

Desde estas localizaciones anunció sus últimas ventas: un piano de mesa de seis octavas por 500 rs. vn. más un lote de piezas de música (*Diario Mercantil de Valencia*, 07.10.1851) y otro de mesa de 6,5 octavas (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.04.1852).

Fuera ya del ámbito de este estudio, he podido documentar que Oliver firmó en 1861 como fiador de su hijo Juan para que pudiera examinarse de segunda enseñanza libre en el Instituto

(Lluís Vives) de València. En aquel momento vivía en el núm. 2 de la calle de Juristas, piso principal, esquina con Correjería[1304].

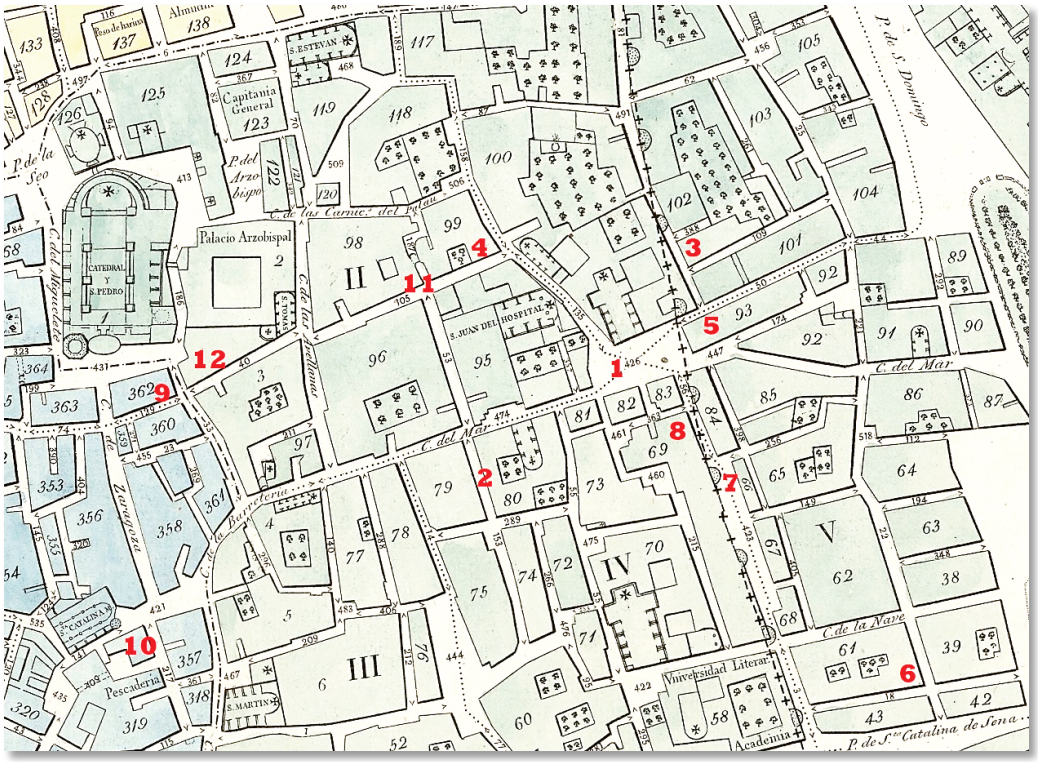


Ilustración 203. Ubicaciones de los almacenes musicales de Juan Oliver (1829-1852): 1, plaza de la Congregación (droguería de Ramón Domingo); 2, Torno de San Cristóbal; 3, almacén de pianos de la calle del Santísimo; 4, Milagro; 5, calle Congregación (establecimiento educación niñas); 6, Bonaire; 7, Comedias; 8, Cullereta; 9, Puñalería; 10, Jofrens; 11, Milagro; 12, Cabilleros[1305].

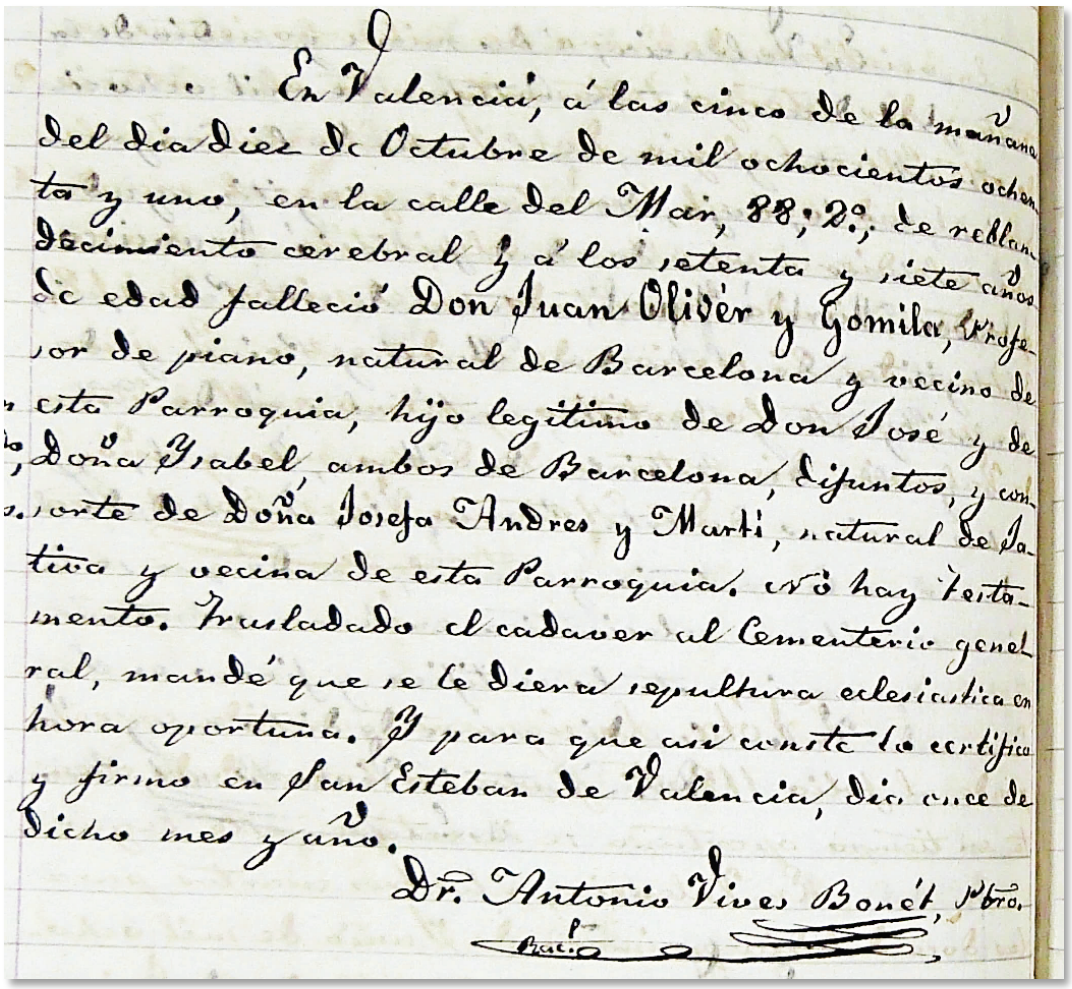
Su acta de defunción (ilustración 204) indica que, Juan Oliver, profesor de piano, falleció de «reblandecimiento cerebral»[1306] a los setenta y siete años en su última residencia de la calle del Mar, núm. 88, segundo piso[1307], y fue enterrado en el Cementerio General de València, donde todavía puede visitarse su lápida (ilustración 205).

[1304] E-VAahcv, sig. 9/29074-13, núm. 2198, Instituto Luis Vives, *Expediente de Juan Oliver Andrés, nacido en València en 1845*, 1860-1861.

[1305] Se excluyen sus últimas dos residencias conocidas (calle de Juristas y calle del Mar), por no tener constancia de actividad mercantil en ellas.

[1306] Lesión consistente en un infarto cerebral por trombosis o embolia, que produce necrosis secundaria y reblandecimiento del territorio cerebral privado del flujo sanguíneo.

[1307] Esquina con la del Ave María (véase *El Valenciano*, 11.05.1858).



En Valencia, á las cinco de la mañana del dia diez de Octubre de mil ochocientos ochenta y uno, en la calle del Mar, 88, 2.º, de reblandecimiento cerebral y á los setenta y siete años de edad falleció Don Juan Oliver y Gomila, profesor de piano, natural de Barcelona y vecino de esta Parroquia, hijo legítimo de don José y de doña Isabel, ambos de Barcelona, difuntos, y consorte de Doña Josefa Andres y Martí, natural de Játiva y vecina de esta Parroquia. No hay testamento. Trasladado el cadaver al Cementerio general, mandé que se le diera sepultura eclesiastica en hora oportuna. Y para que así conste lo certifico y firmo en San Esteban de Valencia, dia once de dicho mes y año.

Dr. Antonio Vives Bonét, Pbro.

Ilustración 204. Acta de defunción de Juan Oliver Gomila[1308].



Ilustración 205. Nicho sepulcral de Juan Oliver y esposa[1309].

[1308] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LD 1879-1885: 135v.

[1309] Cementerio General de València. Sección 2ª derecha, nicho 3302.

Oliver también realizó trabajos de afinación y reparación en diversas localidades de la provincia de Valencia y Alicante, según se desprende del testimonio de su sucesor, Juan Marco Galiano, constructor y afinador de pianos y órganos amigo suyo, que se estableció en Alicante pocos meses antes de fallecer Oliver, tal como indica el anuncio siguiente[1310]:

> […] Llevando ya tres meses de residencia entre nosotros D. Juan Marco Galiano, ventajosamente conocido en las provincias de Alicante y Valencia como constructor y afinador de órganos y pianos, ha decidido establecerse en esta ciudad [Alicante], moviéndole a ello la satisfactoria acogida que le han dispensado el público y los señores profesores que se dedican aquí á la enseñanza del piano. Dicho señor verificará periódicamente excursiones á las localidades de nuestra provincia que carecen, en absoluto, de personas consagradas al desempeño de los trabajos propios del difícil arte que él profesa, desde que dejó de visitarlas su particular amigo D. Juan Oliver.
>
> En los servicios que de su arte prestará el Sr. Marco á las personas que gusten utilizar sus conocimientos, inclúyense todas las reformas y afinaciones en órganos y armóniums, según las deseen los interesados, á cuyo llamamiento acudirá, dentro y fuera de Alicante.
>
> Como corresponsal de varias fábricas de instrumentos de música españolas y extranjeras, servirá también el Sr. Marco á precios muy económicos los pedidos que se le hagan. Tiene su establecimiento en la calle de Labradores, número 3 (*El eco de la provincia: diario conservador-liberal*, 27.02.1881).

Juan Oliver tuvo cinco hijos confirmados[1311]: Leonardo (*23.12.1835), el primogénito[1312]; Adelaida (*23.11.1840), fallecida prematuramente; Josefa (*06.01.1843)[1313], Juan Antonio (*18.02.1845) y María Desamparados[1314]. Juan Antonio Oliver Andrés estudió en el Seminario Conciliar, examinándose por libre en el Instituto de Segunda Enseñanza (Lluís Vives), fue aspirante a registrador de la propiedad[1315] y llegó a ser juez de primera instancia encargado del juzgado del cuartel del Mar (*El Comercio,* 07.08.1870; *Guía comercial de Valencia y su Provincia*,

[1310] Uno de los «viajes comerciales de Marco Galiano le hizo recalar en Albacete en mayo de 1890, donde estuvo cerca de tres meses. En el informe que envió al *Diario de Albacete,* Marco apuntaba que en la ciudad existían en torno a 75 pianos. Entre las marcas de estos se encontraban pianos valencianos de Pedro Gómez y también de Galiana. También constataba que en aquel momento existían 186 personas en la ciudad que recibían clases de piano y solfeo, especialmente mujeres (*Diario de Albacete*, 26.08.1890, cit. en).

[1311] Aparte de los cinco, existió cierto Viriato Oliver Andrés, comerciante valenciano afincado en Denia casado con Mary Elisabeth Bennet Ishewood, implicado en varias causas judiciales, entre ellas una por disparo de arma de fuego (véase *El Graduador*, 03.06.1897; 11.06.1897; 13.06.1897).

[1312] Casado con la sevillana Dolores Tormo Martín el 26 de marzo de 1857, tuvieron a María Dolores Oliver Tormo en 1859, la cual se casó con Ricardo María Mampocy Broqués el 9 de enero de 1878. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1876-1885: 86v.

[1313] Josefa se casó el 3 de mayo de 1873 con el empresario del mundo del ferrocarril Joaquín Mustieles Gómez (†1907) y tuvo a Manuela Vicenta el 3 de enero de 1879.

[1314] M. Desamparados se casó con Ricardo Micó Pérez (*Xàtiva, 1848) el 5 de agosto de 1875 y tuvo al menos dos hijos varones: Rafael (*16.11.1880) y Ricardo Sócrates (19.04.1881)

[1315] E-Mh, FC-Mº_JUSTICIA_REG_PROPIEDAD,465, Exp.2188, 1877-1883, *Expediente personal del aspirante a registrador de la propiedad Juan Antonio Oliver Andrés*.

1907: 233). Ingresó en la RSEAPV y se convirtió en el *alma mater* de la Institución para la Enseñanza de la Mujer en València, centro privado laico destinado a la enseñanza de las mujeres que comenzó funcionando como Escuela de Comercio para Señoras (1883) (véase Reig Ferrer, 2012)[1316].

3.2.3. Antonio Guastavino Buch (1834-post. 1860)

Antonio Guastavino Buch (*Palma de Mallorca, 1805/1810; †València, 24.01.1876[1317]), hijo primogénito del ya tratado constructor de pianos italiano David José Guastavino (véase I, 2.2.4.a: 122 y ss.), comenzó a anunciarse en la prensa como afinador y constructor de pianos, independizado del resto de la familia en 1834. En su primer anuncio, se publicitaba como templador de pianos y ofrecía pianos en alquiler desde su primera residencia en la plazuela de Roteros, 7 (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.06.1834).

Guastavino fue el comerciante de pianos que más utilizó el medio hemerográfico para anunciar sus servicios; principalmente se dedicó a la afinación y el comercio de pianos, pero también efectuó trabajos como componedor/constructor (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.01.1838), aunque no fue fabricante en el sentido moderno del término, como le atribuyen algunos estudios sobre la familia Guastavino (*cfr.* con Vegas López-Manzanares, Mileto y Cantero Solís, 2017: 124). Se casó con María Escribá [Escrivá] y tuvo cinco hijos: Antonio, Mariana, José María, Emilia y Mateo. Tras la muerte de su primera esposa, volvió a casarse con María Ramos Sánchez (*1819; †1905) y murió el 23 de enero de 1876 en su última residencia, calle de Trinitarios, núm. 8, piso tercero izquierda, de un derrame cerebral. Uno de sus nietos, Severino Guastavino Robba, conservó un pequeño broche con el retrato de su abuelo y su etiqueta: «Retrato al daguerrotipo de mi abuelo D. Antonio Guastavino Buch (1805-1876) | Severino Guastavino Robba [rúbrica] | Madrid 2-12-1[92]2» (ilustración 206), lo que ha permitido conocer actualmente la fisonomía de este floreciente comerciante de pianos valencianos del siglo XIX (ilustración 207).

[1316] Fue también autor de tres estudios sobre la educación femenina y el feminismo (1887, 1913, 1923).

[1317] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LD 1872-1878: 158v.



Ilustración 206. Broche con el retrato de Antonio Guastavino Buch (1850c). Colección Mario Fernández Albarés[1318].



Ilustración 207. Retrato de Antonio Guastavino Buch [restaurado digitalmente] (1850c).

Su familia continuó estando relacionada con el piano y la música; su hijo, Antonio Guastavino Escribá (†València, 1886), fue músico, pues así consta en los expedientes educativos conservados de sus respectivos hijos Antonio, Joaquín y Severino Guastavino Robba —nietos de Antonio Guastavino Buch, por tanto— (véase también *La Correspondencia de España*, 30.08.1886)[1319], y parece confirmarse, asimismo, su relación con el comercio de

[1318] Agradezco a Mario Fernández Albarés su gentileza a la hora de abordar este asunto.

[1319] La familia Robba residía en el segundo piso del núm. 30 de la plaza de las Barcas (núm. 4 antiguo). Su mujer, Carolina Robba Medina (*València, 1836; †Sueca, 1901), era hija del diamantista valenciano Severino Robba Miguel y de Desamparados Medina Martínez. Carolina Robba falleció en Sueca en 1901, habiéndose trasladado allí tras enviudar (*Las Provincias*, 03.08.1901). E-VAahcv, sig. 9/30554-27, Instituto Luis Vives, exp. 27303, *Antonio Guastavino Robba*; E-VAsdap, Valencia-S, Esteban, LB 1835-1843: 77.

pianos, dado que el fabricante de pianos Pedro Gómez Torrent fue padrino de bautismo de su hijo Joaquín Guastavino Robba[1320].

Por su parte, Antonio Guastavino Moreno (*València, 1837; Segorbe, 1919), hermano del célebre arquitecto Rafael Guastavino Moreno (*València, 1842; †Asheville [Carolina del Norte, USA] 1908), fue también un destacado músico, como ilustra la necrológica publicada tras su muerte por el *Diario de Valencia*. Antes de profesar como franciscano y dar clases de francés en el colegio de segunda enseñanza San Buenaventura en Cocentaina (*El Eco de la provincia,* 17.01.1892), fue maestro de capilla en la catedral de Santiago de Cuba (*La Defensa*, 13.07.1909).

> «El arte musical y la benemérita Orden Franciscana están de luto. El sábado último falleció el reverendo P. Antonio Guastavino y Moreno, hijo de Rafael Juan Ramón Guastavino Buch (*1817; †1875) eminente organista, compositor inspiradísimo y autor de celebradas obras musicales.
>
> El P. Guastavino había nacido en la calle de la Puñalería de esta ciudad el día 27 de enero de 1837, y bautizado en la Parroquia de San Pedro de la Metropolitana. Fueron sus padres modestos artesanos, pero de firmísimas creencias religiosas en las cuales educaron al futuro compositor. Empezó sus estudios musicales bajo la dirección del eminente Maestro D. Pascual Pérez y Gascón, el cual le preparó para tomar parte en las oposiciones a infantillo del Real Colegio de Corpus Christi, plaza que ganó a los ocho años y desempeñó hasta los 14. A los 20 años pasó a Madrid a perfeccionar sus estudios y en aquel Conservatorio de Música estudió Armonía y composición con notable aprovechamiento.
>
> En esta época demostró raras aptitudes para el violoncelo, y tocando este instrumento formó parte de diversas orquestas de Madrid y de Valencia. Al poco tiempo ya ordenado de Sacerdote marchó a las Antillas para ocupar la plaza de organista de la Catedral de Santiago de Cuba, hasta que más tarde y tras reñida oposición obtuvo la de Maestro de Capilla de la misma iglesia, en el archivo de la cual, dejó sentir su paso, pues lo ordenó, lo proveyó de obras de grandísimo mérito y lo enriqueció con innumerables producciones suyas. En dicho cargo permaneció hasta que por el cisma del Canónigo don Pedro Llorente y Miquel, abandonó la isla. De esta época dimana la íntima amistad que le unía con el eminentísimo Cardenal Sancha, y con el después Obispo de Almería señor Orberá ambos víctimas del gobierno republicano que entonces imperaba en España.
>
> De Cuba pasó el P. Guastavino a Roma y Milán; en esta última ciudad hizo oposiciones a una plaza de profesor en aquel famoso Conservatorio, y la hubiera seguramente obtenido, a no exigirse como requisito indispensable el ser milanés. De Italia regresó a Valencia para entrar en la Orden Franciscana, en la que ingresó como novicio en el conventito de Sancti Spiritus del Monte el día 16 de julio de 1890, y allí permaneció hasta su profesión que fue en 17 de julio del siguiente año. En este convento compuso su inspirado himno «A la lid», letra del P. Sala. De aquí pasó a explicar francés a los Colegios de Cocentaina y Onteniente. Más tarde volvió a Sancti Spiritus donde pasó 12 años, de allí pasó a Benisa y luego a Segorbe, donde ha terminado su dilatada y provechosa vida.
>
> No tenemos, ni lo hay un catálogo de sus obras musicales; sólo puede decirse que además de las citadas escribió un Tedeum, un Magnificat, varias misas, algunas de Requiem; diferentes himnos, entre ellos, uno a la Virgen a ocho voces y orquesta, una Sequentia

[1320] E-VAahcv, sig. 9/29413-18, Instituto Luis Vives, exp. 12768, *Joaquín Guastavino Robba*.

> inspiradísima de la misa de San Francisco e infinidad de motetes, trisagios, villancicos, flores de mayo y la música para una zarzuela infantil, letra del P. Francisco Jordá, titulada «Éxtasis de San Bonaventura» (*Diario de Valencia*, 13.11.1919.)

Además, consta la interpretación de una sinfonía compuesta por un pianista y compositor sin identificar citado como «maestro Guastavino»[1321], en una de las sesiones efectuada en los salones de la sociedad valenciana El Iris (*La Unión Católica*, 13.12.1879), quien también actuó a duo de armónium y piano con cierto señor Payá, tocando la «primera y la segunda palabra de Hayden» (*El Almogávar*, 14.04.1881)[1322].

Cabe citar, asimismo, a otros miembros pertenecientes a generaciones posteriores de dicha familia también relacionados con la música; Carlota Guastavino Boyer[1323] aparece como profesora particular de piano en el *Anuario guía comercial e industrial de Valencia y su provincia* (1930: 301)[1324] dando su dirección de la calle de Ballesteros, núm. 4; y Antonio Guastavino Claramunt (*1900; †1982), hijo de Vicente Guastavino Robba —por tanto, bisnieto de Antonio Guastavino Buch—, que conservó en su casa de València una habitación con varios pianos y otros instrumentos de música[1325].

A continuación presento una tabla con los pianos anunciados por Guastavino en el *Diario Mercantil de Valencia*. Como se puede comprobar, vendió todo tipo de pianos usados, probablemente reparados por él mismo; otros nuevos de importación ingleses (Collard & Collard) o de cola vieneses (Hoxa); e incorporó a su catálogo pianos verticales —también nacionales (Gómez)— en la década de 1840. Asimismo, colaboró con el comisionista Ramón Sánchez Laviña en la venta de partituras a partir de 1850 (*Diario mercantil de Valencia,* 18.10.1850).

[1321] Quizá Antonio Guastavino Escribá o Antonio Guastavino Moreno.

[1322] Ha podido recabarse información sobre otros miembros de la familia Guastavino. Mariana Guastavino Escribá, hija de Antonio Guastavino Buch, que vivía en la pedanía valenciana —hoy barrio— de Safranar, fue maestra de la escuela pública rural de niñas de Patraix (a. de 1870) y de la de Safranar (1880) (*La Unión*, 25.02.1892). Su sobrina, Carolina Guastavino Robba, nieta del templador de pianos, fue, asimismo, maestra de la escuela pública de Sueca, y su hermano, Vicente, un destacado abogado (*El Regional*, 11.05.1897). Por su parte, Severino Guastavino Robba (†1950) escribió *Un siglo de teatro valenciano* (1974) junto con Guillermo Guastavino Gallent.

[1323] Sobrina del célebre arquitecto Rafael Guastavino Moreno.

[1324] https://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1019662 [consulta 12.12.2021].

[1325] Agradezco aquí a Amparo Donderis Guastavino y Encarna Molina Guastavino la valiosa información ofrecida para este estudio.

Tabla 52. Anuncios de pianos de Antonio Guastavino (1834-1856).

Fecha	Instrumento	Extensión-registros
21.06.1834	Templador y se alquilan.	
28.10.1837	Templador.	
16.11.1837	Encargado de la venta de un piano.	6 octavas
08.12.1837	Factor de pianos, da razón de un comprador para un piano bueno inglés o alemán.	6 octavas
11.01.1838	Factor de pianos, piano .	5 octavas
11.01.1839	Piano de cola alemán usado.	6 octavas y 4 registros
	Piano de mesa usado.	5,5 octavas
31.01.1839	Piano de mesa fabricado en Madrid, bien tratado y á tono de orquesta, de caoba.	6 octavas
06.03.1839	Piano de caoba, excelentes voces y buena figura. Se cambiará por tierra en la huerta de esta ciudad.	6 octavas
14.03.1839	Dos pianos de mesa de caoba.	5,5 octavas, 4 registros
		5 octavas
18.03.1839	Piano de cola a tono de orquesta.	6 octavas
	Piano de mesa a tono de orquesta.	6 octavas
31.03.1839	Piano de caoba maciza, figura de mesa.	5,5 octavas, 4 registros
28.05.1839	Dos pianos de cola alemanes.	6 octavas
	Dos pianos de cola españoles.	6 octavas
	Dos pianos de mesa .	5,5 octavas
	Piano de mesa.	5 octavas
03.07.1839	Dos pianos de mesa de caoba maciza.	6 octavas
		5 octavas
08.08.1839	Piano de mesa.	6 octavas
15.10.1839	Piano vertical.	6 octavas
	Piano de mesa.	6 octavas
	Dos pianos.	5 octavas
13.12.1839	Piano de cola alemán.	6 octavas
	Piano de mesa.	5,5 octavas
	Piano inglés de mesa.	5,5 octavas
	Dos pianos de mesa.	5 octavas
11.04.1840	Piano.	5,5 octavas
	Piano.	4 octavas
	Manucordio muy bien montado.	5 octavas
17.06.1840	Demanda de un piano que no exceda de 2000 rs.	6 octavas
23.07.1840	Piano de caoba maciza.	5 octavas
30.07.1840	Piano de mesa.	6 octavas
	Piano de mesa.	5,5 octavas
	Piano de mesa.	4 octavas
04.12.1840	Piano de caoba maciza.	6 octavas
22.01.1841	Tres pianos.	6 octavas
	Dos pianos.	5,5 octavas
	Piano.	5 octavas
	Piano.	4 octavas
	Dos manucordios.	Uno de 5 octavas
04.04.1841	Tres pianos.	6 octavas
12.01.1842	Piano vertical.	6 octavas
	Piano de mesa.	5 octavas
13.02.1842	Manucordio.	5 octavas
12.08.1842	Hermosísimo piano para vender o alquilar.	
20.08.1842 27.08.1842	Famoso piano de figura de mesa, con plancha de bronce.	6 octavas
18.09.1842	Piano de mesa.	5 octavas
21.09.1842	Piano en venta o alquiler.	
21.12.1842	Piano.	6 octavas
30.01.1843	Tres pianos.	6 octavas
		5,5 octavas
		5 octavas
01.06.1843	Piano.	5,5 octavas
11.07.1843	Pianos para vender o alquilar.	6 octavas
		5,5 octavas
30.09.1843	Pianos para vender o alquilar.	6 octavas
	Dos manucordios.	5,5 octavas
		5 octavas
23.01.1844	«Magnífico piano, que no tiene otro igual» valorado en 18000 rs (ausencia por viaje).	
19.07.1844	Tres pianos.	6 octavas
20.09.1844	Piano.	6 octavas
17.10.1844	Piano «se dará con alguna equidad por tener que marcharse su dueño».	
30.10.1844 10.11.1844	Piano a precio muy equitativo.	5 octavas
03.11.1844	Piano vertical[1325].	6 octavas y una cuarta
07.02.1845	Piano de cola alemán para vender o alquilar. Piano vertical para vender o alquilar. Pianos de mesa para vender o alquilar.	6 octavas
	Piano para vender.	5,5 octavas
	Piano para vender.	5 octavas
01.03.1845	Piano vertical a mitad de precio.	6 octavas
14.04.1845	Piano.	6 octavas
07.06.1845	Piano de caoba con plancha.	6 octavas
20.11.1845 04.12.1845	Piano vertical de nogal y caoba pulimentado.	6 octavas
05.01.1846	Piano por 800 rs.	6 octavas
11.02.1846	Piano de mesa alemán..	6,5 octavas
	Piano de mesa español	6 octavas
18.03.1846	Piano de cola nuevo. Piano de cola usado. Piano de mesa usado alemán. Piano de mesa usado español.	
01.05.1846	Porción de pianos usados.	
03.08.1846	Tres pianos de mesa, uno de ellos fabricado por Pedro Gómez.	6 octavas
15.12.1846	Tres pianos de mesa.	6 octavas
	Piano de mesa.	5,5 octavas
	Piano.	5 octavas
22.01.1847	Dos pianos de mesa.	6 octavas
	Piano de mesa.	5,5 octavas
	Piano de mesa.	5 octavas
01.03.1847	Piano de mesa por 1000 rs.	6 octavas
04.04.1847	Cuatro pianos.	6 octavas
	Dos pianos.	5,5 octavas
19.04.1847	Piano de cola.	6 octavas

[1325] «Es recomendable tanto por su estructura, pudiendo colocarse en un gabinete de señora, sin ocupar más local que un tocador, como por su trabajo mecánico de vistoso adorno y pulimento, reuniendo a estas cualidades un tono que á lo sonoro de los pianos alemanes reúne la suavidad de los ingleses, y una pulsación propia para grandes ejecuciones».

27.10.1847	Piano de cola inglés usado.	6 octavas
11.01.1848	Cuatro pianos verticales. Dos pianos de cola. Dos pianos de mesa para vender o alquilar.	
11.02.1848	Dos pianos de cola, de los cuales uno es inglés. Pianos de mesa y verticales para vender o alquilar.	
10.05.1848	Vende o alquila pianos de cola, verticales o de mesa.	
28.07.1848	Pianos nuevos para vender o alquilar.	
27.09.1847	Vende o alquila pianos verticales o de mesa.	6 octavas
	Dos pianos.	5,5 octavas
23.11.1848	Piano de mesa.	6 octavas
20.12.1848	Vende o alquila pianos verticales o de mesa.	
01.02.1849	Vende o alquila pianos verticales o de mesa.	6 octavas
	Piano usado.	5,5 octavas
17.03.1849	Por ausentase su dueño de esta ciudad se vende un «piano vertical de palo Santo […] fabricado en una de las mejores fábricas de París».	6 octavas + 7 teclas
22.04.1849	Dos pianos de mesa usados.	6 octavas
	Un piano de mesa usado.	5 octavas
28.05.1849	Vende o alquila pianos verticales o de mesa.	
31.07.1849 01.08.1849	«…se halla encargado de la venta de uno de los mejores pianos que han salido de la acreditada fábrica de Gomez: el nombre de su autor es toda la recomendación que se puede hacer y escusado por lo tanto el reproducir su solidéz, elegancia, firmeza en las mas pequeñas de sus partes, y en todo la limpieza y aseo general».	
09.11.1849	Piano vertical de palo Santo, de construcción y máquina de lo más moderno que se conoce, elegante figura y buenas voces.	7 octavas
17.12.1849	Piano vertical de palo Santo de elegante figura, buena maquina y voces excelentes	6,5 octavas
24.04.1850 19.10.1850	Dos pianos de mesa más una remesa de partituras de piano, canto.	6 octavas
28.12.1850	Piano vertical de la fábrica de Gómez.	6,5 octavas
18.04.1851	Piano vertical.	6,5 octavas
	Piano de mesa.	6 octavas
27.05.1851	Piano vertical.	6,5 octavas
	Dos pianos de mesa.	6 octavas
04.06.1851	Armazón de arpa-piano vertical muy sólido y adornado con una columna por 80 rs.	
18.09.1851	Piano vertical.	6,5 octavas
	Piano de mesa.	6 octavas
04.10.1851	Venda o alquila pianos verticales y de mesa.	
04.11.1851 14.11.1851	Piano por 380 rs.	6 octavas
04.02.1852	Piano de poco precio y pulsación suave, propio para aprender.	
29.03.1852	Piano de media cola.	6,5 octavas
	Piano vertical.	6,5 octavas
	Dos pianos de mesa.	6 octavas
22.04.1852	Piano de media cola, de palosanto.	6,5 octavas
	Piano de mesa con plancha, de Pedro Gómez.	6 octavas
	Piano de mesa sin plancha.	6 octavas
	«Pianito».	5 octavas
	Manucordio.	
09.05.1852	Piano de media cola, de palosanto.	6,5 octavas
	Piano vertical de palosanto.	6,5 octavas
	Piano de mesa con plancha.	6 octavas
	Piano de mesa sin plancha.	6 octavas
15.05.1852 21.05.1852	Piano de mesa y piano vertical de la fábrica de «Colar y Colar» [*Collard & Collard*], palosanto, elegante figura y excelentes voces.	
20.06.1852	Piano de media cola de palo Santo	6,5 octavas
	Piano de mesa	6 octavas
25.01.1853	Piano de buenas voces por ausentarse su dueño.	6 octavas
15.03.1853 17.03.1853 18.03.1853	Piano de cola alemán, de constructor Hoxa propio para un buen salón, sociedad o establecimiento filarmónico. Costó por sus portes 12000 rs y se vende por la tercera parte.	6,5 octavas, 7 registros (uno de banda militar)
26.04.1853	Piano vertical. Un año de uso	
28.04.1853	Piano vertical de palosanto, fábrica de Gómez.	
	Tres pianos de mesa.	6 octavas
		5,5 octavas
		5 octavas
14.09.1853 22.09.1853	[Desde Verónica, 7, Antonio Guastavino Moreno] Piano de buen uso.	6 octavas >>
15.11.1853	Piano de mesa alemán.	6 octavas
	Dos pianos españoles.	
	Se alquilan otros pianos.	
23.05.1854	Magnífico piano armónico.	
22.08.1854	Piano vertical de palo santo fabricado en París con el varillaje de hierro colado.	6 + ¾ octavas
28.09.1854	Piano vertical de palosanto.	6 octavas
	Piano de mesa.	6 octavas
	Se alquilan otros pianos.	
16.07.1855 30.07.1855 01.08.1855 02.08.1855	Piano vertical de palosanto . Dos pianos de mesa. Se alquilan otros pianos.	6 + ¾ octavas 6 octavas
10.09.1855	Piano vertical de palosanto.	6 + ¾ octavas
	Piano de cola.	6,5 octavas
	Tres pianos de mesa.	6 octavas
16.04.1856	Piano vertical.	6,5 octavas
	Dos pianos de mesa.	6 octavas
16.06.1856	Piano oblicuo de palosanto .	
	Piano vertical de palosanto.	
	Dos pianos de mesa.	6 octavas
	Un piano de mesa.	5 octavas
23.06.1856	Piano oblicuo de palo santo.	
	Piano vertical grande.	
	Piano de caoba, más pequeño.	
	Piano de mesa.	6 octavas
	Piano de mesa.	5 octavas
06.09.1856	Dos pianos verticales.	6 octavas
	Piano de mesa.	6 octavas
	Piano de mesa.	5 octavas
	Un manucordio.	5,5 octavas
17.12.1856	Pianos vertical.	6 + ¾ octavas
	Piano de cola.	6 octavas
	Dos pianos de mesa.	6 octavas
	Piano de mesa.	5 octavas

3.2.4. Félix Altabás Más (1843-1853).

El organista, compositor y tratante de pianos de Llagostera, Félix Altabás Más (*1807), cuya trayectoria biográfica ha sido ya analizada (II, 2.3.2.c: 536), también intervino en la compraventa de pianos desde su domicilio del núm. 2 de la calle del Pópul entre abril de 1843 y octubre de 1845. Ofreció «pianos nuevos de superior calidad» en venta y alquiler sin mencionar ni su constructor ni su procedencia, salvo un fortepiano vienés de Hoxa que más tarde vendería el organista de la iglesia de San Nicolás, Vicente Pérez, especificando que era de mesa (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.04.1843, 01.10.1843).

A partir de 1847, se estableció en la segunda habitación de la calle del Palau, 12, donde vivía José Morata Beltrán (en la tercera habitación), escribiente hijo del templador y tratante de pianos homónimo, y prosiguió hasta 1853 vendiendo pianos, ahora ya preferentemente modelos verticales fabricados por Pedro Gómez.

Tabla 53. Anuncios de pianos difundidos por Félix Altabás Más (1843-1853).

Fecha	Instrumento	Extensión-registros
	CALLE DEL PÒPUL, NÚM. 4, 2ª, JUNTO AL HORNO Y A LA PLAZA DE LA MERCED	
21.04.1843	Piano del célebre Hopa [Hoxa]	Más de 6 octavas
10.07.1843 01.09.1843	Se alquilan pianos Se venden dos pianos con plancha	 6 octavas
02.05.1844 22.08.1844 10.02.1845	Se venden y alquilan pianos de superior calidad a precios módicos.	
12.02.1845	Se venden y alquilan pianos de superior calidad a precios módicos Se vende un manucordio	 4,5 octavas
13.06.1845	Se venden y alquilan pianos de superior calidad a precios módicos.	
28.08.1845 05.09.1845	Se venden y alquilan pianos de sólida construcción y que mantienen la afinación.	
	CALLE DEL PALAU, NÚM. 12 (2ª HABITACIÓN)	
11.07.1847	Piano vertical	6,5 octavas
22.08.1847	Varios pianos nuevos verticales «fabricados por el acreditado Gómez» (venta/alquiler)	
26.08.1847	Varios pianos nuevos verticales «fabricados por el acreditado Gómez» (venta/alquiler) Más uno de mesa del mismo autor	
04.09.1847	Varios pianos nuevos verticales «fabricados por el acreditado Gómez» (venta/alquiler)	Más de 6,5 octavas
20.09.1847	Varios pianos nuevos verticales «fabricados por el acreditado Gómez» (venta/alquiler) Más uno cuadrado de 6 octavas con plancha	 6 octavas
06.01.1848	Piano vertical	Más de 6,5 octavas
13.12.1848	Piano que mantiene la afinación	

19.12.1848		
18.01.1849	«Pianos cuadrados ó de mesa á precios moderados, también los hay para alquilar»	
14.03.1849	Piano que conserva mucho la afinación	
04.07.1849	Pianos de superior calidad a precios muy moderados; pago a plazos presentando garantías	
01.11.1849	«Se venden pianos muy buenos, fabricados por el acreditado Gómez, los que se darán con equidad»	
04.01.1850	Pianos muy buenos Más un piano de 6 octavas en alquiler por 40 rs. vn. al mes	6 octavas
20.01.1852	Piano vertical, de moda y se alquilan	6,5 octavas
01.03.1853	Se alquila piano	6 octavas
10.05.1853	Se alquila piano de mesa	6 octavas

3.2.5. Las agencias, almonedas públicas y casas de empeño

a. Agencia de España (1837-1840).

El 17.02.1837 se anunciaba en el *Diario Mercantil de Valencia* la apertura de un establecimiento de subasta y empeño llamado Agencia Universal, al estilo del comercio homónimo situado en la calle Mayor de Madrid, frente a la casa del conde de Oñate (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.03.1835). Un año después, la agencia, renombrada a Agencia de España y situada en la llamada «Casa de Ávila, número 27» de la plaza del Teatro Principal, vendía «un magnífico piano de cola de seis octavas y tres cuartas, de voces muy agradable y alabado por cuantos lo han oído» (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.05.1838). Comenzaba así una corta andadura empresarial, pues solo duró tres años[1326], en la que vendió instrumentos de música y pianos, tanto de importación como de segunda mano (tabla 54).

Tabla 54. Anuncios de pianos por la Agencia de España.

Fecha	Instrumento	Extensión-registros
15.05.1838	Taburete para tocar el piano	
28.05.1838	Piano de cola	6 octavas + 3 cuartas
05.07.1838	Piano de mesa (daban razón: Pellería vieja, 24)	6 octavas
16.08.1838 07.09.1838 11.09.1838	Tres pianos Piano de cola	5,5 octavas 6 octavas + 3 cuartas
27.11.1838	Piano de cola Piano de mesa	6,5 octavas 6 octavas
19.02.1839	Piano de cola Piano de mesa	6,5 octavas 6 octavas
04.12.1839	Dos pianos Manucordio	5 y 6 octavas 4,5 octavas
24.12.1839	Manucordio	4,5 octavas
07.01.1840	Piano	4,5 octavas

b. Agencia de España de Mariano Honrubia (1841).

Tras el cierre de la primera, el empresario Mariano Honrubia abrió en la calle del Embajador Vich, en el local de la imprenta de José Mateu, editor de *La Tribuna*, una nueva Agencia de España[1327], que puso a la venta el 19.12.1841 un piano nuevo de seis octavas con plancha de bronce, «cordadura inglesa» y cuatro registros (fagot, sordina, fuerte y bombo), que había sido

[1326] El tres de octubre de 1840 se ofrecía en alquiler su local y el entresuelo que había ocupado dicha empresa, habiéndose habilitado en él una cuadra con espacio para una tartana y dos caballos.

[1327] E-VAa, Lonja, caja 18, *Subsidio industrial y de comercio*, 1841.

comercializado previamente desde la librería de Julián Mariana (*Diario Mercantil de Valencia*, 26.11.1841).

c. Almoneda Pública de la calle del Mar-Agencia Universal (1839-1840).

El 22.05.1839 abría un nuevo establecimiento de almoneda pública en el callejón sin salida del núm. 43 nuevo de la calle del Mar, frente al convento de Santa Tecla, «en los entresuelos del billar», similar a la Agencia de España. Ocupó el antiguo salón de baile de Francisco Font Sanchís, director de bailes y célebre bolero de la ciudad, que había cerrado en 1838 poniendo a la venta su mobiliario (Guaita Gabaldón, 2020a, *Diario Mercantil de Valencia*, 23.02.1838).

El empresario Vicente Tello Izquierdo (†1858)[1328], propietario de la Fonda del Mundo[1329] en la calle Forn de les Rates [desaparecida, actual plaza del Patriarca] (Gárulo, 1841: 169), adquirió además dicho negocio en febrero de 1840[1330], cambió su nombre por el de Agencia Universal —distinta de la existente en 1837 ya tratada— y anunció allí todo tipo de efectos de género, fincas, crédito, papel, inquilinos, criados, anticipos de dinero y, además, pianos y otros instrumentos musicales hasta 1843[1331]. Vicente Tello fue, asimismo, quien organizó el concierto de un ignoto pianista alemán llamado Teodoro Litz en València, que tuvo lugar en el «salón de Mencheta» en marzo del mismo año de 1840, cinco años antes de recibir la visita del virtuoso Franz Liszt en la capital del Turia; en su agencia se despacharon el programa y los billetes a un precio considerable: 8 rs. vn (véase II, 5.1.2.c: 722 y ss.). La Agencia de Almoneda Continua, sita en la plaza de Manises (a continuación) absorbió el negocio en 1843.

Tabla 55. Anuncios de pianos por la Almoneda continua-Agencia Universal de Vicente Tello.

Fecha	Instrumento	Extensión-registros
14.10.1839	Pianos de mesa Piano de cola	5 y 5,5 octavas 6 octavas
11 y 12.06.1839	Piano y un clave	
05 y 06.09.1839	Pianos, mesas, confidentes, sillas, tocadores	
28.03.1840	Pianos	5 y 6 octavas

[1328] Está enterrado en el Cementerio General de Valéncia Sección 2ª derecha, núm. 0916. Su hijo, José Vicente Tello Ticulat, siguió con la actividad comercial del padre y tuvo varios hijos; entre ellos a Carlos Tello Martí (*València, Sta. Catalina, 25.10.1856), ahijado de Antonio Conejos, yerno del fabricante de pianos Pedro Gómez Peralta. E-VA[Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana], Instituto Luís Vives, sig. ES.462508.AHCV// 00/86-3-1-6-77, « Expediente académico de Carlos Tello Martí».

[1329] Desde esta fonda se vendía un piano de seis octavas en 1841 (*Diario Mercantil de Valencia,* 19.03.1841).

[1330] E-VAa, Lonja, caja 18, *Subsidio industrial y de comercioa*, 1841.

[1331] Más tarde, el establecimiento cerraba temporalmente por la ausencia del empresario, quien hacía frecuentes viajes al extranjero. En diciembre de 1841 volvió a abrirlo, para traspasarlo definitivamente en junio de 1843 (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.06.1843).

	Un clave, un órgano y otros instrumentos	
27.03.1840	Mesa-órgano de nueva invención[1332]	4,5 octavas
14.07.1840	Dos manucordios	
25.12.1840	Tocador con piano y escribanía	

d. Almoneda Continua/Establecimiento Filarmónico.

En abril de 1843 abría un nuevo establecimiento de almoneda continua (subasta, venta y empeño) en la plaza de Manises, a espaldas de la Real Audiencia, en la calle de los Caballeros que, como va dicho, asumió en 1843 el traspaso y absorbió el negocio del citado Vicente Tello y, como los precedentes, incorporó a sus existencias diversos instrumentos musicales, partituras y pianos. Al frente del mismo se encontraban el próspero comerciante Pascual Giménez [Ximénez], padre del organista, pianista y maestro de piano Eduardo Ximénez Cros, y Joaquín Torrás (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.12.1843). En noviembre de 1843, la Almoneda Continua trasladó su establecimiento a la casa fonda de las Cuatro Naciones, calle de Calatrava, núm. 2, frente al antiguo convento de la Purísima.

Un año después (1844), Joaquín Torrás se separó para establecerse por su cuenta e inauguró un establecimiento de Almoneda Convencional situado frente a la iglesia de San Salvador (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.04.1844); también comenzó a funcionar la Agencia Nacional y Estrangera [sic.] y Casa de Comisión en la plaza del Horno de San Andrés, detrás del teatro (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.04.1844)[1333] y ambas competirían en la venta de pianos y otros instrumentos músicos con la establecida en la fonda de las Cuatro Naciones. Esta última, aunque anunció su traspaso en diciembre de 1848 (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.12.1848), continuaría abierta hasta fines de 1849.

A partir de 1846, la Almoneda Continua se especializó en el comercio de material musical coincidiendo con el traspaso de la dirección al hijo de Pascual Ximénez[1334], el pianista Eduardo Ximénez Cros (*09.10.1823; †01.02.1900) (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.07.1846); pasó a denominarse «Establecimiento Filarmónico», e incorporó al negocio la venta de literatura musical, métodos y el servicio de arreglo de partituras hasta 1853. Pero Ximénez se dedicó, asimismo, a la compra de valores de empréstito, oro isabelino, dinero francés y cambio por oro alfonsino (*El Almogávar*, 29.01.1881) desde su domicilio particular de la calle Borriol, 2, esquina

[1332] El 06.04.1840 lo anunció la Agencia de España.

[1333] Número 3 nuevo, entresuelo. Cabe señalar como curiosidad que en el núm. 2 nuevo de la misma ubicación vivió en 1842 el músico José Valero Peris.

[1334] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 50, cuartel del Mercado, 1846.

con Campaneros[1335] y, al final de su vida, fue víctima de la fuga de cierto banquero tras quebrar, quedándose sin ahorros (Ruiz de Lihory, 1903: 434).

En la misma ubicación, justo en la acera de enfrente, vivía el maestro de piano Peregrín Vila con sus hijos ebanistas Alejo y Peregrín; además, en la parte posterior de la manzana se encontraba la fábrica de piano de José Chavarro Sebastiá, lo que permite presuponer cierta reunión de negocios en la misma área por interés comercial.

Tabla 56. Anuncios de pianos por la Almoneda Continua de Ximénez y Torrás (1843-1849).

Fecha	Instrumento	Extensión
05.04.1843 24.04.1843	Piano	6 octavas
19.05.1843	Piano de caoba chapado de bronce dorado al fuego construido por Francisco Fernández, pianista de cámara de los reyes de España	
01.06.1843	Dos pianos	6 octavas 5 octavas
18.08.1843	Piano	
28.08.1843	ABSORCIÓN DE LA AGENCIA UNIVERSAL	
05.10.1843	Órgano para convento	
	TRASLADO A LA CASA-FONDA DE LAS CUATRO NACIONES	
09.12.1843	Piano	
13.12.1843	Dos pianos	
19.02.1844	Dos métodos de piano por 80 rs. vn.	
09.03.1844	Piano	6 octavas
22.04.1844	Varios pianos Un piano inglés de cola	6 octavas
20.05.1845	Manucordio, 180 rs. vn. Piano cola, 1000 rs. vn.	
23.04.1845 02.07.1845	Piano de cola, 1000 rs. vn.	6 octavas
08.01.1846	Piano, 1000 rs. vn. [«acaba de entrar»]	6 octavas
15.06.1846	Tres pianos, 300, 800 y 2000 rs. vn.	
04.08.1846	Dos pianos, 700 y 2000 rs. vn.	
05.08.1846	Dos pianos para vender o alquilar Arpa de 7 pedales Métodos para arpa	6,5 octavas
04.09.1846	Pianos para vender o alquilar	

[1335] Su hermano Pascual Ximénez Cros (†1879) fue un comandante de infantería (*La Paz* [Murcia], 28.07.1874) que ejerció asimismo como poeta y escritor en el semanario humorístico *El mundo cómico* («El Paraíso del Teatro Real», en *Madrid por dentro y fuera*; *El Gobierno*, 08.01.1873) y también dirigió el periódico *Crónica* en Ciudad Real (*La Correspondencia de España*, 12.07.1879, *La Unión*, 13.07.1879). Su hermano Ramón María (*1829; †1865) fue un destacado arquitecto, catedrático de dibujo y miembro de la Real Academia de San Carlos; y su otro hermano, Aureliano, fue ingeniero industrial, jefe de tracción en la línea de ferrocarril Ciudad Real-Badajoz (*Gaceta de los caminos de hierro*, 09.07.1871) y autor de una patente (núm. 3793 del Conservatorio de Artes) por un sistema de movimiento de las bombas aspirantes e impelentes (*La ilustración católica*, 05.02.1884).

	Arpa de 7 pedales Óperas de Verdi para piano y canto, también arregladas para otras voces por encargo Métodos	
20.10.1846	Piano, 2000 rs. vn.	6 octavas
01.03.1847	Piano vertical Piano de mesa, 2000 rs. vn. Piano de cola antiguo, 1000 rs. vn.	6,5 octavas 6 octavas
21.04.1847	Piano vertical con equidad o alquiler Piano de cola, 1000 rs. vn.	6,5 octavas 6 octavas
19.05.1847 01.06.1847 10.06.1847	Piano vertical, 3500 rs. vn., asegurado Piano vertical, 600 rs. vn., 700 rs. vn.	6,5 octavas
11.01.1848 17.03.1848	Piano vertical, última moda, 3500 rs. vn.	
25.12.1848	TRASPASO	
13, 20, 26.07,1849	Piano Taburetes de piano	6 octavas
09.10.1849	Piano	6 octavas

e. Nueva Agencia de España de Máximo Gastaldi (1845).

Consta la presencia en València de los hermanos Máximo y José Gastaldi Navarro a partir de 1839; el primero figura tocando unas variaciones de flauta en una sesión del Liceo (11.05.1839) y el segundo, anunciándose en la ciudad como profesor de música (*Diario Mercantil de Valencia,* 19.04.1839).

Máximo Gastaldi Navarro provenía de Lleida (Vidrera [¿Vilella?]) y se casó con Josefa Bó Bargues, nacida en Catarroja, población vecina a València[1336]; fueron hijos del matrimonio Máximo Gastaldi Bó (*1863; †1937)[1337] y José Gastaldi Bó (*1842; †1886), pintor valenciano, autor del célebre cuadro republicano *El Triunfo de la libertad* (1868, Museo de la Ciudad). En 1845, el padre abrió la Nueva Agencia de España en el núm. 13 de la calle de Quart, que se anunciaba como agencia de negocios, encargos, géneros, fincas y dinero a crédito; adjunto a ella se incorporaba un «grande almacén de instrumentos» musicales que surtía bajo fianza de instrumentos y profesores a bandas militares y corporaciones.

[1336] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1886-1891: 335r; LB 1897-1899: 54v.

[1337] Con el tiempo sería gerente de la Caja de Ahorros de Valencia y director de la publicación *La Lepra*. Véase también: E-VA [Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana], Instituto Luís Vives, sig., 9/29404-33, *Expediente académico de Máximo Gastaldi Bo*, 1875-1877.

3.2.6. Compraventa entre particulares

La compraventa de pianos en esta etapa continúa dando muestra del amplio espectro social que abarcó el uso del piano desde 1830, por ello se ha procedido a cotejar las direcciones indicadas en los anuncios con datos procedentes de otras fuentes disponibles —padrones de habitantes, de industria, registros parroquiales y guías de forasteros— para procurar documentar al máximo número de propietarios que los vendieron. Como ya se realizó en la primera parte de este trabajo, sintetizo gráficamente al final de estos párrafos los resultados del cotejo realizado, haciendo constar ordenados cronológicamente los anuncios de compraventa particular de pianos publicados en València en el periodo estudiado indicando a los vendedores —identificados o proponiendo una identificación cuando ha sido posible— y las fuentes utilizadas para identificarlos[1338] (tabla 57). Posteriormente, se analizan y agrupan según las ventas anunciadas desde un mismo domicilio y por grupos sociales y económicos (tablas 58-63).

Clasificando los datos obtenidos según los parámetros indicados se evidencia que la compraventa particular de pianos en València durante este periodo tuvo como principales protagonistas a la pequeña y mediana burguesía urbana, que comprendía tanto a las viejas clases medias (artesanos y comerciantes) como a las nuevas, es decir, a empleados, profesionales liberales y a la llamada «clase de servicio», término acuñado por Pons y Serna (1992) para denominar a estas clases situadas por debajo de la élite burguesa urbana.

Entre las viejas clases artesanas, destacaron en particular los anuncios de carpinteros, ebanistas y guitarreros que vendían antiguos instrumentos tras restaurar la marquetería del mueble —excluyendo a los constructores de pianos, ya analizados—(tabla 58)[1339]; les seguían pequeños artesanos y comerciantes: sastres, cerrajeros, y regentes de especierías, quincallerías, librerías o cafés (tabla 59); músicos profesionales (organistas y maestros de piano) y establecimientos de educación (tabla 60); eclesiásticos (tabla 61).

Interpusieron muchos de estos anuncios las clases medias urbanas y de servicio —altos comerciantes, militares de rango intermedio, médicos, cirujanos, empleados de la hacienda pública y juristas de clase media (procuradores y abogados)— (tabla 62), además de la alta burguesía y la nobleza residente en la ciudad, militares de alta graduación,

[1338] En caso de coexistir varias familias en diferentes pisos de un mismo edificio (cuartos bajos, entresuelo, primera habitación, etc.) se consignan los cabezas de familia de cada una separados por barras /.

[1339] Excluyo en esta tabla los grandes comerciantes de este apartado y los constructores específicos de pianos.

cónsules que cambiaban de destino e incluso algunas personalidades de la élite burguesa intelectual y comercial (tabla 63).

Por tanto, el estudio realizado muestra un amplio uso transversal del instrumento en València, que engloba desde hogares pertenecientes a clases medias urbanas, hasta las residencias de la clase alta. La zona urbana que emitió la mayor parte de las ofertas de compraventa privada de pianos corresponde al cuartel del Mar, pues se publicaron desde allí un 37% del total de anuncios recabados (1831-1856, gráfico 19); el resto de barrios emitió un porcentaje similar, aunque conviene cosiderar las diferencias de extensión y número de población de cada uno de ellos[1340]. Además, el gráfico 20, que recoge datos de la evolución porcentual por décadas de cada cuartel, constata un importante descenso en volumen de anuncios de los cuarteles del Mercado y San Vicente; la consolidación del cuartel del Mar y el progresivo auge del exclusivo barrio de Serranos, nueva sede residencial de la burguesía emergente. La conclusión obtenida coincide con lo ya señalado por Pons y Serna en 1992 (104 y ss.), que entonces indicaba que los cuarteles de San Vicente (zona artesano-gremial) y del Mercado (área donde se concentraban establecimientos, tiendas de especiería, comestibles y domicilios de profesionales liberales, dejaron paso a los de Serranos y del Mar, que se configuraron durante la segunda mitad del siglo XIX como «zona cualitativamente distinta y prestigiosa, que atra[jo] a sectores sociales en ascenso» (1992: 105).

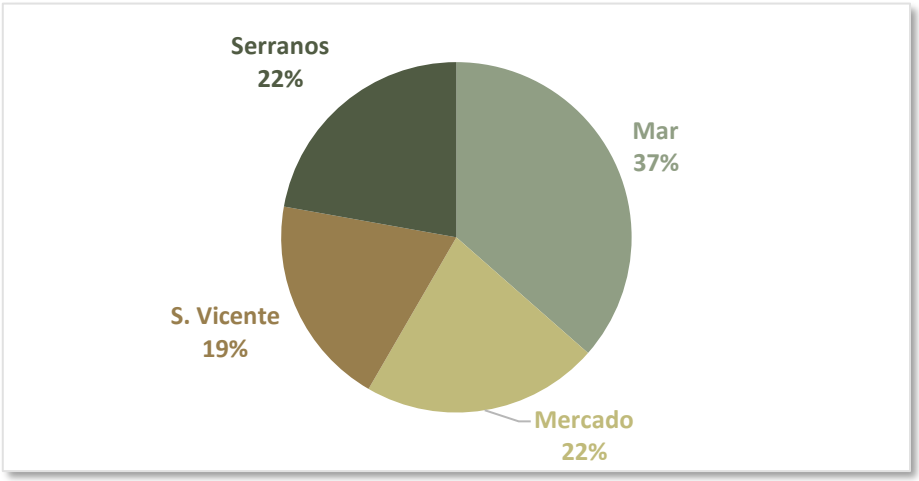


Gráfico 19. Distribución porcentual por cuarteles de los anuncios de compraventa particular de pianos en prensa en València (1831-1856). Fuentes *Diario de Valencia* (1831-1834) y *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1856).

[1340] La zona intramuros del barrio de Serranos era la que poseía menor extensión habitable y menor población.

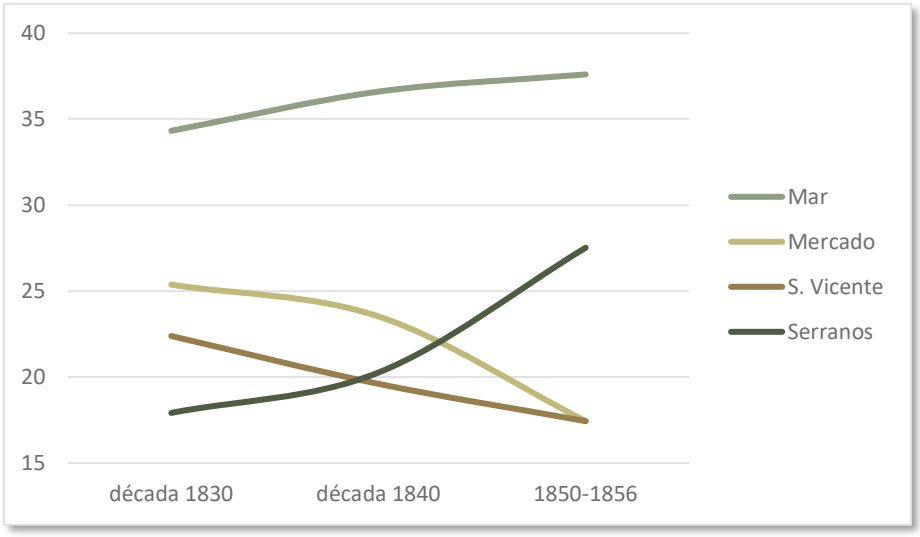


Gráfico 20. Evolución porcentual por cuarteles de los anuncios de compraventa particular de pianos en prensa en València (1831-1856). Fuentes *Diario de Valencia* (1831-1834) y *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1856).

Tabla 57. Compraventa particular de pianos en València (1831-1856).

Fecha	Nombre	Dirección	Instrumento
07.01.1831	Juan Iznardo, oficial de hacienda[1341].	[Mesón del] Caballo, 12.	Fortepiano de mesa, caoba, 5 octavas.
11.03.1831	Ebanista [Josef Blanc (en 1821) / Agustín Daroqui (en 1837)][1342].	Milagro, 19 [m. 96].	Piano, 6 octavas.
25.03.1831	Manuel Ramos Requeni, organista de S. Miguel.	[La Misericordia, m. 204].	Manucordio, teclado de hueso.
26.03.1831	[Vicente Carles, carpintero][1343].	Fumeral, 19.	Manucordio, 4 octavas por 8 duros.
26.04.1831	Benito Ballester y Ramona Broseta, consortes[1344].	Tienda especies, calle Barcas/Morera.	Piano cerezo pulimentado, 5,5 octavas[1345].
18.08.1831	Casa de la aguadería.	Barcas, 14/Morera.	Piano.
19.09.1831	[Lucas Ibáñez, militar retirado][1346].	Congregación, 1 [m. 101].	Piano, 4 octavas.
19.12.1831	José María Puig de Samper, ministro honorario en el tribunal supremo de la guerra[1347].	Mar, 5, casa de dos puertas.	Piano.
08.02.1832	Antonio Gómez Devesa, abogado / Pantaleón Furriol, celador del barrio segundo del cuartel del Mar / Francisco de Paula Ruiz, oficial de la Contaduría de Rentas[1348] / José Terrent, ebanista][1349] .	Avellanas, 24.	Clave, 4 octavas.
23.02.1832	[Ramona Navarro][1350].	Tienda quincalla, plaza de la Lonja.	Piano, 5,5 octavas, caja nogal pulimentada.
28.02.1832 03.04.1835	José de Santa Cruz, Mariscal de Campo[1351] / Joaquina Musoles[1352] / Andrés Rubiano, secretario del gobernador civil[1353] / Juan Roca de Togores, rentista[1354] / Ramón Mocito, capitán de la Guardia Real[1355] / Miguel Atero, brigadier de ingenieros[1356].	Gobernador Viejo, 3.	Piano, 6 octavas, caja nogal.
12.04.1832	Tomás Cabot, auditor del Tribunal de Guerra[1357] / Antonio Talens, marqués de la Carda (1837, m. 337) / José Fabiá, abogado (1837, m. 374).	Caballeros, 1, esquina con callejón del Correo.	Piano de buen uso.
11.09.1832	José Morata, templador y procurador[1358].	Casa llamada de La Fábrica, junto al Carmen, núm. 2 [m. 182].	Porción de pianos de diferentes clases y figuras.
31.10.1832	Ramón Arnau[1359].	Café frente al teatro, Barcas [9].	Piano de cola más otro piano regular.
06.02.1833	José Gubern, maestro de piano[1360].	Zurradores, 11, triplicado, 2ª.	Piano, 5,5 octavas.

[1341] Monfort (1830: 85; 1831: 127).

[1342] *Cfr.* E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822 con E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837. La casa en 1831 era la residencia del fiscal y censor del teatro Peregrín Blat, apoderado del marqués de Serdañola y Boil, José de Marimón Perellós (*Diario de Valencia*, 19.11.1831; Monfort, 1831: 118, 169).

[1343] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 10, cuartel de san Vicente, 1837.

[1344] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

[1345] El material (cerezo) y la ubicación indican que muy posiblemente fue construido por le ebanista Félix Gascó.

[1346] Este subteniente de inválidos retirado vivía con su hijo Ramón y otras personas. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

[1347] Monfort (1831 [estado militar]: 14).

[1348] Monfort (1832: 29, 72, 78).

[1349] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

[1350] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837.

[1351] Monfort (1832: [estado militar]: 15).

[1352] En 1830 las casas de gobernador viejo 2 y 3 (manzana 102) lindantes con las del marqués de Mascarell eran de Joaquina Musoles. E-VAcp, *Protocolos de Francisco Furió*, 1831.

[1353] Monfort (1835: 20).

[1354] Manzana 102. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8 bis, cuartel del Mar, 1837.

[1355] *Ibid.* [manzana 100]

[1356] *Ibid.* [manzana 117].

[1357] Monfort (1832 [estado militar]: 3).

[1358] Monfort (1832: 19).

[1359] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8 bis, cuartel del Mar, 1837.

[1360] En 1837 ya no vivía ahí. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837

14.02.1833	[María de la Cruz][1361] / Carmela Román[1362].	Café de la Cruz, frente al Miguelete [núm. 3, m. 367]	Piano bien tratado.
26.04.1833	Miguel Alcayna, maestro carpintero[1363] / José Portoles Marqués, organista[1364].	Cadirers, 3.	Piano, 6 octavas, caja de caoba.
25.05.1833	Francisco Jover, empleado (3ª hab.) / Simón Albert, fabricante de cuerdas y bordones musicales (entresuelo)[1365].	Bajada de San Francisco 30, 3er piso [m. 8].	Piano alemán, 6 octavas.
06.08.1833 07.09.1833	Antonio Sancho Tello, escribiente del ejército[1366] / Vicente Tortosa Cerdá, rentista[1367].	Plaza Santo Domingo, núm. 2.	Piano de cola.
06.09.1833	[¿Antonio Tournier? ¿Antonio Box?].	San Vicente s2, primer piso: muebles de ebanistería.	Piano alemán, 6 octavas y otro piano español, de máquina sencilla más muebles de ebanistería.
09.11.1833	José Valero, profesor de música[1368].	Avellanas, 12, junto al boticario [m. 97][1369].	Dos pianos en venta y alquiler
26.01.1834	Maestro carpintero [Manuel Andreu, carpintero con almacén de maderas, en el núm. 3 (m. 392)[1370] / Manuel Bernat Navarro, carpintero, núm. 2 (m. 229)[1371]].	Santa Teresa 2/3, frente al cementerio de S. Juan.	Piano nuevo, recién llegado de la fábrica, con máquina de escape, 6 octavas y caja de caoba pulimentada.
01.02.1834	Manuel Gregorio Brieva, comisario de artillería[1372].	Barcelona, 24.	Piano, 4,5 octavas, precio módico por estar un poco usado.
10.03.1834	Maestro ebanista [¿familia Chavarro?].	Plaza Bany dels Pavesos / Mesón de la Maza [núm. 40, m. 372].	Piano, figura de arpa, caoba, dos registros.
07.05.1834		Mandadero de las monjas de Santa Tecla [calle del Mar, m. 4].	Piano, 6 octavas, 3 registros.
09.05.1834	[Francisco Brusola].	Imprenta del *Diario*, Bajada de S. Francisco.	Un piano grande y otro pequeño.
24.05.1834	Serafín Solves Reig, procurador[1373].	Portal de la Valldigna, 22, entresuelo.	Piano, buena madera y construcción.
11.07.1834	María Vicenta Mora, maestra[1374].	Congregación, 8, centro educación señoritas.	Piano, 6 octavas, nogal pulimentado, construcción moderna, poco usado.
23.07.1834	Manuel Asensi, maestro chocolatero [molino de chocolate][1375].	Plaza del Árbol.	Manacordio de voces muy dulces y suaves, de hechura moderna, con el puente de figura de serpiente y el teclado de box [boj], con todos sus utensilios y comodidades.
12.10.1834	Luis Ferrís († 1835), librero y su hijo José profesor de piano.	Librería frente a la Audiencia [calle Caballeros][1376].	Piano nuevo, 6 octavas.
23.04.1835	[Catalina Hernández Calleja, viuda][1377].	Cabilleros, 43, 3ª octavas.	Piano de caoba fabricado en Barcelona.
19.06.1835	[Antonio Rojas y Benítez, rentista][1378].	Xedrea, 16, 2ª [m. 114].	Piano de 5,5, venta o alquiler.
23.07.1835	Pascual Pérez Gascón, organista catedral.	Gracia.	Órgano de armario para iglesia, seis registros y siete en cada parte.
23.10.1835		Baño, 2 duplicado.	Piano usado poco.
27.11.1835	José Gubern, maestro de piano[1379].	Zurradores, 11, triplicado, 2ª.	Piano.
03.12.1835		Portal Nuevo, 22.	Piano nuevo, 5 octavas y una quinta.
29.01.1836	Sra. viuda de García.	Calle Cequiola, 1.	Tres pianos de buen uso.

[1361] En 1822, esquina con el ebanista Joaquín Ferri, en calle Horno de los Apóstoles. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula industrial y de comercio*, 1822.

[1362] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837.

[1363] *Ibid.*

[1364] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 46, cuartel del Mercado, 1845.

[1365] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

[1366] Monfort (1832 [estado militar]: 11; 1834 [estado militar]: 11).

[1367] Esposo de Beatriz Perales Jornet. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

[1368] Monfort (1834: 155).

[1369] El boticario es Agustín Alcón (Monfort, 1828: 198).

[1370] E-VAa, Lonja, caja 2, núm. 5, *Relación de contribuyentes al subsidio de comercio.*

[1371] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 14, 1838.

[1372] Monfort (1835 [«Estado Militar»]: 12)

[1373] Monfort (1832: 58; 1834: 59).

[1374] El local tenía entrada por la calle Congregación 8 y por la calle de las Nieves, 19, manzana 101 (Monfort, 1831: 163).

[1375] E-VAa, Lonja, caja 18, *Subsidio industrial y de comercio*, 1841.

[1376] El 29.12.1835 se celebró la almoneda de este local, vendiendo muebles, puertas, cristales, mostrador, estantes y una porción de «ahinas» [herramientas] de librero.

[1377] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, cuartel del Mar, 1839.

[1378] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, cuartel del Mar, 1842.

[1379] Como en febrero de 1833.

11.02.1836 23.07.1836		Calle Rumbau, 50, 2º.	Clave apianado de cinco octavas.
25.02.1836	D. Antonio Venancio Jareño (*1775), teniente retirado y procurador general del marqués de Bélgida / D. Luciano Blasco, empleado[1380].	Plaza Ribot, 5, frente a sombrerería de Pertegaz [manzana 52, propiedad del marqués de Bélgida][1381].	Dos pianos de seis octavas casi nuevos que se darán con la posible equidad. También un tronco de yeguas blancas más una tartana de 4 ruedas, un catre y una mesa billar con tacos.
20.06.1836 28.07.1837			Cuatro pianos de seis octavas; tres de ellos casi nuevos.
16.05.1836		Aguadería de la calle de san Fernando.	Se vende o alquila un piano de siete registros muy bueno.

—VACÍO DOCUMENTAL (08.1836-12.1836)—

09.04.1837		Tienda del ciprés, plaza del Mercado.	Clave apianado, 4 octavas, junto a tartana.
20.04.1837		Serranos, «casa de la Olla».	Piano de cola, 3 registros, más 6 sombreros y capa de señora usada.
22.05.1837		Horno del vidrio, 20, entresuelos.	Manucordio, 4 octavas, teclado nogal.
06.06.1837	Pedro Bellver artista charolista, núm. 1, m. 171 / Francisco Boira, maestro de primeras letras, núm. 1, m. 170 / Agustín Morell, vicario de San Esteban, núm. 1, 1ª, m. 170.	Plaza del Horno Quemado núm. 1, frente el horno.	Piano, con equidad.
17.06.1837	Onofre Puchals, ebanista[1382].	Plaza Comedias, 14, entresuelo 1º.	Piano francés, 6 octavas.
21.06.1837	[Condesa de Castellar y el Brigadier Pedro García Navarro][1383] / Pedro Villacampa Maza de Lizana, general[1384].	Plaza del Árbol, 16 [m. 187].	Piano cola, 6 octavas, caoba, bien conservado.
21.08.1837	Manuel Ramos Requeni, «organista de San Miguel que vive en la Misericordia».	La Misericordia, m. 204.	Manucordio, 5 octavas.
22.08.1837	Antonio Nadal, patrón de barco..	Sangre, 13.	Piano nuevo de caoba, superior calidad, fabricado en Sóller [Mallorca].
01.09.1837		Depósito cristales planos fábrica de San Fernando, plaza Teatro Nuevo.	Dos pianos ingleses de Clementy [Clementi], 6 octavas. Uno cuadrilongo con chapa de bronce, otro vertical o «de escaparate» [*cabinet*].
15.09.1837	José Gubern, en almoneda de Dª María Ángeles Boscaza.	Zurradores, 11, 2ª.	Piano, de «ocho octavas» [¿seis?].
18.11.1837	Francisco Castillo y Almunia, rentista, caballero maestrante, vicepresidente junta Beneficencia.	Santa Teresa, 17 [m. 385]	Piano bien tratado y pulimentado.
04.03.1838	Guitarrero, José Escuder.	San Vicente, 15.	Piano superior, violoncello, papeles música.
11.05.1838		Imprenta del *Diario*.	Piano, 5,5 octavas, fabricado en Valencia.
22.08.1838	Joaquín Lillo, músico, m. 405 / José Asensi, hacendado, m. 406[1385].	Taberna Rocha, 11a/10n, última habitación.	Manucordio.
23.08.1838	José de Lerena, apoderado del marqués de Benemejís[1386].	Plaza del Almudín, 22n, entresuelo [m. 149].	Piano, 6 octavas.
28.09.1838	José Gaborrito, militar (núm. 22) / José Albom, músico artillería (núm. 24)[1387].	Tapinería, 22n.	Piano, 6 octavas, de mesa.
18.10.1838	[José Arigo, regente agregado secc. Ciencias naturales][1388] / Vicente Ayxà, carpintero (1858)[1389].	Chofrens [Jofrens], 4n.	Dos pianos, 6 octavas, figura de mesa.
05.11.1838	Jaime Martí, presbítero (almoneda mortuoria).	Caballeros, 49, entresuelo izquierda.	Piano y papeles de música.

[1380] Consigno solo a los titulares de las habitaciones principales del inmueble (principal y entresuelo). Antonio Venancio vivía junto a su hermana María de la Concepción y los hermanos Mariano, María y Rosa Salvador [E-Mn, sigs. MSS/12941/65; MSS/12949/42; MSS/12949/43]. En el entresuelo vivía la familia del empleado de la administración D. Luciano Blasco (*1801) y Antonia Enríquez (*1808), mientras que en los cuartos bajos la del anciano Vicente Lapiedra (*1756) y Rosa Fabra (*1782) junto a Vicente Aguilar (*1792) y en la segunda habitación Ramona Carles (*1788), el sargento Miguel Cerdán (*1794), Juan Bautista Costa (*1812) y Teresa Ebrú (*1806). E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8 bis, cuartel del Mar, 1837.

[1381] La sombrerería de Pertegaz se encontraba en el número seis de la manzana 51.

[1382] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, cuartel del Mar, 1839.

[1383] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 15, cuartel de Serranos, 1838.

[1384] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 44, cuartel de Serranos, 1844.

[1385] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837.

[1386] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 15, cuartel de Serranos, 1838.

[1387] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837.

[1388] Boix (1849: 339).

[1389] *Diario Mercantil de Valencia*, 22.02.1858.

17.12.1838	Carpintero Tadeo Millera (1836)[1390] / [Ventura Ros y Ramón Godet, carpinteros, núm. 33][1391].	Portería del Carmen.	Piano y vidrieras usadas.
19.01.1839	*Idem.*	*Idem.*	Piano y libros.
19.01.1839 28.02.1839		Acequia Podrida, 17a/35n, junto a plaza del Pilar .	Piano grande de mesa, 6 octavas, bueno, a tono de orquesta.
23.02.1839	Pascual Pérez Gascón, organista de la catedral.	Engonari 1a/11n, junto Escuelas Pías.	Piano, caoba, figura de mesa, fabricado por el famoso artífice Antonio García. Solo tiene 4,5 palmos de largo y 1,5 de ancho[1392].
11.03.1839	Dª María de la Encarnacion Herranz López, rentista[1393] .	Soledad, 7n junto calle del Mar, 2ª.	Piano vertical, 6 octavas, 3 registros, muy bien conservado y bonita figura.
17.03.1839	José Ballester, maestro cestero[1394].	Gracia, 15n, tienda de cestas [m. 408].	Manicordio usado.
09.05.1839	Vicente Martínez, profesor solfeo y guitarra (*Diario Mercantil de Valencia*, 23.09.1839).	Palma [Palmera al Carmen] frente Convento del Carmen, 8, 2ª.	Clave apianado, nogal, con pies, imita la figura de un piano inglés más un violonchelo.
14.06.1839	Antonio León, comercio quincalla / Antonio Palau cirujano, 48[1395].	Hierros de la Lonja, 1 [m. 325].	Manucordio, 4,5 octavas, poco usado.
20.08.1839	Carolina Conti, profesora de música [criada[1396]].	Nave, 33n [3ª, m. 38].	Gran piano, casi nuevo, 6 octavas, de los mejores de su clase.
30.08.1839	Manuel Agulló Sanchez de Belmonte, brigadier.	Árbol, 42n, 2ª [m. 184].	Piano mesa, 6 octavas.
15.09.1839 21.09.1839	Vicente Ariño Cortés, mozo de café[1397] .	San Vicente, 97n, 2ª.	Piano, 5 octavas, caoba maciza.
15.02.1840	Pascual Ibáñez, fábrica de velas[1398].	Calatrava, 15.	Piano, 4 octavas.
29.02.1840	Manuel Asensi. Maestro de molinos [de chocolate][1399].	P. del Árbol .	Piano, 5 octavas, cedro, bien trabajado.
13.03.1840	Manuel Alcedo Landaburo, propietario de Moncada[1400].	Ruzafa, 32, 2º piso.	Piano 5,5 octavas, buena casa de voz, conserva la afinación y bien cuidado. Precio fijo, 1000 rs. vn.
23.03.1840 24.03.1840 … 30.03.1840		Plaza Ribot, 3.	Dos pianos y muebles.
13.04.1840		Plaza Cajeros, 73.	Hermoso piano alemán de cola, poco usado y muy bien conservado.
12.05.1840	Agustín Daroqui, ebanista[1401].	Calle San Cristóbal esquina calle del Milagro.	Piano vertical sin acabar de «teclar». Se puede desarmar.
11.09.1840 30.09.1840	Vicente Ariño Cortés, mozo de café[1402].	San Vicente, 12a/97n, 2ª, frente a la confitería que está a espaldas de la posada de Teruel.	Piano vertical de caoba, pulimentado, 6 octavas, con registro de bombo. «Para colocarlo en cualquier pieza, por adornada que esté».
27.08.1840	José Raga Bonaplata, carpintero[1403].	Serranos, carpintero junto a una jabonería.	Piano, 5,5 octavas.
07.09.1840	Vicente Lesa Clavijo, músico[1404].	Acequia podrida, 3a/7n [m.258].	Clave apianado.
06.01.1841	Francisco Pastor, retirado [militar][1405].	Pollo, 8, 1ª [m. 69].	Piano inglés, 5 octavas, caoba.
06.01.1841	Mariana Oberele y Grosi y José Pallardó y Raga.	Muro de Santa Ana, 2 [m. 154].	Piano de mesa, 6 octavas..
03.02.1841			Dos pianos de mesa, 6 octavas.

1390 Véase *Diario Mercantil de Valencia*, 01.05.1836.

1391 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 11 y 15, cuartel de Serranos, 1837; 1838.

1392 Es decir, muy pequeño: 1,08 metros de largo por 36 cm de ancho.

1393 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, cuartel del Mar, 1839.

1394 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837.

1395 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837.

1396 Probablemente una confusión, pero así aparece en E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, cuartel del Mar, 1839; no así en otros posteriores.

1397 Residente exacto en el núm. 97, 2ª hab. Probablemente hermano de José Ariño, director de la banda del regimiento de San Fernando en la década de 1850. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 30, cuartel de San Vicente, 1842. Vicente Ariño Cortés se convirtió en 1852 en el propietario de un café en la calle de la Nave, que sustituyó a la antigua horchatería Venecia (*Diario Mercantil de Valencia*, 15.01.1852).

1398 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 29, cuartel del Mercado, 1842.

1399 E-VAa, Lonja, caja 18, *Subsidio industrial y de comercio*, 1841.

1400 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 22, cuartel del Mar, 1840.

1401 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837. Ya había vendido un piano en 1831.

1402 En septiembre de 1839 vendía un piano de 5 octavas de caoba maciza.

1403 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos, 1842.

1404 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 14, cuartel de San Vicente, 1838.

1405 E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, cuartel del Mar, 1842.

	[antigua residencia de Francisco Grossi, maestro de piano][1406].		
05.02.1841	Almoneda.	Árbol, 35n, frente a la Caridad.	Piano bueno, 6 octavas más muebles.
23.02.1841	Teresa Giner y Sala, hacendada viuda / Mariano Mocholí y Galve, hacendado[1407].	Almas, 1 [m. 54].	Piano, 6,5 octavas.
10.03.1841	D. José María Zacarés y Velázquez, señor de Eguiarreta, miembro de la Junta de Estadística de la Provincia, músico aficionado[1408].	Gracia, 101n.	Piano, 5 octavas.
13.03.1841	Fermín Nebot, oficial intervención militar[1409] / Ignacia Lavaríes Vilar[1410] / Cristobal Sales López, rentista[1411] / Jaime Faulí Albors, librero hacendado[1412].	Portal Nuevo, 20.	Piano, 6,5 octavas, más muebles, a precio fijo de 5000 rs. vn.
19.03.1841		Fonda del Mundo.	Piano, 6 octavas, reloj.
13.04.1841	[¿Blas Vicente, violinista y director?].	Muro de Santa Ana, 14.	Piano, 6 octavas.
17.08.1841 25.08.1841	Antonio Nadal, patrón de barco-correo.	Sangre.	Piano de la fábrica de Mahón, 6 octavas y 2 teclas.
23.08.1841	Benito Rodríguez Orellana, hacendado[1413]	Gracia, 118n [m. 284].	Dos pianos, 6 octavas, uno inglés.
27.08.1841	Carolina Conti[1414], maestra de música.	Nave 33n, frente a la aguadería [m. 38].	Piano, caoba, bien tratado, 5,5 octavas.
02.09.1841	Mariana Martínez.	Embort, 5, esquina plaza Comedias.	Piano, 6 octavas.
05.09.1841	D. José Sandino Miranda, intendente de la Hacienda[1415].	Edificio del Temple.	Piano, 5 octavas más muebles.
12.09.1841		Emblanch, 5, 2ª.	Piano con registro y muebles.
24.09.1841 26.09.1841	Vicente Esparza Ferrer, ebanista[1416].	Gracia, 15a/5n.	Piano, 5,5 octavas, caoba, con registros de *forte* y sordina.
21.11.1841		Gracia 15 dup/5n, 2º piso.	Piano, 6 octavas, caoba.
23.10.1841	José Valero Peris, profesor de música[1417].	Plaza de Mirasol, 12 al lado de la librería [=Horno de San Andrés 12a / 2n].	Piano, 6 octavas.
06.11.1841	Copistería de música[1418] .	Gloria, 4n, 2ª.	Piano, 6 octavas.
26.11.1841	Julián Mariana, librero; yerno de Ildefonso Mompié.	Lonja (Hierros de la). Librería de J. Mariana.	Piano nuevo, 6 octavas, plancha de bronce, encordadura inglesa y 4 registros: fagot, sordina, fuerte y bombo. Al estilo moderno.
19.12.1841	Agencia de España (Mariano Honrubia)	C. Embajador Vich. Imprenta de *La Tribuna.*	
27.11.1841	Francisco de Paula Climent (hab. principal comercio) / Juan Gómez Landero (1ª, capitán ingeniero) / Roque Gálvez (2ª coronel) / José Pérez Montesinos (baja, carpintero) / Jaime Casals (dependiente).	Nieves, 7n.	Piano, 5 octavas, caoba.
28.11.1841	Juan Garelli y Rivarola, cónsul de Toscana[1419].	Adressadors, 21n [m. 403][1420].	Piano, 5 octavas, caoba.
12.12.1841	Casimiro Fourrat y Lapeyre, abogado[1421].	Roteros, 9n [m. 178 o 177].	Piano mallorquín, 5,5 octavas.
15.12.1841	José Suñer Bertrán, pintor[1422].	Árbol, 9a, por traslado de la tienda.	Piano, más una tienda y un teatro.
24.12.1841	Francisco Mendilogoitia Bou, presbítero / Manuela Serrano y Cubell, rentista.	Portal Nuevo, 17.	Clave apianado.

[1406] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos, 1842.

[1407] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, cuartel del Mar, 1842.

[1408] Véase Sancho (2003: 38); Boix (1849: 289). Fue asimismo autor de la *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*, (Barcelona, Imprenta de José Tauló, 1856).

[1409] Monfort (1835 [Estado Militar]: 7).

[1410] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 44, cuartel de Serranos, 1844.

[1411] *Ibid.*

[1412] Véase Boix (1849: 310). En el padrón de 1844 la calle es Puerta Nueva [m. 182]. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 44, cuartel de Serranos, 1844.

[1413] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 30, cuartel de San Vicente, 1842.

[1414] Con otro anuncio en 1839. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, cuartel del Mar, 1842.

[1415] Boix (1849: 280).

[1416] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 29, cuartel del Mercado, 1842.

[1417] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, cuartel del Mar, 1842.

[1418] *El Valenciano*, 28.07.1858.

[1419] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 29, cuartel del Mercado, 1842.

[1420] Desde este número se insertó otro anuncio de un piano en 1846.

[1421] Cabe la posibilidad que fuese el templador de pianos Pablo Zapata, residente en Roteros, 7n, m. 177. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos, 1842.

[1422] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos, 1842.

31.12.1841	Antonio Nadal, patrón de barco-correo.	Sangre.	Piano mallorquín.
12.02.1842 14.02.1842	Almoneda.	Caballeros, 59, entresuelo.	Piano más escribanía.
23.02.1842	José Casanova, corredor de cuello.	Lobo, 12n.	Piano de mesa, construcción española, 6 octavas.
04.03.1842	Manuel Ramos Requeni, «organista de San Miguel que vive en la Misericordia».	La Misericordia, m. 204.	Tres manucordios de 4,5, octavas.
14.03.1842		Imprenta del periódico.	Piano mallorquín.
28.03.1842 08.04.1842	Antonio Nadal, patrón barco-correo Mallorca.	Sangre.	Dos pianos, 6 octavas, voces regulares, fábrica de la ciudadela de Mahón.
19.04.1842	María Montesinos y Senén, viuda de Muñoz[1423].	Moret, junto al ex convento del Carmen, 25a/2n.	Piano, 5,5 octavas, mallorquín.
27.04.1842 02.07.1842 10.08.1842	José Sagrista Soler, fabricante[1424]/ Francisca Rovira, viuda de Domínguez[1425].	Plaza Pelota, 3, entresuelo izquierda [m. 50].	Piano, 6 octavas, nuevo, fabricado en Mahón.
10.05.1842	Manuel Mª Jurado y Fernández, magistrado[1426].	Juristas, 11, 2ª [m. 371].	Piano, 6 octavas.
08.06.1842	Jorge Francés Girona, pianista[1427] y tratante de pianos.	Pellería Vieja, 9, 3ª, junto arco de la plaza nueva [m. 313] [en 1847 renumerada a 11].	Dos hermosos pianos nuevos alemanes, 6,5 octavas, cuyas voces, construcción y figura son lo mejor en todos los conceptos que hasta ahora se ha conocido.
09.06.1842 16.06.1842	Francisco Pastor, retirado [militar][1428].	Pollo, 8, 1ª [m. 69].	Famoso piano, se vende o alquila.
11.07.1842	Micaela Barrachina y Molner; Rosario Navarro y Pitarch, rentistas[1429].	Catalans Descals, 3, 2ª.	Piano más cómoda y otros enseres.
13.07.1842	Juan Montagut Pastor, oficial de la diputación / Joaquina Aparisi, rentista[1430].	Pelota 75a/6n [m. 8].	Piano, 6 octavas, nuevo.
26.08.1842	Benito Rodríguez Orellana, hacendado[1431].	Gracia, 118n.	Famoso piano de Érard.
30.08.1842	Tejedor.	Frente a puerta del Real, casa baja, 16n.	Fortepiano, 5 octavas, teclado de marfil, caja pulimentada.
02.12.1842			Piano, 6 octavas, con plancha. Se vende o alquila
27.10.1842	Juan Alejo Ynda, coronel retirado / María Eulalia Ordóñez y Domínguez, consortes[1432].	Casa del Barón de Petrés, entresuelo principal [núm. 18].	Piano «Hosses Chrueders» [Hosseschrueders], 6 octavas, con su caja para viaje, 4500 rs. vn. precio fijo.
11.11.1842	Francisco Javier Mira y Olsina [Olcina] (principal) / Carmela Berxer [Verger] Pascual, viuda de Sabater (1ª) / Benito Ballester, especiero (casa baja).	Nave, 25 [m. 62].	Piano, 6 octavas, con plancha, venta o alquiler.
03.02.1843		Plaza Barcas, 9, 2º.	Piano inglés, 5,5 octavas, se vende o alquila, más una habitación amueblada a caballero.
24.05.1843	[Francisco Polop, rentista][1433].	Comedias, 4, principal, encima del ebanista Rico [m. 67].	Piano, 6 octavas, entre otros enseres por ausentarse la familia.
31.05.1843		Imprenta del periódico.	Piano, 6 octavas con cubierta de hule, por 2 onzas de oro, propio para principiantes[1434].
20.06.1843			Piano, 6 octavas.

[1423] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos, 1842.

[1424] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, cuartel del Mar, 1839.

[1425] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, cuartel del Mar, 1842

[1426] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 29, cuartel del Mercado, 1842.

[1427] Jorge Francés, nacido en Alcoy en 1820, era uno de los pianistas, junto a Vicente Pitarch, a sueldo en el café de Laurence en la calle del Mar en 1850 (*Diario Mercantil de Valencia*, 14.02.1850).

[1428] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, cuartel del Mar, 1842.

[1429] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos, 1842.

[1430] En la casa de al lado (73a/9n) vivían asimismo el organista Matías Muñoz Estela (*1771) y los músicos Nicasio Camaño y Ros (*1802) y Serapio Oblesa y Oñate (*1812). E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 8bis y 28, cuartel del Mar, 1837 y 1842.

[1431] Con otro anuncio el 23.08.184. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 30, cuartel de San Vicente, 1842.

[1432] Quizá heredad del anterior inquilino de la casa, Antonio Guijarro Ripoll. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 20, cuartel del Mar, 1840.

[1433] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, cuartel del Mar, 1842.

[1434] Este piano acabaría vendiéndose en el almacén de Juan Oliver, calle de la Cullereta, cuatro años después (*Diario Mercantil de Valencia*, 13.05.1847).

01.10.1843	Vicente Pérez Bernabé, organista de la iglesia de San Nicolás[1435].	Frente a la puerta principal de San Nicolás [Horno de San Nicolás, 15a/21n, m. 380].	Piano alemán, más de 6 octavas, fabricado por Hoxa, de mesa.
11.10.1843		Imprenta del periódico.	Piano, 6 octavas.
25.10.1843	Benito Rodríguez Orellana, hacendado[1436].	Gracia, 118n.	Piano inglés, *Collard & Collard*, de hechura moderna.
30.10.1843	[Félix Gascó, ebanista].	Cuarto mandados, casa nueva frente al Horno de los Apóstoles.	Piano nuevo, hermosísima construcción.
02.12.1843			Piano nuevo, 6 octavas.
08.01.1844	Juan José Gavarro, capitán retirado[1437].	Nieves, 3n, 1º.	Pianito de 5 octavas, voces muy sonoras e iguales.
10.01.1844	[Félix Gascó, ebanista].	Horno de los Apóstoles, 11.	Piano usado, 6 octavas.
18.02.1844 04.06.1844	Antonio Martínez Peris, hacendado (entresuelo) / Juan Gualberto Garelli, administrados de loterías (principal).	Portal de la Valldigna, 3n.	Clave apianado, bajo precio / 70 rs. vn.
19.02.1844		Purísima, 6a, dup, [m. 338], junto al local de Almoneda continua, plaza de Calatrava.	Piano nogal, de mesa, 6 octavas, fabricado en esta ciudad.
26.02.1844		Imprenta periódico.	Piano nuevo, 6 octavas.
28.02.1844	Mariana Oberele y Grosi y José Pallardó y Raga [antigua residencia Francisco Grossi, maestro de piano][1438].	Santa Ana, junto a la de Quarte, 3n, 1º [m. 154].	Piano, 6 octavas más unos anteojos.
12.05.1844 08.06.1844	Bárbara Sanz López, rentista, viuda[1439].	Cabilleros, 6, 3º, frente imprenta periódico	Piano inglés, mesa, 5,5 octavas, 1000 rs. vn.
18.05.1844	Vicente Tendevisto [?] y López de Langa[1440].	La Fábrica, 10n [Padre Huérfanos, m. 180].	Manucordio.
06.07.1844	[Tomás y Andrés Prósper Cháfer, músicos][1441].	Larga de la Cequiola, 2n, junto al picadero.	Piano, 6 octavas.
08.07.1844		Plaza Mercado, esquina de los ramilletes, 11 y 12.	Dos pianos, venta o alquiler: uno de caoba, figura de mesa, 6 octavas; otro de cola, 5,5 octavas.
11.07.1844	José Martínez y Salvador Font, organeros[1442].	Tránsits, 5n.	Piano, 5,5 octavas, caoba.
26.09.1844	Antonio Ferrando Fort, confitero (*Cullera, 1814)[1443].	Gracia esquina con cesteros [núm. 46]. Confitería.	Piano, 5,5 octavas más violín.
01.10.1844	Francisco Sierra, maestro sillero [ebanista].	Bercher [Verger], 9.	Piano cola, 4 octavas más mesita con mármol y otros enseres.
07.10.1844	Maestro carpintero [Vicente Perales San Román[1444]]	Plaza San Bartolomé, 7 [m. 131].	Piano caoba, 6 octavas, venta o alquiler.
17.10.1844 31.10.1844	Almoneda [Pablo Aguilera y Cabanillas, apoderado del duque de Híjar (principal) / Juan Febrer y Galisteo, viuda de Reclús, hacendada (2ª).	Plaza Luz y San Cristóbal, junto plaza Conde de Carlet, 12 [m. 144].	Piano, 6 octavas.
05.11.1844 15.04.1845	Marcelino Llorens y Llombart, peinero (principal) / Carlos Berenguer y Pascual, impresor (2ª)[1445].	Taberna Rocha, 15, 1º.	Piano, 5,5 octavas más rótulo grande para una tienda, violín.
09.01.1845	Almoneda, casa conde de Castellar.	Cequiola de la Morera, 40.	Piano y muebles.
14.01.1845	Micaela Alabau Badriola, viuda[1446].	Boninfant, 11, 2ª.	Manucordio más muebles y un colchón.
11.02.1845 16.02.1845	Tienda de especias. Manuel Soler Fuentes, *botiguer*[1447].	Mar, 98 [m. 85].	Piano de lujo, se vende o alquila a precio módico.
19.02.1845	Miguel Olcina, religioso exclaustrado del convento de la Trinidad de Xàtiva.	Quarte, 65 [m. 217].	Piano, más una mesa de caoba, cuadros con marcos dorados y escritorio.
21.02.1845	Pascuala Baya, rentista[1448].	San Vicente, 165, 2º [m. 298]	Piano de plancha, caoba, 6 octavas, en venta o alquiler.
15.03.1845	[ya anunciado el 08.07.1844].	Plaza Mercado, esquina Ramilletes, 84.	Piano de caoba, 6 octavas en alquiler.

[1435] Organista ciego (*1812). E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 29, cuartel del Mercado, 1842.

[1436] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 30, cuartel de San Vicente, 1842.

[1437] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 50, cuartel del Mercado, 1846.

[1438] Otro anuncio en 1841. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos, 1842.

[1439] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 49, cuartel del Mar, 1846.

[1440] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 52, cuartel de Serranos, 1846.

[1441] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 49, cuartel del Mar, 1846.

[1442] *Ibid.*

[1443] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850.

[1444] Vicente Perales (*1794c) regentó una carpintería en esta plaza durante varias décadas.

[1445] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 50, cuartel del Mercado, 1846.

[1446] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 52, cuartel de Serranos, 1846.

[1447] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 49, cuartel del Mar, 1846; *Ibid.*, Doc. Lonja, caja 2, núm. 5, *Relaciones de contribuyentes al subsidio de comercio, pertenecientes a los diversos ramos*, 1832.

[1448] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 51, cuartel de San Vicente, 1846.

16.03.1845	Dueño de la fábrica de azulejos.	Ruzafa.	Piano por 240 rs. vn. por tener que ausentarse su dueño.
09.04.1845 13.04.1845	Hippolyte Flury, cónsul de Francia.	Plaza de las Barcas, casa del cónsul de Francia [núm. 23].	Hermoso piano vertical [de cola en el 2º] de París, que el distinguido Liszt últimamente ha declarado ser uno de los mejores de su clase.
16.04.1845	Vicente Colomer, rentista (para su hijo Blas María Colomer y Guijarro).	Alta del Alfondech [Cadena], 8, entresuelo [m. 197].	Demanda del método para piano de Pedro Albéniz.
01.05.1845	Miguel Matoses, pasante[1449].	Boninfant, 16, patio del rincón [m. 189].	Piano, 5,5 octavas, para principiante más una tartana poco usada.
11.06.1845 16.06.1845	Sebastián Fachó Penilla, retirado / José Llopis Solves, eclesiástico[1450].	Vestuario, esquina Tertulia, 1, 1ª.	Piano muy bueno, venta o alquiler.
14.07.1845	Antonio Ferrando Fort, confitero (*Cullera, 1814).	Gracia esquina Cesteros.	Piano, 5,5 octavas más un rótulo.
28.08.1845	Almoneda, casa Juan de la Cruz Aguirre, comerciante[1451].	Eixarchs, 14.	Piano inglés, 6 octavas.
29.11.1845	Joaquina Yváñez Fernández, 34s, Hacendada[1452] / Francisco López y Serret, administrador de fincas[1453].	Nieves, 15.	Manucordio.
11.12.1845		Bonaire, 33, cuarto principal.	Piano de mesa, 6 octavas, muy decente.
11.12.1845		Barcas, 22, 1º.	Dos pianos de mesa, uno de 5 octavas y otro de cola, de 4 octavas más una mesa de pino.
30.01.1846	Antonio Hernández y Salvador Gracia, establecimiento instrucción primaria y latinidad[1454].	Gracia, 14.	Piano, 6 octavas 1500 rs. vn.
03.02.1846 21.06.1846 11.06.1846	Tienda especiería, por ausentarse el dueño.	Cequiola, 6 junto Morera.	Piano, 6 octavas, 1100 rs. vn. más una mesa de cristales/camón nuevo (4200 rs.).
06.02.1846		Plaza Mosén Sorell, 3, última hab.	Piano vertical, caoba pulimentada, 6 octavas
16.03.1846 10.05.1846	José Giménez Mascarós, relator (principal) / Juan Sorní, hacendado (2ª).	Calatrava, 25.	Piano más muebles, sillas de Vitoria.
30.03.1846 09.06.1846 08.07.1846	José Albert Mendoza, fábrica de bordones.	San Vicente, 90, m. 410.	Piano, 5 octavas, propio para aprender, por 360 rs. vn.
27.04.1846	Barbería.	Comedias.	Pianito, 5,5 octavas propio para enseñar primeros principios a los niños, 400 rs. vn.
02.06.1846		Plaza conde de Buñol, 38, 2ª.	Piano construido en Madrid que costó 5000 rs. vn. se vende a su 3ª parte por tener que ausentarse el dueño. Junto a un violín y muebles. Se vende o cambia por una mula o caballo (por 40 doblones o más.
08.06.1846 25.07.1846	D. José Soler Colomina, abogado y Ramona Mollà Furió, su esposa[1455].	Bonaire, 4, 1º.	Pianito, 4,5 octavas, propio para niños y estudio del órgano.
02.07.1846	Salvadora Bochons, viuda[1456] / María Ariño, viuda, revendedora[1457].	Renglons, 5, 3º.	Piano de mesa, 5 octavas.
09.09.1846	Juan Garelli Riverola, cónsul de Toscana[1458].	Adresadors, 21.	Piano, 6 octavas.
04.10.1846	Pedro García, cirujano.	Plaza del Almudín.	Cuatro pianos verticales: uno de media cola «que hace tiempo acabaron de construirse a la perfección». A precio mucho menor que en fábrica. Venta y alquiler.
14.10.1846		Sagrario de San Francisco, pabellón del sagrario, 3.	Piano de mesa, 5 octavas, por 26 duros.

[1449] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 52, cuartel de Serranos, 1846.

[1450] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 93, cuartel del Mar, 1857.

[1451] Nacido en 1806, era comerciante entre València y Málaga. Véase

https://gw.geneanet.org/Sanchiz?lang=en&p=juan+de+la+cruz&n=aguirre+vea+murguia

[consulta 08.02.2021].

[1452] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 49, Cuartel del mar, 1846.

[1453] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 73, cuartel del Mar, 1852.

[1454] Instrucción primaria: clases de adorno, idiomas, dibujo, música y baile (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.09.1846).

[1455] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 20, cuartel del Mar, 1840.

[1456] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 51, cuartel de San Vicente, 1846.

[1457] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 71, cuartel de San Vicente, 1851.

[1458] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 50, cuartel del Mercado, 1846.

16.10.1846	Maestro sastre.	Santa Teresa esquina Tejedores [m. 223-224].	Piano mediano, 400 rs. vn.
22.10.1846	[Anuncio muy similar al de la casa del cirujano Pedro García. 04.10.1846][1459].	Cuarto mandados, calle conde de Olocau, al lado del Almudín.	Alquiler de pianos verticales, 60 rs. vn. al mes más uno de palosanto de hechura de media cola por 70 al mes.
19.11.1846	Pablo Arraya y Campos, músico.	Travesía de la Palma, frente al Carmen [m. 189].	Clave, 4 octavas.
22.11.1846	Guitarrero.	Tejedores, 32, casa del guitarrero [m. 223].	Piano, 5 octavas, sobre bueno, 120 rs. vn.
22.11.1846	Imprenta periódico.		Se cambia piano, 6 octavas, con plancha por otro inferior cuyo precio sea de 400 a 600 rs. vn.
30.11.1846	Barbería.	Plaza Constitución, 4.	Piano, 6 octavas, con plancha, por el precio que «le valuen los profesores de este ramo».
31.01.1846 02.02.1846	Jorge Francés, encargado de su venta, pianista y tratante de pianos [desde 1842].	Pellería Vieja, 11, 3º [m. 313].	Piano vertical, nuevo, 6,5 octavas.
15.03.1847 25.04.1847	Peregrín Vila, maestro de piano[1460].	Catalans de Calatrava, 4, 2ª [m. 338].	Piano alemán de cola, 6,5 octavas y siete registros. Cucharitas y juegos de mesa.
10.05.1847	Felipe Trullen [Trullench] Boria [Borja], viceconsultor médico[1461].	Campaneros, 18, 2º.	Piano de mesa, más de 6 octavas más una cuna, un tocador de mesa y otros efectos.
07.06.1848			Piano.
11.05.1847	Almoneda.	Valldigna, 4.	Piano más muebles.
23.05.1847	José Valero y Peris, pianista, profesor de música y compositor[1462].	Catalans de Descals, 3 frente a la Inquisición [m.134].	Piano vertical, elegante figura, excelentes voces, construido en Londres por uno de los mejores fabricantes. Con registro de flautas.
02.06.1847	Establecimiento filarmónico [Eduardo Ximénez].	Calatrava, 2, entresuelo.	Piano vertical, 6,5 octavas, en venta o alquiler. Piano de mesa, 6 octavas, para venta. Piano pequeño, 340 reales, propio para estudiar. Arpa a pedales.
12.06. 1847	José Ylla Caperet, maestro ebanista francés [sillero][1463].	Mar, 89 [m.92].	Alquiler piano cuadrilongo, 6 octavas.
15.06.1847 16.06.1847	Almoneda, Joaquín Mira y Vélez, hacendado.	Cristians Nous [Malteses], 17, 2ª [m. 417].	Piano y muebles.
19.06.1847	Francisco Estopé y Paula, músico[1464].	Santa Eulalia, 6 [m. 165].	Piano de mesa para alquilar, 6 octavas.
16.07.1847 05.08.1847 11.09.1847 25.10.1847 [19.12.1847 (solo el piano pequeño)] 21.12.1847	José Medina y Pedro, carpintero (ebanista) [1465].	Verger, 2 [m. 62].	Pianos: uno de mesa de 6 octavas con plancha y uno pequeño para estudiar, 5,5 octavas.
16.07.1847		Imprenta periódico.	Tres pianos verticales, 6,5 octavas. Un piano de media cola.
29.07.1847 13.08.1847		Albelló, 1, 1ª [m. 26-27].	Piano mesa, caoba maciza, 6 octavas.
31.07.1847		San Vicente, 1.	Piano, 6 octavas.
01.09.1847	Manuel Viñes y Coloma [entresuelo], carpintero [ebanista][1466].	Plaza Temple, 8.	Piano vertical de palo Santo, 3400 rs. vn. más un caballo.
06.11.1847		Trasagrario de San Francisco, 7 2ª.	Piano, 6 octavas, caoba maciza.

[1459] José Covarrubias, hacendado. EVAa, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 12, 1838. En 1870, Francisco de Sena Chocomeli. E-VAa, Hacienda, leg. 96.

[1460] *Ibid.*

[1461] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 73, cuartel del Mar, 1852.

[1462] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 52, cuartel de Serranos, 1846.

[1463] Nacido en 1816, en València desde 1842c. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 49, cuartel del Mar, 1846.

[1464] Nacido en Barcelona en 1810, llegó a Valencia en torno a 1829.

[1465] Nacido en Barcelona en 1803, llegó a Valencia en torno a 1830. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 49, cuartel del Mar, 1846.

[1466] Nacido en San Nicolás de Alicante en 1818, llegó a Valencia en torno a 1843. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 73, cuartel del Mar, 1852. E-ORI: Archivo Diocesano, San Nicolás, Alicante, LB-46, 1817-1819: 348v.
Hijo de Joaquín y de María, de Alicante y Jijona. Se casó en València con María Perotín Reguán, de Barcelona y tuvo a Manuel (*22.04.1851), María Dolores (*24.07.1853). Su hermano Emilio, también ebanista, también se instaló en València. E-VAsdap: Valencia-S. Andrés, LB 1855-1860: 56v; València-S. Esteban Protomártir, LB 1844-1851: 227r y LB 1852-1857115v.

15.11.1847	Tendero de especias.	Chufa, esquina con calle Cementerio de Benimaclet.	Piano, 5,5 octavas.
17.11.1847 19.01.1848 09.02.1848	[¿empresa del teatro?].	Barcas, frente al teatro, 34. Al lado del café.	Piano alemán, 5 registros, 6,5 octavas más cama de caoba, quinqués, sillas para el teatro, guitarra con caja, arca, puertas, cristales.
21.12.1847	Manuel Ramos Requeni, organista de San Miguel.	Misericordia [m. 204].	Manucordio, 5 octavas nuevo. Manucordio, 4 octavas, usado. Clave.
23.12.1847 19.03.1848	Ramona Gascó Vilar, viuda, hacendada-rentista[1467].	Padre Huérfanos, vulgo la Fábrica, 3, junto al Carmen, 2º piso [m. 182].	Magnífico piano alemán del célebre Hoxa. De mesa, 6 octavas.
12.01.1848	Peregrín Vila, maestro de piano[1468].	Catalans de Calatrava.	Piano alemán, cola, 6,5 octavas y 7 registros (igual que en marzo 1847).
20.02.1848	Fernando Richart, carpintero[1469].	Enroda junto a Roteros, 7 [m. 177].	Piano, 5,5 octavas.
26.02.1848		Carniceros, 15.	Piano, 5 octavas, fabricado en Mallorca, caja de cerezo pulimentada.
20.03.1848 16.06.1848	Manuel Viñes y Coloma [entresuelo], carpintero[1470].	Plaza del Temple, 8, 2ª.	Piano nuevo vertical, 6,5 octavas, voces sobresalientes, precio de 8000 a 9000 rs. vn.
11.04.1848	Ramón Peris y Navarro, sastre[1471].	Cofradía de los Sastres, 17, 2º, junto a la morera [m. 29].	Piano bueno, 5,5 octavas.
12.04.1848 12.05.1848	José Oliver Carbonell, del comercio[1472].	Flasaders, 4, bajo el arco de la Merced, tienda de sedas.	Piano de mesa, 5,5 octavas.
27.05.1848 31.05.1848, 05.06.1848, 08.06.1848, 09.06.1848, 10.06.1848	«Casa del cónsul francés», [la casa es de José Vergadá Barta, pintor, conde de Soto-Ameno, †1854][1473].	Cementerio de Benimaclet, 4.	Piano, muebles, tarima, libros.
28.05.1848	José Medina Pedro, ebanista[1474]/ Casimiro Prósper Canet, dorador, padre de Vicente Prósper[1475].	Bercher [Verger], 2 [m. 62].	Piano, 6 octavas, fabricado por el acreditado Gómez.
25.08.1848	Manuel Ramos Requeni, «organista de San Miguel que vive en la Misericordia».	La Misericordia [m. 204].	Manucordio, 5 octavas.
30.08.1848 03.09.1848	Francisco Muñoz Mendoza, relojero y Antonia Graya Colomer, esposa[1476].	Zaragoza, 27, junto al limpiabotas.	Piano, de mesa, 5,5 octavas, por 900 rs. vn, a tono de orquesta; más varios muebles.
10.09.1848	Almoneda	Ángeles, 7, 2ª	Piano y manucordio.
04.10.1848	Columbo Adrián, abogado / Mariano Sanchís, beneficiado de S. Martín[1477] / Antonio Lamo de Espinosa, hacendado[1478].	Plaza Molino de Rovella, 3.	Piano alemán, cola, 6,5 octavas, 7 registros[1479].
07.10.1848 20.01.1848	Miguel Queralt Mesas, carpintero[1480].	Llopis, junto puerta de la Trinidad, 1, cuarto bajo [m. 145].	Piano, caoba, 6 octavas.
18.10.1848	José Ortiza Puig, hacendado[1481].	Mar, 92, 2º [m. 85].	Piano de figura cuadrilonga, 6 octavas, en alquiler.

[1467] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 52 y 72, cuartel de Serranos, 1846 y 1851.

[1468] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 50, cuartel del Mercado, 1846.

[1469] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 72, cuartel de Serranos, 1851.

[1470] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 73, cuartel del Mar, 1852.

[1471] *Ibid.*

[1472] Oriundo de Alcoy e hijo de un hornero. Casado con Juana Caudet Trullén. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850. En otros registros José Oliver Moltó, reflejo del doble casamiento de su padre, José Oliver Faulí [Faurí en otras fuentes]; véase E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1849-1854: 274v.

[1473] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 73 y 93, cuartel del Mar, 1852 y 1857.

[1474] Otros anuncios en 1847.

[1475] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 69, cuartel del Mar, 1851.

[1476] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850.

[1477] *Ibid.*

[1478] Nacido en 1818. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 71, cuartel de San Vicente, 1851.

[1479] Es igual que el anunciado por Eduardo Giménez.

[1480] Nacido en 1813. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 72, cuartel de Serranos, 1851.

[1481] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 73, cuartel del Mar, 1852.

09.11.1848			
20.10.1848		Plaza S. Francisco, 17, 2ª.	Piano de mesa, 6 octavas, fabricado en Barcelona.
23.11.1848	Almacén de sillas.	Ex convento de la Merced.	Piano de mesa, 5 octavas.
04.12.1848	Almoneda de José Sanchís, presbítero beneficiado de San Martín.	Torno del Hospital, 32.	Un clave, papeles de música.
07.02.1849	Francisco y Vicente Mocholí y Boigues, hacendados[1482].	Corredores, 3 junto plaza de la Pelota.	Piano, 6 octavas, mucha equidad por ausentarse su dueño.
28.02.1849	Bienvenida Flor Alegre, hacendada[1483].	Pilar, 17, 1º.	Clave apianado, 4 octavas más una librería.
01.04.1849	Almoneda [post. Familia García-Triviño de Bárbara][1484].	Moro Zeit, 3, 2ª derecha.	Piano vertical extranjero, muebles.
14.05.1849		Muro de Santa Ana, 2, 1º.	Clave apianado, 4,5 octavas, con una hermosa pintura en su interior.
03.06.1849 08.07.1849	Antonio Ferrando Fort, confitero (*Cullera, 1814).	Gracia, 46, esquina Cesteros.	Piano, media cola, 7 octavas, tiene la pulsacion muy suave y las voces muy agradables, con equidad por tener que ausentarse su dueño.
01.07.1849	Cónsul de Francia, con motivo de su salida.	Barcas, 23, 1º.	Piano de Pleyel, muebles.
27.07.1849 08.12.1849	Justo Fuster Carceller, profesor de piano.	Carniceros, 19 y 20, junto a los Baños de Espinosa/frente al Hospital de peregrinos.	Se vende un hermoso piano inglés de mesa, de la fábrica de Collard: dará razón D. Justo Fuster maestro de música.
10.08.1849		Portal Nuevo, cuarto bajo [no especifica núm.].	Piano.
13.08.1849	Almacén de papel.	San Fernando.	Piano, 5,5 octavas, construcción muy fuerte.
05.09.1849		Empedrado, 13, 2º.	Piano de mesa, 6 octavas por ausentarse el dueño.
25.10.1849 04.11.1849	Hipólito Escorihuela y Clausie [Clauxí], músico [razón el estanquero de debajo][1485].	Calle de las Barcas, 40, 2ª.	Piano de cola, 6 octavas más un caballo, por tener que ausentarse.
22.12.1849	Vicente Vall Belenguer, músico[1486].	Falcons, 6.	Manucordio y piano de buen uso.
21.01.1850	Manuel Ramos Requeni, organista de San Miguel.	La Misericordia (m. 204).	Clave apianado.
09.02.1850 10.02.1850	Joaquín Estevan Tena, del comercio[1487] / Alejandro Fournié, músico[1488].	Zaragoza, 12, última habitación.	Piano vertical, 6,5 octavas, de la acreditada fábrica de Gómez, muy conocida ya en España.
09.02.1850	José Gómez, carpintero.	Plaza Mosén Sorell, 1.	Piano de cola en buen estado, más puertas y cristales.
17.02.1850 24.02.1850	Aurora García, viuda de Llombart.	Gracia, 104, cuarto bajo.	Piano de cola, 6 octavas, 5 registros, más un metrónomo y una partitura de *La Judía*, por ausentarse su dueño. El piano por 120 rs. vn. más la partitura gratis, estaban valorados en 220 [piano antiguo desvalorizado].
28.03.1850		Plaza de Calatrava, 21, 2ª.	Piano vertical, 6,5 octavas, alquiler.
11.03.1850	Vicente Oltra Valls, profesor de música.	Xàtiva, San Agustín, 8, principal.	Piano vertical, 5,5 octavas, teclado de marfil.
13.04.1850	Francisco Castells[1489].	Serranos, 12, tienda de especias [botica].	Demanda de un piano o espineta barato.
30.04.1850 12.05.1850	[¿Carlos Llorens?].	Plaza de San Francisco, 17, 2º.	Piano de mesa inglés, 6 octavas, caja de caoba, buenas voces; por ausentarse su dueño.
07.05.1850		Serranos, 12, aguadería.	Clave apianado, 5,5 octavas, caja de nogal pulimentado.
27.05.1850		Fábrica de hules de la cofradía de los sastres.	Piano propio para aprender, conserva la afinación.
25.06.1850	José Gómez, carpintero.	Plaza de Mosén Sorell, esquina con el molino de San Miguel.	Piano de cuatro octavas «llamado vulgarmente de cola» [¿clave apianado?].
04.07.1850	Damián Rives Cerveró, prendero[1490].	Bany de Pavesos, 10, cuarto bajo.	Clave apianado, 4 octavas.
26.08.1850 10.09.1850	José Olcina Bera (*Elda, 1804), tratante de muebles[1491].	Corregería, 20. Depósito de muebles y cuadros viejos.	Piano de mesa, 6 octavas más dos teclas, de nogal y caoba.
29.09.1850		Imprenta del periódico.	Piano inglés.

[1482] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 73, cuartel del Mar, 1852.

[1483] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 71, cuartel de San Vicente, 1851.

[1484] Emilio García-Triviño Pérez, auditor de guerra, su esposa Pilar Bárbara y su madre Paula Pérez Moreno en 1857. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. [24], cuartel de San Vicente, barrio 1, 1857.

[1485] Oriundo de Segorbe, en 1852 llevaba ya 15 años en València. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 73, Cuartel del Mar, 1852.

[1486] Natural de Callosa (*1823), en 1851 llevaba 5 años en València. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 71, Cuartel de San Vicente, 1851.

[1487] Nacido en Iglesuela del Cid y viudo de Luisa Guijarro Estopiñá, de Villafranqueza, Alicante. Quizás vendió el piano a la muerte de su esposa acaecida el 07.05.1849. Véase E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850; E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1826-1845: 226r; Cementerio General de València, sección primera izquierda, tramada 1, núm. 9109.

[1488] Véase E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mercado, 1856.

[1489] El 26.08.1856 vendía desde la misma dirección un piano de mesa de 6 octavas.

[1490] «Persona que tiene prendería o comercia con muebles» (RAE). E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850.

[1491] *Ibid.*

20.10.1850		Quart, 24, 2º.	Piano vertical.
24.10.1850	.	San Antonio, 8 1ª.	Piano vertical, 6 octavas, de buenas voces.
03.11.1850		Plaza Jordana, 44, cuarto bajo.	Dos pianos. Uno vertical de Gómez y uno de mesa propio para principiantes.
17.11.1850	[¿José Valero?].	Plaza del Horno de San Andrés, vulgo de Mirasol, 3.	Piano de mesa, 6 octavas, buen uso.
26.02.1851	Hipólito Escorihuela, músico.	Plaza de las Barcas, 4.	Piano vertical, de palosanto, elegancia y solidez «que puede competir con los del estrangero en voces y mecanismo», 4000 rs. Piano de mesa de 6 octavas, 2000 rs.
26.02.1851	José Vidal, cordonero[1492].	Cerrajeros, 1.	Piano, 6 octavas.
27.02.1851	Pedro Albácar, almacén de ebanistería.	San Vicente, 91.	Dos pianos, 6 y 5,5 octavas.
12.03.1851	Mariano Gregorio Palanca, subteniente / María Giner Rosetti, bordadora[1493].	Bonaire, 16.	Piano de mesa inglés, 500 rs, 5 octavas, caja de cedro.
12.03.1851 17.03.1851 20.03.1851		Larga de la Cequiola, 26, junto a la Morera.	Piano, buen estado, módico precio.
05.04.1851	Carlos Mariano (expósito), alpargatero[1494] / Mariano Soriano Petid, alpargatero[1495].	Zapatero de la calle Adresadors [núm. 21, cuarto de mandados].	Piano de mesa con hermoso teclado de 6 octavas. Se vende o se cambia por uno mejor .
08.04.1851	Almoneda en casa de Joaquín Roca de Togores, caballero maestrante.	Gobernador Viejo, 15.	Piano de cola inglés y órgano expresivo, junto a muebles.
08.04.1851 02.05.1851	Manuel Ros Silvestre, carpintero[1496].	El carpintero de la plaza de la Santa Cruz, 5 [m. 184].	Piano buen uso, caja caoba pulimentada, propio para aprender una señorita.
02.05.1851	Tienda de especias.	Portal Nuevo, 1, esquina callejón de la Fábrica.	Piano de mes, 5 octavas, caja de caoba adornada con molduras de bronce, 3 registros.
03.05.1851	[¿Manuel Lloria? ¿Blas Colomer?].	Ensendra, 11.	Piano de palosanto, fileteado de bronce, de hechura de media cola. Otro piano de mesa.
10.05.1851	Joaquín Aragonés, abogado de pobres[1497].	Barcelona, 15, principal.	Se vende o cambia piano de cola inglés de excelentes voces.
31.07.1851	[¿tienda de especias?].	Portal Nuevo, tienda de especies.	«Pianito» alemán, 5 octavas, 3 registros, armazón, vertical.
06.08.1851		Portal Nuevo, 1, 2ª izquierda.	«Pianito» de mesa, 5 octavas.
09.08.1851	Agustín Cebrián Genovés, comerciante[1498] y Gabriela Donday Nebot, consortes.	Moro Zeit, 6 4ª.	Piano de mesa, 6,5 octavas, también se cambia por uno mejor.
30.08.1851	Valero Abad Civera, barbero [«en dicha casa hay un sujeto de nación polaca que vende muebles por marchar a su país. El mismo da lecciones de guitarra por su nuevo método»].	Barbería de Valero Abad, calle Botellas, 8.	Piano de «nueve» octavas hecho en Italia. Con embutidos de marfil.
05.09.1851 29.09.1851 18.11.1851	José de Lerena, apoderado del marqués de Benemejís[1499].	Plaza del Almudín, 22, entresuelo.	Piano vertical de palo santo de la fábrica de Gómez.
12.09.1851	Dª Joaquina y Rosa Almau [1ª hab.] / María Boscar [2ª] / Fulgencio Gómez, armero [3ª] / Francisco Sales, dentista [casa baja][1500].	Bordadores, 1, frente al Miguelete.	Piano de mesa, 5,5 octavas, caja de nogal, un registro; 600 rs. vn.
22.09.1851			Piano de mesa, 6 octavas, no excederá de 500 rs. vn.
02.10.1851 04.10.1851	José Martínez y Salvador Font, organeros.	Tránsits, 5, 2ª.	Piano de mesa, 6 octavas, 400 rs. vn. en razón de serle a su dueño embarazoso en su cambio de domicilio.
06.11.1851			Elegante taburete para piano, tapizado de seda que se puede graduar su altura, más muebles. Por ausentarse su dueño.

[1492] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mercado, 1856.

[1493] Hermana de Manuel Giner Rosetti, violinista y padre de Salvador Giner Vidal. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 20, cuartel del Mar, 1840.

[1494] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850.

[1495] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mercado, 1856.

[1496] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

[1497] Boix (1849: 326).

[1498] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. [24], cuartel de S. Vicente, barrio 1º, 1857.

[1499] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

[1500] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mar, 1850.

13.10.1851		Serranos, 6, 2ª.	Dos pianos verticales en alquiler.
		Portero de la casa núm. 3 de la plaza del Horno san Andres, vulgo Mirasol.	Piano de mesa, 6 octavas.
17.12.1851	Academia de música de Manuel Caballero.	Emblanch de les rates, 4, 2ª.	Piano de mesa, 6 octavas, pequeño, propio para aprender una señorita. Más un manucordio.
01.01.1852	José de Lerena, apoderado del marqués de Benemejís[1501].	Plaza del Almudín, 22..	Piano vertical de palosanto de la fábrica de Gómez junto a una tartana y un coche descubierto.
02.01.1852 22.01.1852		Plaza de Cajeros, 69, 3ª.	Piano de mesa, 6,5 octavas más puertas.
16.01.1852 19.01.1852 26.01.1852 14.05.1852 26.05.1852	Pedro Aroca López, maestro cerrajero y Vicenta Codoñer Real, consortes[1502] / Vicenta Medina Esteve, tratante viuda / Ramona Castelló Lucas, viuda[1503].	Plaza de san Jaime, junto a Caldererría, 4 y calle Baja.	Piano de mesa, 6 octavas, 800 rs. vn.
20.01.1852	Félix Altabás Más, organista / José Morata Beltrán, escribiente.	Palau, 15, 2ª [posiblemente confundido con 12[1504]].	Piano vertical, 6,5 octavas, «de moda». Alquiler de pianos.
01.03.1852		Palau 12, 2ª.	Alquiler piano 6 octavas.
13.04.1852	Agencia.	Campaneros, 24.	Piano propio para aprender. A 16 duros.
17.04.1852 02.05.1852 06.05.1852	Criado tartanero.	Fidalgo, 27, junto al teatro.	Piano de mesa, 6,5 octavas más muebles.
27.04.1852	Francisca Soldevila Sivera [viuda de González Llanes][1505].	Puebla Larga, 37.	Piano inglés de mesa, 6 octavas, plancha de bronce. Método de piano y piezas con acompañamiento de piano con explicaciones en francés para una señorita que se dedique al piano. Por ausentarse su dueño.
04.05.1852 11.05.1852 16.05.1852	Mariano Ayxá Gimeno, carpintero[1506].	Casa del carpintero, plaza de Na Jordana, 57.	Piano de mesa, 6 octavas, caja de nogal, plancha de bronce. Más dos métodos de piano y obras de música. Por ausentarse su dueño.
11.05.1852		Quarte, 5.	Alquiler de dos pianos.
05.07.1852	Heliodoro Martínez Navarro, abogado y su esposa Ana Escrivá Barberá / Peregrín Casanova Obiol, corredor de cuello y su esposa Antonia García Mendoza / Peregrín Casanova García, abogado[1507] y su esposa Carmen Ciurana Belenguer.	Torno de S. Gregorio, esquina con Gracia [núm. 23, m. 409].	Piano baratísimo por ausentarse su dueño.
10.07.1852	Antonia Bourrats, viuda / Miguel Gil Pérez, comerciante[1508].	Plaza de Santo Domingo, 13, cuarto de mandados.	Piano de mesa, 5,5 octavas, para aprender. Por ausentarse su dueño.
20.09.1852		Barcas, 40, 2ª piso.	Piano vertical de palosanto más un contrabajo.
19.10.1852		Bajada de S. Francisco, 25.	Piano de mesa, 6 octavas, 500 rs. vn.
21.10.1852	Casa de Gaspar Cortés barón de Ariza († 1845). Hijos Antonio y Manuel Cortés Gisbert[1509].	Trinitarios, 3.	Piano de cuerdas oblicuas construido en Francia más escribanía y mesa.
28, 29, 30, 31.10.1852 01.11.1852 24.12.1852	Benito Cervelló Griba, hacendado y Josefa Gruñag, consortes / Carmen Guerau Usell, viuda pensionista / José Flores Mompó, abogado y Josefa García, consortes[1510].	Mar, 90.	Piano nuevo, 6,5 octavas, Boisselot y Cía. Barcelona.
07.01.1853	Tienda de especias de dos puertas.	Portal Nuevo, 2.	Piano alemán de cola, 6 octavas. Se vende por 600 rs. o se cambia por un manucordio devolviendo el excedente de valor.
20.01.1853	Damián Rives Cerveró, prendero.	Bany dels Pavesos, 10, cuarto bajo, junto a Posada de la Maza.	Piano de mesa más papelera.
01.02.1853		Vidal, 2, frente a la de las Gallinas.	Piano de mesa con chapa de hierro, 6 octavas.

[1501] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

[1502] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 44, cuartel de Serranos, 1844.

[1503] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mercado, 1856.

[1504] El núm. 15 no disponía de 2º piso. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 93, cuartel del Mar, 1857.

[1505] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

[1506] *Ibid*.

[1507] Ambos padre e hijo. Casanova García fue el padre del eminente médico evolucionista valenciano Peregrín Casanova Ciurana (*1849; †1919).

[1508] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mercado, 1856.

[1509] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional, 1845: 2v.

[1510] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mar, 1857.

08.02.1853	Antonio Rico Despuig, escribano de Aspe y Antonia Andrés, consortes / Antonio Martí Canut, abogado de Alzira y Antonia Sánchez Cubells, consortes[1511].	Reloj Viejo, 7.	Piano de mesa, 6,5 octavas.
16.03.1853	Vicente Fuster Mondragón, médico y Dolores Bisier Heredia, consortes[1512].	Barcas, 17, 1º.	Piano vertical, fabricado por Gómez, 2800 rs. vn. Por ausentarse su dueño.
09.05.1853	[¿Tienda de especias?].	Portal Nuevo, 1, 2ª izquierda.	Piano de cola alemán, 6 octavas
10.05.1853 11.06.1853 14, 15, 16.06.1853	Eduardo Romero, profesor de piano[1513].	Barcas, 29, 2ª. Barcas, 39, 2ª.	Piano de palosanto de 82 notas. Máquina de escape y teclado de marfil. Tres cuerdas. 6,5 octavas/ 6 octavas + 3/4 .
10.05.1853	Félix Altabás, organista / José Morata Beltrán, escribiente.	Palau 12, 2ª.	Alquiler piano de mesa, 6 octavas.
11.05.1853	Portero de la antigua Casa de la Inquisición.	Granotes [Ranas], 5, 2ª [m. 141].	Piano de mesa, 6 octavas, 400 rs. Piano para aprender, 5,5 octavas.
02.06.1853	Fonda.	Sarrieta, 2.	Piano, 6 octavas, más dos manucordios apianados de 5 octavas. Construcción moderna.
03.06.1853		Clarachet, 14.	Piano de palosanto.
13.07.1853		Torno de S. Cristóbal, 6.	Piano que aguanta la afinación, 5 octavas, propio para aprender.
16.07.1853	Manuel Ramos Requeni, organista de San Miguel.	Casa de Misericordia.	Clave apianado sin cola.
28.07.1853		Plaza del Carmen, 4, cuarto de mandados.	Piano de mesa de caoba.
09.08.1853	Antonio Aparici García, abogado, e Isabel Benimeli, consortes[1514].	Llopis, 6.	Piano vertical usado más tartana.
11.08.1853	Tienda [fonda el 02.06.1853].	Sarrieta, 2.	Piano, 6 octavas más un manucordio.
12.08.1853		Clarachet, 4.	Piano más carrito atartanado nuevo.
14.09.1853 22.09.1853	Rafael Guastavino Buch, ebanista, y familia [Antonio Guastavino Moreno, músico].	Verónica, 7.	Piano, 6 octavas.
27.10.1853		Salinas, 29, 1º.	Piano de mesa, 6 octavas.
25.01.1854	Antonio García Ruiz, carpintero[1515].	Tertulia, 2.	Clave de buen uso.
09.02.1854		Juan de Villarrasa, junto a las Escuelas Pías.	Piano imperial, 6,5 octavas.
14.04.1854	D. Joaquín Almunia, rentista[1516].	Yerba, 4.	Piano «de Fa», 6 octavas.
19.06.1854		Corregería, 48, 3º, derecha.	Dos pianos cuadrilongos de la fábrica de Gómez.
21.06.1854		Huerto de Ensendra, calle Na Jordana, 4, 2ª [casas nuevas][1517].	Piano de caoba, 5 octavas más un niño de mazonería.
23.06.1854	Manuel Ramos Requeni, organista de San Miguel.	Casa de Misericordia.	Manucordio, 4,5 octavas.
05.08.1854	Sacristán de S. Carlos.		Piano de mesa.
06.09.1854	Antonio Romero, viuda / Antonio Bermúdez, coronel retirado / José Monserrat Riutort, catedrático /Tomás Esteve Sanchís, abogado / Juan Bautista Dolz, capitán retirado[1518].	Plaza de Ribot, 1.	Piano, 5,5 octavas.
11.09.1854 14.09.1854	[Almoneda de muebles].	Serranos, 19.	Piano vertical francés.
14.09.1854 15.09.1854	Fonda del Sol.	Sarrieta, 2.	Piano de mesa, 6,5 octavas; por ausentarse el dueño.
30.11.1854	[Testamentaría].	Barcas, 15, 3ª.	Piano, papeles de música, muebles.
06.01.1855 26.02.1855	José de Lerena, apoderado[1519].	Plaza del Almudín, 22, entresuelo.	Piano vertical Boisselot et fils.
23.04.1855			Piano vertical de Gómez.
21.01.1855	Confitería de Sta. Tecla.	Mar, 16.	Piano de mesa.

[1511] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 93, cuartel del Mar, 1857.

[1512] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mar, 1857.

[1513] Véase el *Diario Mercantil de Valencia* (13.11.1855).

[1514] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

[1515] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mar, 1857.

[1516] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

[1517] El 22.08.1854 se vendían un violín, un paraguas, 6 sillas de nogal, 6 de piano, mesillas, herramientas de carpintero, pañuelos y ropa de señora y libros antiguos y modernos.

[1518] Ocupantes del piso principal y habitaciones 2ª y 1ª. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 93, cuartel del Mar, 1857.

[1519] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

03.02.1855	Salvadora Espiriti Crespo, cesante / Bruno González Martín, militar[1520].	Frente Puerta del Real, 16.	Piano de mesa.
19.03.1855		Plaza de Cajeros, 67, 4ª.	Piano de mesa, 6 octavas.
29.03.1855	Manuel Ramos Requeni, organista de san Miguel.	[La Misericordia, m. 204].	Dos manucordios para aprender, uno de ellos con chapas encima de las teclas de hueso.
01.04.1855	Vicente Andrés Balader, maestro de coches, y Clara Segarra Soler, consortes[1521].	Medio de Pescadores, 26, 1º.	Piano para principiantes.
12.04.1855		Carabassins, 3, 1º.	Piano, 6 octavas.
21.04.1855	D. José Juanes Navarro, abogado, presidente fundador del Liceo Valenciano y Regina Casanova, consortes[1522].	Muro de Sta. Ana, 21.	Piano de mesa, 6 octavas.
24.04.1855	Pascual Simón[1523].	Plaza de San Bult. Carpintero [núm. 24, 2ª].	Piano de mesa, 6 octavas, construido por Gómez.
15.05.1855	[Almoneda].	San Bult, 1.	Piano vertical de palosanto más muebles.
27.06.1855		Cristians Nous [Malteses], 23.	Pianos de mesa, 6 octavas. Un manucordio moderno muy bueno por 320 rs.
07.07.1855	Fernando Beltrán de Lis Pons, propietario[1524] y Vicenta Espona, consortes.	Bonaire, 43.	Piano vertical casi nuevo, 1600 rs. vn., por ausentarse su dueño.
20.07.1856		Cajeros, 69, 3º.	Piano vertical casi nuevo, caja de palosanto.
28.09.1855	Manuel Fajardo, retirado[1525].	Cuarto del patio, Avellanas, 26.	Piano de caoba, 6 octavas, hechura moderna.
02.11.1855		Cajeros, 67, 4º.	Piano de mesa, 6 octavas, más papeles de música.
08.11.1855	Carpintero.	Plaza de Luis Vives, anteriormente de la Soledad.	Piano, 5,5 octavas.
12.02.1856	Carpintero.	Frente al Patriarca, 14.	Clave apianado.
26.02.1856		Frente Portería del Carmen, 5.	Piano, 5 octavas más muebles.
20.06.1856	Fonda.	Sarrieta, 2.	Piano vertical, 6,5 octavas.
19.07.1856	López, sastre.	Abadía de S. Martín, 1.	Demanda de un piano vertical de 1500 rs. vn.
31.07.1856 01.08.1856	María [Francisca] Guijarro, viuda y su hija Mª Dolores Aparisi Guijarro[1526].	Árbol, 3, 2ª habitación.	Piano de cola, con teclado de ébano y nácar. Se alquila por 320 rs. vn.
26.08.1856	Francisco Castells.	Serranos, 12, botica.	Piano de mesa, 6 octavas.
21.08.1856	Manuel Fajardo, retirado[1527].	Avellanas, 26, portería.	Piano de mesa, 6 octavas [igual el 28.09.1855].
04.09.1856 11.09.1856	Mariano Ayxá Gimeno, carpintero.	Plaza Na Jordana, 57 (casa del carpintero).	Piano de mesa, 6 octavas, plancha de bronce, más herramientas de encuadernación y hierros de dorar.
13.09.1856		Hierros de la Lonja, 1.	Piano de mesa, 6 octavas.
04.10.1856	[Mariano Ayxá][1528].	Plaza Na Jordana esquina calle Na Jordana, carpintería.	«Pianito» de mesa, 5 octavas, caja nueva de nogal.
23.10.1856 05.11.1856		Plaza de la Presentación, 11, principal derecha.	Piano de mesa, 6 octavas, 320 rs. vn.
06.11.1856		Abadía de S. Martín, 10, 3º.	Piano vertical, palo santo, 6,5 construcción moderna.

[1520] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 93, cuartel del Mar, 1857.

[1521] *Ibid.*

[1522] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

[1523] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 93, cuartel del Mar, 1857.

[1524] Autor de unas *Reglas de urbanidad para uso de las señorita*s (1850 [València, Julian Mariana]).

[1525] *Ibid.*

[1526] Madre y hermana del político Antonio Aparisi Guijarro. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

[1527] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 93, cuartel del Mar, 1857.

[1528] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

Tabla 58. Carpinteros, ebanistas, guitarreros, vendedores de muebles que anuncian pianos (1831-1856).

Fecha	Nombre	Dirección	Instrumento
11.03.1831	Ebanista. Josef Blanc (en 1821) / Agustín Daroqui (en 1837).	Milagro, 19 [m. 96].	Piano, 6 octavas.
26.03.1831	Vicente Carles, carpintero.	Fumeral, 19.	Manucordio, 4 octavas por 8 duros.
26.04.1833	Miguel Alcayna, maestro carpintero.	Cadirers, 3.	Piano, 6 octavas, caja de caoba.
06.09.1833	¿Antonio Tournier? ¿Antonio Box?	San Vicente 2, primer piso: muebles de ebanistería.	Piano alemán, 6 octavas y otro piano español, de máquina sencilla más muebles de ebanistería.
26.01.1834	Maestro carpintero [Manuel Andreu, carpintero con almacén de maderas, en el núm. 3 (m. 392)[1529] / Manuel Bernat Navarro, carpintero, núm. 2 (m. 229)][1530].	Santa Teresa 2/3, frente al cementerio de S. Juan.	Piano nuevo, recién llegado de la fábrica, con máquina de escape, 6 octavas y caja de caoba pulimentada.
10.03.1834	Maestro ebanista ¿familia Chavarro?	Plaza Bany dels Pavesos / Mesón de la Maza [núm. 40, m. 372].	Piano, figura de arpa, caoba, dos registros.
17.06.1837	Onofre Puchals, ebanista.	Plaza Comedias, 14, entresuelo 1º.	Piano francés, 6 octavas.
04.03.1838	Guitarrero, José Escuder.	San Vicente, 15.	Piano superior, violoncello, papeles música.
17.12.1838	Carpintero Tadeo Millera (1836) / [Ventura Ros y Ramón Godet, carpinteros, núm. 33].	Portería del Carmen.	Piano y vidrieras usadas.
19.01.1839	*Idem.*	*Idem.*	Piano y libros.
12.05.1840	Agustín Daroqui, ebanista.	Calle San Cristóbal esquina calle del Milagro.	Piano vertical sin acabar de «teclar». Se puede desarmar.
27.08.1840	José Raga Bonaplata, carpintero.	Serranos, carpintero junto a una jabonería.	Piano, 5,5 octavas.
24.09.1841	Vicente Esparza Ferrer, ebanista.	Gracia 15ª dup/5n, 2º piso.	Piano, 5,5 octavas, caoba, con registros de *forte* y sordina.
26.09.1841 21.11.1841			Piano, 6 octavas, caoba
30.10.1843	[Félix Gascó, ebanista].	Horno de los Apóstoles, 11	Piano nuevo, hermosísima construcción.
02.12.1843			Piano nuevo, 6 octavas.
10.01.1844			Piano usado, 6 octavas.
11.07.1844	José Martínez y Salvador Font, organeros	Tránsits, 5n, 2ª	Piano, 5,5 octavas, caoba.
22.09.1851			Piano de mesa, 6 octavas, no excederá de 500 rs. vn.
06.11.1851	Francisco Sierra, maestro sillero [ebanista].	Bercher [Verger], 9	Elegante taburete para piano, tapizado de seda que se puede graduar su altura, más muebles. Por ausentarse su dueño.
07.10.1844	Maestro carpintero [Vicente Perales San Román].	Plaza San Bartolomé, 7 [m. 131].	Piano caoba, 6 octavas, venta o alquiler
30.03.1846	José Albert Mendoza, fábrica de bordones.	San Vicente, 90, m. 410	Piano, 5 octavas, propio para aprender, por 360 rs. vn.
09.06.1846			
08.07.1846			
22.11.1846	Guitarrero.	Tejedores, 32, casa del guitarrero [m. 223].	Piano, 5 octavas, sobre bueno, 120 rs. vn.
12.06. 1847	José Ylla Caperet, maestro ebanista francés, sillero.	Mar, 89 [m.92].	Alquiler piano cuadrilongo, 6 octavas.
16.07.1847	José Medina y Pedro, carpintero (ebanista)).	Verger, 2 [m. 62].	Pianos: uno de mesa de 6 octavas con plancha y uno pequeño para estudiar, 5,5 octavas.
05.08.1847			
11.09.1847			
25.10.1847			
19.12.1847			
21.12.1847			
01.09.1847	Manuel Viñes y Coloma [entresuelo], carpintero [ebanista].	Plaza Temple, 8.	Piano vertical de palo Santo, 3400 rs. vn. más un caballo.
20.02.1848	Fernando Richart, carpintero.	Enroda junto a Roteros, 7 [m. 177].	Piano, 5,5 octavas
20.03.1848	Manuel Viñes y Coloma [entresuelo], carpintero.	Plaza del Temple, 8, 2ª.	Piano nuevo vertical, 6,5 octavas, voces sobresalientes, precio de 8000 a 9000 rs. vn.
16.06.1848			
28.05.1848	José Medina y Pedro, ebanista.	Bercher [Verger], 2 [m. 62].	Piano, 6 octavas, fabricado por el acreditado Gómez.
07.10.1848	Miguel Queralt y Mesas, carpintero.	Llopis, junto puerta de la Trinidad, 1, cuarto bajo [m. 145].	Piano, caoba, 6 octavas.
20.01.1848			
23.11.1848	Almacén de sillas.	Ex convento de la Merced.	Piano de mesa, 5 octavas.
09.02.1850	José Gómez, carpintero.	Plaza de Mosén Sorell, 1, esquina con el molino de San Miguel.	Piano de cola en buen estado, más puertas y cristales.
25.06.1850			Piano de cuatro octavas «llamado vulgarmente de cola» [¿clave apianado?].
04.07.1850	Damián Rives Cerveró, prendero.	Bany de Pavesos, 10, cuarto bajo.	Clave apianado, 4 octavas.
26.08.1850	José Olcina Bera (*Elda, 1804), tratante de muebles.	Corregería, 20. Depósito de muebles y cuadros viejos.	Piano de mesa, 6 octavas más dos teclas, de nogal y caoba.
10.09.1850			
27.02.1851	Pedro Albácar, almacén de ebanistería.	San Vicente, 91.	Dos pianos, 6 y 5,5 octavas.
08.04.1851	Manuel Ros Silvestre, carpintero.	El carpintero de la plaza de la Santa Cruz, 5 [m. 184].	Piano buen uso, caja caoba pulimentada, propio para aprender una señorita.
02.05.1851			
04.05.1852	Mariano Ayxá Gimeno, carpintero.	Casa del carpintero, plaza de Na Jordana, 57 (casa del carpintero).	Piano de mesa, 6 octavas, caja de nogal, plancha de bronce. Más dos métodos de piano y obras de música. Por ausentarse su dueño.
11.05.1852			
16.05.1852			
04.09.1856			Piano de mesa, 6 octavas, plancha de bronce, más herramientas de encuadernación y hierros de dorar.
11.09.1856			
04.10.1856			«Pianito» de mesa, 5 octavas, caja nueva de nogal.
20.01.1853	Damián Rives Cerveró, prendero.	Bany dels Pavesos, 10, cuarto bajo, junto a Posada de la Maza.	Piano de mesa más papelera.

[1529] E-VAa, Lonja, caja 2, núm. 5, *Relación de contribuyentes al subsidio de comercio.*

[1530] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 14, 1838.

14.09.1853 22.09.1853	Rafael Guastavino Buch, ebanista, y familia [Antonio Guastavino Moreno, músico].	Verónica, 7.	Piano, 6 octavas.
25.01.1854	Antonio García Ruiz, carpintero.	Tertulia, 2	Clave de buen uso.
24.04.1855	Pascual Simón, carpintero.	Plaza de San Bult. Carpintero [núm. 24, 2ª].	Piano de mesa, 6 octavas, construido por Gómez.

Tabla 59. Artesanos, pequeños comercios, librerías, cafés (1831-1856).

Fecha	Nombre	Dirección	Instrumento
26.04.1831	Benito Ballester y Ramona Broseta, consortes.	Tienda especies, calle Barcas/Morera.	Piano cerezo pulimentado, 5,5 octavas[1531].
18.08.1831	Casa de la aguadería.	Barcas, 14/Morera.	Piano.
23.02.1832	[Ramona Navarro].	Tienda quincalla, plaza de la Lonja.	Piano, 5,5 octavas, caja nogal pulimentada.
31.10.1832	Ramón Arnau.	Café frente al teatro, Barcas [9].	Piano de cola más otro piano regular.
14.02.1833	[María de la Cruz] / Carmela Román.	Café de la Cruz, frente al Miguelete [núm. 3, m. 367].	Piano bien tratado.
23.07.1834	Manuel Asensi, maestro chocolatero [molino de chocolate].	Plaza del Árbol.	Manacordio de voces muy dulces y suaves, de hechura moderna, con el puente de figura de serpiente y el teclado de box [boj], con todos sus utensilios y comodidades.
12.10.1834	Luis Ferrís (†1835), librero y su hijo José profesor de piano.	Librería frente a la Audiencia [calle Caballeros].	Piano nuevo, 6 octavas.
16.05.1836	Aguadería de la calle de san Fernando.		Se vende o alquila un piano de siete registros muy bueno.
09.04.1837	Tienda del ciprés, plaza del Mercado.		Clave apianado, 4 octavas, junto a tartana.
22.08.1837	Antonio Nadal, patrón de barco-correo (Mallorca).	Sangre, 13.	Piano nuevo de caoba, superior calidad, fabricado en Sóller [Mallorca].
17.08.1841 25.08.1841			Piano de la fábrica de Mahón, 6 octavas y 2 teclas.
31.12.1841			Piano mallorquín.
01.09.1837		Depósito cristales planos fábrica de San Fernando, plaza Teatro Nuevo.	Dos pianos ingleses de Clementy [Clementi], 6 octavas. Uno cuadrilongo con chapa de bronce, otro vertical o «de escaparate» [*cabinet*].
17.03.1839	José Ballester, maestro cestero.	Gracia, 15n, tienda de cestas [m. 408].	Manicordio usado.
14.06.1839	Antonio León, comercio quincalla / Antonio Palau cirujano, 48.	Hierros de la Lonja, 1 [m. 325].	Manucordio, 4,5 octavas, poco usado.
15.09.1839 21.09.1839	Vicente Ariño Cortés, mozo de café.	San Vicente, 12a/97n, 2ª, frente a la confitería que	Piano, 5 octavas, caoba maciza.
08.11.1855	Carpintero.	Plaza de Luis Vives, anteriormente de la Soledad.	Piano, 5,5 octavas.
12.02.1856	Carpintero.	Frente al Patriarca, 14.	Clave apianado.
11.09.1840 30.09.1840		está a espaldas de la posada de Teruel.	Piano vertical de caoba, pulimentado, 6 octavas, con registro de bombo. «Para colocarlo en cualquier pieza, por adornada que esté».
15.02.1840	Pascual Ibáñez, fábrica de velas.	Calatrava, 15.	Piano, 4 octavas.
29.02.1840	Manuel Asensi. maestro de molinos.	P. Árbol .	Piano, 5 octavas, cedro, bien trabajado.
26.11.1841	Julián Mariana, librero; yerno de Ildefonso Mompié.	Lonja (Hierros de la). Librería de J. Mariana.	Piano nuevo, 6 octavas, plancha de bronce, encordadura inglesa y 4 registros: fagot, sordina, fuerte y bombo. Al estilo moderno.
15.12.1841	José Suñer Bertrán, pintor.	Árbol, 9a, por traslado de la tienda.	Piano, más una tienda y un teatro.
28.08.1842 02.10.1842	Tejedor.	Frente a puerta del Real, casa baja, 16n.	Fortepiano, 5 octavas, teclado de marfil, caja pulimentada. Piano, 6 octavas, con plancha. Se vende o alquila.
05.11.1844 15.04.1845	Marcelino Llorens y Llombart, peinero (principal) / Carlos Berenguer y Pascual, impresor (2ª).	Taberna Rocha, 15, 1º.	Piano, 5,5 octavas más rótulo grande para una tienda, violín.
11.02.1845 16.02.1845	Tienda de especias. Manuel Soler y Fuentes, *botiguer*.	Mar, 98 [m. 85].	Piano de lujo, se vende o alquila a precio módico.
16.03.1845	Dueño de la fábrica de azulejos.	Ruzafa.	Piano por 240 rs. vn. por tener que ausentarse su dueño.
14.07.1845	Antonio Ferrando Fort, confitero (*Cullera, 1814).	Gracia esquina con Cesteros [núm. 46]. Confitería.	Piano, 5,5 octavas más un rótulo.
03.06.1849 08.07.1849			Piano, media cola, 7 octavas, tiene la pulsación muy suave y las voces muy agradables, con equidad por tener que ausentarse su dueño.
02.10.1851 04.10.1851			Piano de mesa, 6 octavas, 400 rs. vn. debido a serle a su dueño embarazoso en su cambio de domicilio.
28.08.1845	Almoneda, casa Juan de la Cruz Aguirre, comerciante[1532].	Eixarchs, 14.	Piano inglés, 6 octavas..
03.02.1846 21.06.1846 11.06.1846	Tienda especiería, por ausentarse el dueño.	Cequiola, 6 junto Morera.	Piano, 6 octavas, 1100 rs. vn. más una mesa de cristales/camón nuevo (4200 rs.).
27.04.1846	Barbería.	Comedias.	Pianito, 5,5 octavas propio para enseñar primeros principios a los niños, 400 rs. vn.

[1531] El material (cerezo) y la ubicación indican que muy posiblemente fue construido por le ebanista Félix Gascó.

[1532] Nacido en 1806, era comerciante entre València y Málaga.

16.10.1846	Maestro sastre.	Santa Teresa esquina Tejedores [m. 223-224].	Piano mediano, 400 rs. vn.
30.11.1846	Barbería.	Plaza Constitución, 4.	Piano, 6 octavas, con plancha, por el precio que «le valuen los profesores de este ramo».
15.11.1847	Tendero de especias.	Chufa, esquina con calle Cementerio de Benimaclet.	Piano, 5,5 octavas.
11.04.1848	Ramón Peris y Navarro, sastre.	Cofradía de los Sastres, 17, 2º, junto a la morera [m. 29].	Piano bueno, 5,5 octavas.
12.04.1848 12.05.1848	José Oliver Carbonell, del comercio.	Flasaders, 4, bajo el arco de la Merced, tienda de sedas.	Piano de mesa, 5,5 octavas.
30.08.1848 03.09.1848	Francisco Muñoz Mendoza, relojero y Antonia Graya Colomer, esposa.	Zaragoza, 27, junto al limpiabotas.	Piano, de mesa, 5,5 octavas, por 900 rs. vn, a tono de orquesta; más varios muebles.
13.08.1849	Almacén de papel.	San Fernando.	Piano, 5,5 octavas, construcción muy fuerte.
09.02.1850 10.02.1850	Joaquín Estevan Tena, del comercio / Alejandro Fournié, músico.	Zaragoza, 12, última habitación.	Piano vertical, 6,5 octavas, de la acreditada fábrica de Gómez, muy conocida ya en España.
13.04.1850	Francisco Castells.	Serranos, 12, tienda de especias [botica].	Demanda de un piano o espineta barato.
26.08.1856			Piano de mesa, 6 octavas.
26.02.1851	José Vidal, cordonero.	Cerrajeros, 1.	Piano, 6 octavas.
05.04.1851	Carlos Mariano (expósito), alpargatero / Mariano Soriano Petid, alpargatero.	Zapatero de la calle Adresadors [núm. 21, cuarto de mandados].	Piano de mesa con hermoso teclado de 6 octavas. Se vende o se cambia por uno mejor.
02.05.1851	Tienda de especias de dos puertas.	Portal Nuevo, 1.	Piano de mesa, 5 octavas, caja de caoba adornada con molduras de bronce, 3 registros.
31.07.1851		Portal Nuevo, tienda de especies.	«Pianito» alemán, 5 octavas, 3 registros, armazón, vertical.
06.08.1851		Portal Nuevo, 1, 2ª izquierda.	«Pianito» de mesa, 5 octavas.
07.01.1853		Portal Nuevo, 2.	Piano alemán de cola, 6 octavas. Se vende por 600 rs. o se cambia por un manucordio devolviendo el excedente de valor.
09.05.1853		Portal Nuevo, 1, 2ª izquierda.	Piano de cola alemán, 6 octavas.
30.08.1851	Valero Abad Civera, barbero [«en dicha casa hay un sujeto de nación polaca que vende muebles por marchar a su país. El mismo da lecciones de guitarra por su nuevo método»].	Barbería de Valero Abad, calle Botellas, 8.	Piano de «nueve» octavas hecho en Italia. Con embutidos de marfil.
12.09.1851	Dª Joaquina y Rosa Almau [1ª hab.] / María Boscar [2ª] / Fulgencio Gómez, armero [3ª] / Francisco Sales, dentista [casa baja].	Bordadores, 1, frente al Miguelete.	Piano de mesa, 5,5 octavas, caja de nogal, un registro; 600 rs. vn.
16.01.1852 19.01.1852 26.01.1852 14.05.1852 26.05.1852	Pedro Aroca López, maestro cerrajero y Vicenta Codoñer Real, consortes / Vicenta Medina Esteve, tratante viuda / Ramona Castelló Lucas, viuda.	Plaza de san Jaime, junto a Calderería, 4 y calle Baja.	Piano de mesa, 6 octavas, 800 rs. vn.
11.05.1853	Portero de la antigua Casa de la Inquisición.	Granotes [Ranas], 5, 2ª [m. 141].	Piano de mesa, 6 octavas, 400 rs. Piano para aprender, 5,5 octavas.
02.06.1853	Fonda del Sol.	Sarrieta, 2.	Piano, 6 octavas, más dos manucordios apianados de 5 octavas. Construcción moderna.
11.08.1853			Piano, 6 octavas más un manucordio.
14.09.1854 15.09.1854			Piano de mesa, 6,5 octavas; por ausentarse el dueño.
20.06.1856			Piano vertical, 6,5 octavas.
21.01.1855	Confitería de Sta. Tecla.	Mar, 16.	Piano de mesa.
01.04.1855	Vicente Andrés Balader, maestro de coches, y Clara Segarra Soler, consortes.	Medio de Pescadores, 26, 1º.	Piano para principiantes.
19.07.1856	López, sastre.	Abadía de S. Martín, 1.	Demanda de un piano vertical de 1500 rs. vn.

Tabla 60. Músicos, profesores de piano, organistas, centros de educación (1831-1856).

Fecha	Nombre	Dirección	Instrumento
25.03.1831	Manuel Ramos Requeni, «organista de San Miguel que vive en la Misericordia».	Casa de la Misericordia, m. 204.	Manucordio, teclado de hueso.
21.08.1837			Manucordio, 5 octavas.
04.03.1842			Tres manucordios de 4,5, octavas.
21.12.1847			Manucordio, 5 octavas nuevo. Manucordio, 4 octavas, usado. Clave.
25.08.1848			Manucordio, 5 octavas.
21.01.1850			Clave apianado.
16.07.1853			Clave apianado sin cola.
23.06.1854			Manucordio, 4,5 octavas.
29.03.1855			Dos manucordios para aprender, uno de ellos con chapas encima de las teclas de hueso.
06.02.1833	José Gubern, maestro de piano.	Zurradores, 11, triplicado, 2ª.	Piano, 5,5 octavas.
27.11.1835			Piano.
15.09.1837			Piano de «ocho octavas».

09.11.1833	José Valero Peris, pianista, profesor de música y compositor.	Avellanas, 12, junto al boticario [m. 97].	Dos pianos en venta y alquiler.
23.10.1841		P. Mirasol, 12.	Piano, 6 octavas.
23.05.1847		Catalans de Descals, 3.	Piano vertical, elegante figura, excelentes voces, construido en Londres por uno de los mejores fabricantes. Con registro de flautas.
11.07.1834	María Vicenta Mora, maestra.	Congregación, 8, centro educación señoritas.	Piano, 6 octavas, nogal pulimentado.
23.07.1835	Pascual Pérez Gascón, organista catedral.	Gracia.	Órgano de armario para iglesia, seis registros y siete en cada parte.
23.02.1839		Engonari 1a/11n, junto Escuelas Pías.	Piano, caoba, figura de mesa, fabricado por el famoso artífice Antonio García. Solo tiene 4,5 palmos de largo y 1,5 de ancho.
09.05.1839	Vicente Martínez, profesor solfeo y guitarra.	Palma [Palmera al Carmen] frente Convento del Carmen, 8, 2ª.	Clave apianado, nogal, con pies, imita la figura de un piano inglés más un violonchelo.
20.08.1839	Carolina Conti, profesora de música.	Nave, 33n [3ª, m. 38].	Gran piano, casi nuevo, 6 octavas, de los mejores de su clase.
27.08.1841			Piano, caoba, bien tratado, 5,5 octavas.
07.09.1840	Vicente Lesa Clavijo, músico.	Acequia podrida, 3a/7n [m.258].	Clave apianado.
06.01.1841	Mariana Oberele y Grosi [antigua residencia de Francisco Grossi, maestro de piano].		Un piano.
03.02.1841			Dos pianos de mesa, 6 octavas.
28.02.1844			Piano, 6 octavas más unos anteojos.
06.11.1841	Copistería de música.	Gloria, 4n, 2ª	Piano, 6 octavas.
08.06.1842	Jorge Francés Girona, pianista y tratante de pianos.	Pellería Vieja, 9, 3ª [m. 313] [en 1847 renumerada a 11].	Dos hermosos pianos nuevos alemanes, 6,5 octavas.
31.01.1846 02.02.1846		Pellería Vieja, 11, 3º [m. 313]..	Piano vertical, nuevo, 6,5 octavas
01.10.1843	Vicente Pérez Bernabé, organista de la iglesia de San Nicolás.	Frente a la puerta principal de San Nicolás [Horno de San Nicolás, 15a/21n, m. 380].	Piano alemán, más de 6 octavas, fabricado por Hoxa, de mesa.
06.07.1844	Tomás y Andrés Prósper Cháfer, músicos.	Larga de la Cequiola, 2n, junto al picadero.	Piano, 6 octavas.
30.01.1846	Antonio Hernández y Salvador Gracia, establecimiento instrucción primaria y latinidad.	Gracia, 14.	Piano, 6 octavas 1500 rs. vn.
15.03.1847 25.04.1847	Peregrín Vila, maestro de piano.	Catalans de Calatrava, 4, 2ª [m. 338].	Piano alemán de cola, 6,5 octavas y siete registros. Cucharitas y juegos de mesa.
12.01.1848			Piano alemán, cola, 6,5 octavas y 7 registros (igual que en marzo 1847).
02.06.1847	Establecimiento filarmónico [Eduardo Ximénez].	Calatrava, 2, entresuelo.	Piano vertical, 6,5 octavas, en venta o alquiler. Piano de mesa, 6 octavas, para venta. Piano pequeño, 340 reales, propio para estudiar. Arpa a pedales.
19.06.1847	Francisco Estopé y Paula, músico.	Santa Eulalia, 6 [m. 165].	Piano de mesa para alquilar, 6 octavas
27.07.1849 08.12.1849	Justo Fuster y Carceller, profesor de piano.	Carniceros, 19 y 20, junto a los Baños de Espinosa/frente al Hospital de peregrinos.	Se vende un hermoso piano inglés de mesa, de la fábrica de Collard: dará razón D. Justo Fuster maestro de música.
25.10.1849 04.11.1849	Hipólito Escorihuela, organista y compositor.	Calle de las Barcas, 40, 2ª.	Piano de cola, 6 octavas más un caballo, por tener que ausentarse.
26.02.1851		Plaza de las Barcas, 4.	Piano vertical, de palosanto, elegancia y solidez «que puede competir con los del estrangero en voces y mecanismo», 4000 rs. Piano de mesa de 6 octavas, 2000 rs.
22.12.1849	Vicente Vall Belenguer, músico.	Falcons, 6.	Manucordio y piano de buen uso.
11.03.1850	Vicente Oltra Valls, profesor de música.	Xàtiva, San Agustín, 8, principal.	Piano vertical, 5,5 octavas, teclado de marfil.
17.11.1850	[¿José Valero?].	Plaza del Horno de San Andrés, vulgo de Mirasol, 3.	Piano de mesa, 6 octavas, buen uso.
12.03.1851	María Giner Rosetti, bordadora [hermana de Manuel Giner, violinista y padre de Salvador Giner].	Bonaire, 16.	Piano de mesa inglés, 500 rs, 5 octavas, caja de cedro .
03.05.1851	[¿Manuel Lloria? ¿Blas Colomer?].	Ensendra, 11.	Piano de palosanto, fileteado de bronce, de hechura de media cola. Otro piano de mesa.
17.12.1851	Academia de música de Manuel Caballero.	Emblanch de les rates, 4, 2ª.	Piano de mesa, 6 octavas, pequeño, propio para aprender una señorita. Más un manucordio.
10.05.1853 11.06.1853 14-16.06.1853	Eduardo Romero, profesor de piano.	Barcas, 29, 2ª. Barcas, 39, 2ª.	Piano de palosanto de 82 notas. Máquina de escape y teclado de marfil. Tres cuerdas. 6,5 octavas/ 6 octavas + ¾. .

Tabla 61. Eclesiásticos (1831-1856).

Fecha	Nombre	Dirección	Instrumento
05.11.1838	Jaime Martí, presbítero (almoneda mortuoria).	Caballeros, 49, entresuelo izquierda.	Piano y papeles de música.
24.12.1841	Francisco Mendilogoitia Bou, presbítero / Manuela Serrano y Cubell, rentista.	Portal Nuevo, 17.	Clave apianado.
19.02.1845	Miguel Olcina, religioso exclaustrado del convento de la Trinidad de Xàtiva.	Quarte, 65 [m. 217].	Piano, más una mesa de caoba, cuadros con marcos dorados y escritorio.
04.12.1848	Almoneda de José Sanchís, presbítero beneficiado de San Martín.	Torno del Hospital, 32.	Un clave, papeles de música.
05.08.1854	Sacristán de S. Carlos.		Piano de mesa.

Tabla 62. Clases medias, comerciantes, militares de rango medio; pequeña y mediana burguesía **(1831-1856).**

Fecha	Nombre	Dirección	Instrumento
07.01.1831	Juan Iznardo, oficial de hacienda.	[Mesón del] Caballo, 12.	Fortepiano de mesa, caoba, 5 octavas.
25.05.1833	Francisco Jover, empleado (3ª hab.).	Bajada de San Francisco 30, 3er piso [m. 8].	Piano alemán, 6 octavas.
06.08.1833 07.09.1833	Antonio Sancho Tello, escribiente del ejército/ Vicente Tortosa Cerdá, rentista.	Plaza Santo Domingo, núm. 2.	Piano de cola.
24.05.1834	Serafín Solves Reig, procurador.	Portal de la Valldigna, 22, entresuelo.	Piano, buena madera y construcción.
06.06.1837	Pedro Bellver artista charolista, núm. 1, m. 171 / Francisco Boira, maestro de primeras letras, núm. 1, m. 170 / Agustín Morell, vicario de San Esteban, núm. 1, 1ª, m. 170.	Plaza del Horno Quemado núm. 1, frente el horno.	Piano, con equidad.
23.08.1838	José de Lerena, apoderado del marqués de Benemejís.	Plaza del Almudín, 22n, entresuelo [m. 149].	Piano, 6 octavas.
05.09.1851 29.09.1851 18.11.1851			Piano vertical de palo santo de la fábrica de Gómez.
01.01.1852			Piano vertical de palosanto de la fábrica de Gómez junto a una tartana y un coche descubierto.
06.01.1855 26.02.1855			Piano vertical Boisselot et fils.
23.04.1855			Piano vertical de Gómez.
	[José Arigo, regente agregado secc. ciencias naturales]· .	Chofrens [Jofrens], 4n.	Dos pianos, 6 octavas, figura de mesa.
05.09.1841	D. José Sandino Miranda, intendente de la Hacienda.	Edificio del Temple.	Piano, 5 octavas más muebles.
12.12.1841	Casimiro Fourrat y Lapeyre, abogado.	Roteros, 9n [m. 178 o 177].	Piano mallorquín, 5,5 octavas.
23.02.1842	José Casanova, corredor de cuello.	Lobo, 12n.	Piano de mesa, construcción española, 6 octavas.
09.06.1842 16.06.1842	Francisco Pastor, retirado [militar].	Pollo, 8, 1ª [m. 69].	Famoso piano, se vende o alquila.
08.01.1844	Juan José Gavarro, capitán retirado.	Nieves, 3n, 1º.	Pianito de 5 octavas, voces muy sonoras e iguales.
18.02.1844 04.06.1844	Antonio Martínez Peris, hacendado (entresuelo) / Juan Gualberto Garelli, administrador de loterías (principal).	Portal de la Valldigna, 3n.	Clave apianado, bajo precio / 70 rs. vn.
17.10.1844 31.10.1844	Almoneda [Pablo Aguilera y Cabanillas, apoderado del duque de Híjar (principal) / Juana Febrer y Galisteo, viuda de Reclús, hacendada (2ª).	Plaza Luz y San Cristóbal, junto plaza Conde de Carlet, 12 [m. 144].	Piano, 6 octavas.
01.05.1845	Miguel Matoses, pasante.	Boninfant, 16, patio del rincón [m. 189].	Piano, 5,5 octavas, para principiante más una tartana poco usada.
08.06.1846 25.07.1846	D. José Soler Colomina, abogado y Ramona Mollà Furió, su esposa.	Bonaire, 4, 1º.	Pianito, 4,5 octavas, propio para niños y estudio del órgano.
04.10.1846	Pedro García, cirujano.	Plaza del Almudín	Cuatro pianos verticales: uno de media cola «que hace tiempo acabaron de construirse a la perfección». A precio mucho menor que en fábrica. Venta y alquiler.
10.05.1847 07.06.1848	Felipe Trullet/Trullén [Trullench] Boria, vice consultor médico.	Campaneros, 18, 2º.	Piano de mesa, más de 6 octavas más una cuna, un tocador de mesa y otros efectos.
15.06.1847 16.06.1847	Almoneda, Joaquín Mira Vélez, hacendado.	Cristians Nous [Malteses], 17, 2ª [m. 417].	Piano y muebles.
04.10.1848	Columbo Adrián, abogado / Mariano Sanchís, beneficiado de S. Martín / Antonio Lamo de Espinosa, hacendado.	Plaza Molino de Rovella, 3.	Piano alemán, cola, 6,5 octavas, 7 registros.
10.05.1851	Joaquín Aragonés, abogado de pobres.	Barcelona, 15, principal.	Se vende o cambia piano de cola inglés de excelentes voces.
09.08.1851	Agustín Cebrián Genovés, comerciante. y Gabriela Donday Nebot, consortes.	Moro Zeit, 6 4ª.	Piano de mesa, 6,5 octavas, también se cambia por uno mejor.
05.07.1852	Heliodoro Martínez Navarro, abogado y su esposa Ana Escrivá Barberá / Peregrín Casanova Obiol, corredor de cuello y su esposa Antonia García Mendoza / Peregrín Casanova García, abogado y su esposa Carmen Ciurana Belenguer.	Torno S. Gregorio esquina con Gracia [núm. 23, m. 409].	Piano baratísimo por ausentarse su dueño.
10.07.1852	Antonia Bourrats, viuda / Miguel Gil Pérez, comerciante.	Plaza de Santo Domingo, 13, cuarto de mandados.	Piano de mesa, 5,5 octavas, para aprender. Por ausentarse su dueño.
08.02.1853	Antonio Rico Despuig, escribano de Aspe y Antonia Andrés, consortes / Antonio Martí Canut, abogado de Alzira y Antonia Sánchez Cubells, consortes.	Reloj Viejo, 7.	Piano de mesa, 6,5 octavas.
16.03.1853	Vicente Fuster Mondragón, médico y Dolores Bisier Heredia, consortes.	Barcas, 17, 1º.	Piano vertical, fabricado por Gómez, 2800 rs. vn. Por ausentarse su dueño.
09.08.1853	Antonio Aparici García, abogado, e Isabel Benimeli, consortes.	Llopis, 6.	Piano vertical usado más tartana.
06.09.1854	Antonio Romero, viuda / Antonio Bermúdez, coronel retirado / José Monserrat Riutort, catedrático /Tomás Esteve Sanchís, abogado / Juan Bautista Dolz, capitán retirado.	Plaza de Ribot, 1.	Piano, 5,5 octavas.
03.02.1855	Salvadora Espiriti Crespo, cesante / Bruno González Martín, militar [¿tejedor, casa baja como en 1842?]	Frente Puerta del Real, 16.	Piano de mesa.
21.04.1855	D. José Juanes Navarro, abogado, presidente fundador del Liceo Valenciano y Regina Casanova, consortes.	Muro de Sta. Ana, 21.	Piano de mesa, 6 octavas.

28.09.1855	Manuel Fajardo, retirado.	Cuarto del patio, Avellanas, 26.	Piano de caoba, 6 octavas, hechura moderna.
21.08.1856			Piano de mesa, 6 octavas [igual el 28.09.1855].

Tabla 63. Alta burguesía, rentistas, militares alta graduación, nobleza.

Fecha	Nombre	Dirección	Instrumento
19.09.1831	[Lucas Ibáñez, militar retirado].	Congregación, 1 [m. 101].	Piano, 4 octavas.
19.12.1831	José María Puig de Samper, ministro honorario en el tribunal supremo de la guerra.	Mar, 5, casa de dos puertas.	Piano.
28.02.1832 03.04.1835	José de Santa Cruz, Mariscal de Campo/ Joaquina Musoles / Andrés Rubiano, secretario del gobernador civil / Juan Roca de Togores, rentista / Ramón Mocito, capitán de la Guardia Real / Miguel Atero, brigadier de ingenieros.	Gobernador Viejo, 3.	Piano, 6 octavas, caja nogal.
12.04.1832	Tomás Cabot, auditor del Tribunal de Guerra / Antonio Talens, marqués de la Carda (1837, m. 337) / José Fabiá, abogado (1837, m. 374).	Caballeros, 1, esquina con callejón del Correo.	Piano de buen uso.
01.02.1834	Manuel Gregorio Brieva, comisario de artillería.	Barcelona, 24.	Piano, 4,5 octavas, precio módico por estar un poco usado.
25.02.1836	D. Antonio Venancio Jareño (*1775), teniente retirado y procurador general del marqués de Bélgida / D. Luciano Blasco, empleado.	Plaza Ribot, 5, frente a sombrerería de Pertegaz [manzana 52, propiedad del marqués de Bélgida].	Dos pianos de seis octavas casi nuevos que se darán con la posible equidad. También un tronco de yeguas blancas más una tartana de 4 ruedas, un catre y una mesa billar con tacos.
20.06.1836 28.07.1837			Cuatro pianos de seis octavas; tres de ellos casi nuevos.
21.06.1837	[Condesa de Castellar y el Brigadier Pedro García Navarro] / Pedro Villacampa Maza de Lizana, general.	Plaza del Árbol, 16 [m. 187].	Piano cola, 6 octavas, caoba, bien conservado.
18.11.1837	Francisco Castillo y Almunia, rentista, caballero maestrante, vicepresidente junta Beneficencia.	Santa Teresa, 17 [m. 385].	Piano bien tratado y pulimentado.
11.03.1839	Dª María de la Encarnacion Herranz López, rentista.	Soledad, 7n junto calle del Mar, 2ª.	Piano vertical, 6 octavas, 3 registros, muy bien conservado y bonita figura.
30.08.1839	Manuel Agulló Sanchez de Belmonte, brigadier.	Árbol, 42n, 2ª [m. 184].	Piano mesa, 6 octavas.
13.03.1840	Manuel Alcedo Landaburo, propietario de Moncada.	Ruzafa, 32, 2º piso.	Piano 5,5 octavas, buena casa de voz, conserva la afinación y bien cuidado. Precio fijo, 1000 rs. vn.
06.01.1841	Francisco Pastor, retirado [militar].	Pollo, 8, 1ª [m. 69].	Piano inglés, 5 octavas, caoba.
23.02.1841	Teresa Giner y Sala, hacendada viuda / Mariano Mocholí y Galve, hacendado.	Almas, 1 [m. 54].	Piano, 6,5 octavas.
10.03.1841	D. José María Zacarés y Velázquez, señor de Eguiarreta, miembro de la Junta de Estadística de la Provincia, músico aficionado.	Gracia, 101n.	Piano, 5 octavas.
13.03.1841	Fermín Nebot, oficial intervención militar / Ignacia Lavaríes Vilar / Cristobal Sales López, rentista / Jaime Faulí Albors, librero hacendado.	Portal Nuevo, 20.	Piano, 6,5 octavas, más muebles, a precio fijo de 5000 rs. vn.
23.08.1841	Benito Rodríguez Orellana, hacendado.	Gracia, 118n [m. 284].	Dos pianos, 6 octavas, uno inglés.
28.11.1841	Juan Garelli y Rivarola, cónsul de Toscana.	Adressadors, 21n [m. 403].	Piano, 5 octavas, caoba.
27.04.1842 02.07.1842 10.08.1842	José Sagrista y Soler, fabricante / Francisca Rovira, viuda de Domínguez.	Plaza Pelota, 3, entresuelo izquierda [m. 50].	Piano, 6 octavas, nuevo, fabricado en Mahón.
10.05.1842	Manuel Mª Jurado y Fernández, magistrado.	Juristas, 11, 2ª [m. 371].	Piano, 6 octavas.
11.07.1842	Micaela Barrachina y Molner; Rosario Navarro y Pitarch, rentistas.	Catalans Descals, 3, 2ª.	Piano más cómoda y otros enseres.
13.07.1842	Juan Montagut y Pastor, oficial de la diputación / Joaquina Aparisi, rentista.	Pelota 75a/6n [m. 8].	Piano, 6 octavas, nuevo.
26.08.1842	Benito Rodríguez Orellana, hacendado.	Gracia, 118n.	Famoso piano de Érard.
27.10.1842	Juan Alejo Ynda, coronel retirado / María Eulalia Ordóñez y Domínguez, consortes.	Casa del Barón de Petrés, entresuelo principal [núm. 18].	Piano «Hosses Chrueders» [Hosseschrueders], 6 octavas, con su caja para viaje, 4500 rs. vn. precio fijo.
24.05.1843	[Francisco Polop, rentista].	Comedias, 4, principal, encima del ebanista Rico [m. 67].	Piano, 6 octavas, entre otros enseres por ausentarse la familia.
25.10.1843	Benito Rodríguez Orellana, Hacendado.	Gracia, 118n.	Piano inglés, *Collard & Collard*, de hechura moderna.
12.05.1844 08.06.1844	Bárbara Sanz López, rentista, viuda.	Cabilleros, 6, 3º, frente imprenta periódico.	Piano inglés, mesa, 5,5 octavas, 1000 rs. vn.
21.02.1845	Pascuala Baya, rentista.	San Vicente, 165, 2º [m. 298].	Piano de plancha, caoba, 6 octavas, en venta o alquiler.
09.04.1845 13.04.1845	Hippolyte Flury, cónsul de Francia.	Plaza de las Barcas, casa del cónsul de Francia [núm. 23].	Hermoso piano vertical [de cola en el 2º] de París, que el distinguido Liszt últimamente ha declarado ser uno de los mejores de su clase.
16.04.1845	Vicente Colomer, asesor fiscal y rentista.	Alta del Alfondech [Cadena], 8, entresuelo [m. 197].	Demanda del método para piano de Pedro Albéniz.
29.11.1845	Joaquina Yváñez Fernández, 34s, Hacendada / Francisco López y Serret, administrador de fincas.	Nieves, 15.	Manucordio.
16.03.1846 10.05.1846	José Giménez Mascarós, relator (principal) / Juan Sorní, hacendado (2ª).	Calatrava, 25.	Piano más muebles, sillas de Vitoria.

02.07.1846	Salvadora Bochons, viuda / María Ariño, viuda, revendedora.	Renglons, 5, 3º.	Piano de mesa, 5 octavas.
09.09.1846	Juan Garelli Riverola, cónsul de Toscana.	Adresadors, 21.	Piano, 6 octavas.
23.12.1847 19.03.1848	Ramona Gascó Vilar, viuda, hacendada-rentista.	Padre Huérfanos, vulgo la Fábrica, 3, junto al Carmen, 2º piso [m. 182].	Magnífico piano alemán del célebre Hoxa. De mesa, 6 octavas.
l27.05.1848 31.05.1848, 05.06.1848, 08.06.1848, 09.06.1848, 10.06.1848	«Casa del cónsul francés», [la casa es de José Vergadá, pintor, conde de Soto-Ameno, †1854].	Cementerio de Benimaclet, 4,	Piano, muebles, tarima, libros.
18.10.1848 09.11.1848	José Ortiza y Puig, hacendado.	Mar, 92, 2º [m. 85].	Piano de figura cuadrilonga, 6 octavas, en alquiler.
07.02.1849	Francisco y Vicente Mocholí y Boigues, hacendados.	Corredores, 3 junto plaza de la Pelota.	Piano, 6 octavas, mucha equidad por ausentarse su dueño.
28.02.1849	Bienvenida Flor Alegre, hacendada.	Pilar, 17, 1º.	Clave apianado, 4 octavas más una librería.
01.04.1849	Almoneda [post. Familia García-Triviño de Bárbara].	Moro Zeit, 3, 2ª derecha.	Piano vertical extranjero, muebles.
01.07.1849	Cónsul de Francia, con motivo de su salida.	Barcas, 23, 1º.	Piano de Pleyel, muebles.
27.04.1852	Francisca Soldevila Sivera [viuda de González Llanes].	Puebla Larga, 37.	Piano inglés de mesa, 6 octavas, plancha de bronce. Método de piano y piezas con acompañamiento de piano con explicaciones en francés para una señorita que se dedique al piano. Por ausentarse su dueño.
21.10.1852	Casa de Gaspar Cortés barón de Ariza (†1845). Hijos Antonio y Manuel Cortés Gisbert.	Trinitarios, 3.	Piano de cuerdas oblicuas construido en Francia más escribanía y mesa.
28, 29, 30, 31.10.1852 01.11.1852 24.12.1852	Benito Cervelló Griba, hacendado y Josefa Gruñag, consortes / Carmen Guerau Usell, viuda pensionista / José Flores Mompó, abogado y Josefa García, consortes.	Mar, 90.	Piano nuevo, 6,5 octavas, Boisselot y Cía. Barcelona.
14.04.1854	D. Joaquín Almunia, rentista.	Yerba, 4.	Piano «de Fa», 6 octavas.
07.07.1855	Fernando Beltrán de Lis Pons, propietario y Vicenta Espona, consortes.	Bonaire, 43.	Piano vertical casi nuevo, 1600 rs. vn., por ausentarse su dueño.
31.07.1856 01.08.1856	María [Francisca] Guijarro, viuda y su hija Mª Dolores Aparisi Guijarro.	Árbol, 3, 2ª habitación.	Piano de cola, con teclado de ébano y nácar. Se alquila por 320 rs. vn.

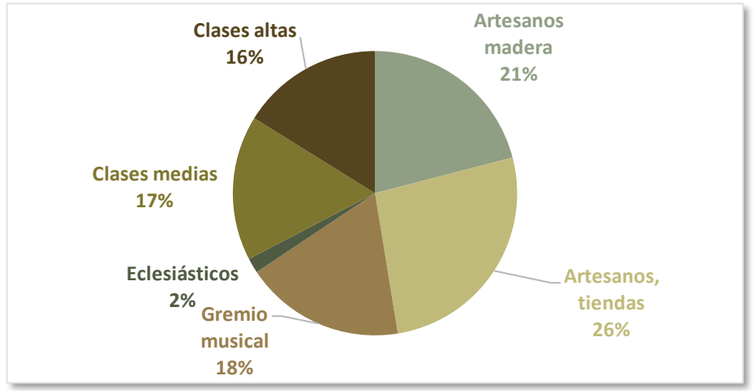


Gráfico 21. Distribución porcentual por clases y oficios de anuncios de compraventa particular de pianos en prensa en València (1831-1856). Fuentes *Diario de Valencia* (1831-1834) y *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1856).



1533

4. COMERCIO Y DIFUSIÓN DE LA LITERATURA PIANÍSTICA EN VALÈNCIA (1830-1856)

4.1. Distribución de literatura pianística en València (1830-1845).

4.1.1. Introducción: venta de música en librerías comunes.

4.1.2. Juan Oliver y sus almacenes de la calle de Bonaire (1835-1840) y Comedias (1840-1845).

4.1.3. El Establecimiento Matritense de Juan Francisco López.

4.1.4. Copistas, particulares y otros.

a. El almacén de papel de la calle de san Fernando. b. La almoneda convencional y casa de comisión situada de la calle de san Salvador.

4.2. Comercio local de literatura pianística a partir de 1845.

4.2.1. El nuevo almacén de música de Juan Oliver de la calle de la Cullereta.

a. Método fácil de piano, por José Valero (1845).

4.2.2. El Establecimiento Matritense de Juan Francisco López.

4.2.3. El Establecimiento Filarmónico de Carlos Llorens de la Bajada de S. Francisco.

4.2.4. El Establecimiento Filarmónico de Eduardo Ximénez de la calle de Calatrava.

4.2.5. El almacén de instrumentos y música de Vicente Prósper de la calle de san Vicente.

4.2.6. El almacén de música de Miguel Peiró de la calle del Mar.

4.2.7. Ramón Sánchez Laviña.

4.2.8. El comercio de literatura pianística en librerías y otros espacios.

[1533] Detalle de la portada de una edición manuscrita del *Método de piano* de Hünten proveniente del Establecimiento Filarmónico de Eduardo Ximénez Cros en la calle de Calatrava. Archivo personal del autor.

4.1. Distribución de literatura pianística en València (1830-1845).

4.1.1. Introducción: venta de música en librerías comunes.

Los primeros años de este periodo vienen marcados por la apertura en Madrid del nuevo establecimiento de grabado y estampación musical de León Lodre, del que se nutrieron exclusivamente diversas librerías autóctonas especializadas en música, como la de Juan Oliver. Por otro lado, también destaca en este periodo el trasvase del fervor rossiniano hacia nuevos valores del *bel canto*, en especial hacia el «malogrado» Vincenzo Bellini (*1801; †1835) —como se le llamará tras su prematuro fallecimiento—. La explosión comercial en torno al piano queda constatada por el aumento en la venta de partituras para el mismo, en especial de colecciones de piezas extraídas de óperas italianas célebres del momento con acompañamiento de piano; también cabe indicar que prácticamente la totalidad de las librerías valencianas existentes en esta época anunciaron partituras y métodos de piano.

La librería de Macario Arrizabálaga[1534], situada en la calle de san Vicente, junto a la plaza de Santa Catalina, se incorporó al negocio filarmónico en 1831, consiguiendo la suscripción que poseía Cabrerizo de una colección de canciones con acompañamiento de piano y guitarra (*Diario Mercantil de Valencia*, 17 y 18.06.1831). Dicha librería también ofreció la cavatina de la ópera *La donna del lago* (Rossini, 1819) con acompañamiento de piano y guitarra, que comercializaba por entonces Mallén (*Diario de Valencia*, 09.11.1832) y la de *Bianca y Fernando* (Bellini, 1826). Asimismo, el establecimiento promocionó el primer método publicado por el músico nacido en Silla (Valencia) José Valero y Peris (*1812; †1868) (II, 5.3.2.b: 805), un álbum para flauta enmarcado en la literatura de autoaprendizaje para aficionados: *Método para que todo aficionado entendiendo la música pueda con comodidad tocar la flauta travesera sin necesidad de maestro* (*Diario de Valencia*, 09.07.1831). Valero ya había publicado en Madrid con Lodre una tanda de *Wals y contradanzas*, probablemente para flauta, de la que únicamente se conserva una hoja suelta (ilustración 208) que se comercializaba en la librería de Hermoso[1535].

[1534] Más tarde fue empresario de quintas, empresas que se dedicaban a la sustitución mediante pago de dinero en el reemplazo de las quintas del servicio militar (Laguna Platero y Fernández Gallego, 1995: 130). También formó parte del Ayuntamiento de València en 1856 (*Diario de Barcelona*, 24.04.1856).

[1535] E-Mn, MC/4199/67.

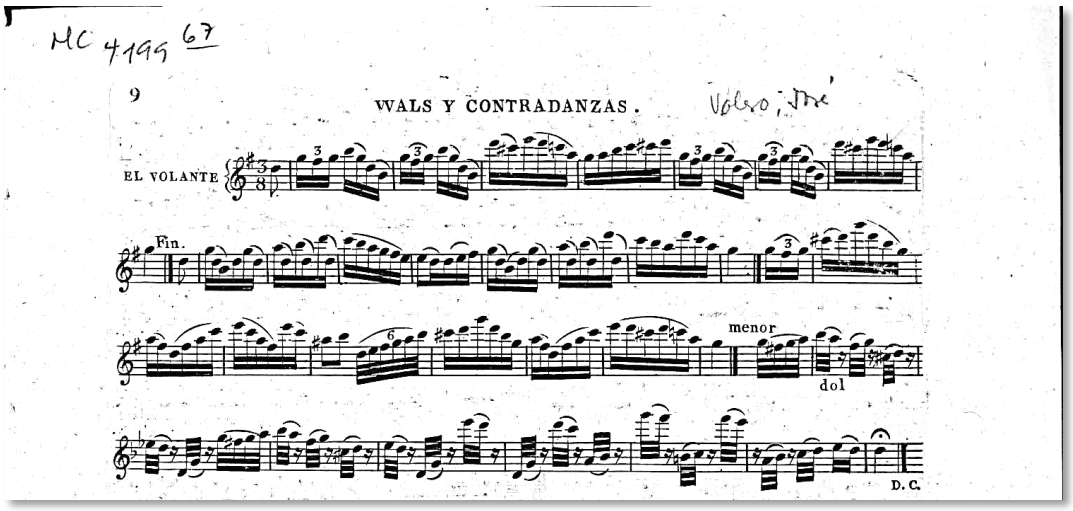


Ilustración 208. de Fragmento de *Wals y contradanzas*, de José Valero. E-Mn, MC/4199/67.

Por otra parte, la librería de Luis Ferrís, situada en la calle de Campaneros, en las inmediaciones de la catedral, se incorporó a la producción y venta de material musical, editando la obra *Principios de Armonía y Modulación*, de Antonio Guijarro Ripoll (II, 6.1.1.a: 834 y ss.), impresa en la imprenta de Manuel López (*Diario de Valencia,* 04.08.1831)[1536].

Esta librería, que en primer lugar se había trasladado desde Murcia (*Diario de Avisos de Madrid*, 11.12.1827) a la calle de Zaragoza, 7, de València, ya ofrecía en 1829 papel rayado de música de buena calidad (*Diario de Valencia*, 01.06.1829); el 28.05.1831 se anunció su traslado a la calle Campaneros, 10 y, en 1832, se reubicó en la calle Caballeros, frente a la Real Audiencia[1537]. El 8 de junio de 1832, Ferrís anunciaba gran cantidad de obras teóricas y musicales compuestas por Salvador Gil, entre las cuales destacaban su *Escuela de Solfeo en compendio para los aficionados*, a 14 rs. vn. y sus *Principios de música aplicados a la guitarra*[1538], a 24 rs. vn., una *Pastorela* para voz con acompañamiento de piano u órgano, a seis rs. vn. y varias obras para guitarra sola[1539]; también siguió vendiendo reducciones para piano y canto de diversas óperas[1540].

[1536] A 13 rs. vn. en rústica y 18 en pasta.

[1537] El actual *Palau de la Generalitat.*

[1538] Publicados ya en 1814 en la imprenta madrileña de Indalecio Sancha. E-Mn, M 895.

[1539] Una sinfonía para guitarra, 10 rs.; dos temas con variaciones y una colección de valses, a 8 rs. cada uno, seis contradanzas a 6 rs.; un tema con variaciones para guitarra y violín a 12 rs.; seis canciones con acompañamiento, 4 rs.; seis seguidillas, 4rs; una tanda de rigodones, 8 rs. y seis valses a dos guitarras, a 6 rs.

[1540] El 30 de abril de 1833 la canción española *El Chairo*, de Ramón Carnicer, con acompañamiento de piano y guitarra. Según refiere el anuncio, había sido cantada en Madrid por la señora Lande en la ópera de *Il Barbiere di Siviglia* (Rossini, 1815). El 25 de junio anunciaba la reducción para piano y canto de *I Capuleti e i Montecchi* (Bellini, 1830) programada en el teatro y el 3 de agosto, la sinfonía (obertura) de la ópera *Guillaume Tell* (Rossini, 1829) para piano solo, la plegaria de *Capuletti*, el quinteto final y las piezas más escogidas de la misma. Esta partitura seguiría

Además, el seis septiembre de 1833, ya en su despacho definitivo de la calle de Caballeros, frente a la Audiencia[1541], Luís Ferrís comenzó también a distribuir pianos, ofreciendo uno de 6 octavas a precio moderado y otro similar el 12 de octubre del año siguiente. Encontramos al profesor de piano José Ferrís, a todas luces familiar del propietario del negocio, que se anunció asimismo en las guías de los años 1834-1835 en la última ubicación de la librería en la calle de Caballeros, frente a la Audiencia (II, 5.3.2.b: 805). En diciembre de 1837 la librería de Luis Ferrís cerró sus puertas, celebrándose el 29 de diciembre la almoneda de sus enseres —muebles, puertas, cristales, mostrador, estantes y una porción de «ahinas» o herramientas de librero—.

Por otra parte, la librería de Mariano Cabrerizo continuó después de 1830 vendiendo reducciones de óperas para piano y para piano y canto. Como ejemplo, el 2 de diciembre de 1831 anunciaba la sinfonía de la ópera *Il Pirata* (Bellini, 1827) reducida para fortepiano y, en enero de 1833, ofertaba la suscripción a una *Nueva colección de canciones españolas y americanas, con acompañamiento de piano-forte y guitarra* compuestas por varios autores que tendrían cuatro carillas «de música y letras» cada una y se publicarían con periodicidad quincenal. El precio de la suscripción era de 24 rs. vn. por trimestre, pero los suscriptores anuales recibirían una canción gratis, con portada elaborada, título y lista de suscriptores[1542]. El 2 de julio ya se habían publicado 9 números a 8 rs. vn. y también se ofrecía el vals de moda del momento: *el Chairo* para piano solo y el quinteto final del primer acto de *I Capuleti e i Montecchi* (Bellini, 1830).

Mallén, por su parte, ofrecía a finales de 1831 una *Pastorela* de Salvador Gil para voces y piano/órgano «con motivo de acercarse la Nochebuena» (*Diario de Valencia*, 15.11.1831); dicha obra sería agrupada junto a otras ofrecidas por Ferrís en junio del año siguiente. Además, Mallén ofrecía diversas reducciones de óperas con acompañamiento de piano[1543]. También el almacén de papel de Francisco Romaní, trasladado ahora a la calle de San Fernando núms. 59 y 60 (*Diario de Valencia*, 16.10.1828) ofrecía en este momento «modernas canciones con

ofreciéndola a lo largo de 1834. El 17 de julio de 1834 la plegaria y el final de *Norma* (Bellini, 1831). El 11 de enero de 1835 anunciaba la *Escuela elemental del noble arte de la música y canto* (1831), con «un verdadero método de enseñanza para el pronto conocimiento de los discípulos y descanso de los maestros, y el breve conocimiento del canto llano gregoriano, reformado y reducido á una sóla llave para el bien y decoro del estado eclesiástico», obra del presbítero catalán D. Manuel Camps y Castelvi [Castellví] (*1772; †1842), a 4 rs. vn.

[1541] Actual *Palau de la Generalitat*.

[1542] Más tarde las comercializaría Juan Oliver desde su almacén de música (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.12.1841).

[1543] El 9 de noviembre de 1831 anunciaba una *passegiatta anacreóntica* con acompañamiento de piano y guitarra puesta en música por Rossini. Igualmente, la cavatina de la *Donna del Lago* y varias canciones. una colección de valses y rigodones para ambos instrumentos y varios papeles de canto. El 18 de octubre de 1832, un surtido música guitarra y piano con tres canciones nuevas con acompañamiento de ambos, la introducción y final de la ópera *La Straniera* (Bellini, 1828 [1829 estreno]), la «cavaleta» de dicha ópera y el himno a Himeneo.

acompañamiento de guitarra o piano, dos hermosas tandas de rigodones para piano y un método para tocar la flauta» —probablemente el de José Valero— (*Diario de Valencia,* 29.05.1832). El primero de enero de 1833, Romaní anunciaba un surtido de «música para piano y guitarra, canto del mejor gusto, y una nueva con acompañamiento de piano, impresa, titulada *La Fuente*» por suscripción que se seguiría hasta formar colección[1544].

La librería de Jaime Faulí, situada en la calle del Mar, frente al convento de Santa Tecla ofreció entonces una interesante adaptación al fortepiano de la novela *Adelaida o el suicidio*, de Joaquín del Castillo (1833), en su segunda edición aumentada con canciones, música y «arreglada al fuertepiano», a 8 rs. vn. (*Diario de Valencia,* 05.12.1833).

La de Casiano Mariana († 1849)[1545], situada «a la puerta de la casa lonja» (núm. 5 antiguo, 7 moderno), también publicitó en sus fondos una «porción de música vocal con acompañamiento de piano y para piano solo» de distintas óperas —«El Pirata [Bellini], Semíramis, el Moisés [Rossini] y otras»— (*Diario de Valencia*, 17.03.1834). En 1840 distribuía el *Album filarmónico*, que constaba de doce canciones españolas nuevas compuestas por Sebastián Iradier (*1809; †1865) con poesía de Juan del Peral († 1888), a 12 rs. por mes/ canción (ilustración 209).

[1544] Años después vuelve a citarse dicho almacén en relación con la recepción de un gran surtido de más de 200 cuadernos de música para guitarra por cifra, a 1 rv. cada uno o a 10 rs. la docena de papeles (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.11.1841). Mantendrá esa especialización en música para guitarra en años posteriores: el 10 de julio de 1842 anunciaba valses, rigodones, galops, mazurcas, extracciones operas, canciones patrióticas, la jota aragonesa, seguidillas, la verbena, el fandango, la rondeña, la cachucha y un método para aprender guitarra por cifra sin auxilio del maestro (*Ibid*., 27.01.1843), probablemente el de Juan Francisco López Lanzuela, propietario del Establecimiento Matritense. Esta relación se confirma, al anunciarse desde dicho almacén de papel el 11 de mayo de 1844 de diversas piezas para guitarra y los métodos de López para cítara y para guitarra.

[1545] Casiano Mariana Olalla († 1849) fue un librero y tipógrafo proveniente de Cuenca que estableció una librería junto a la Lonja; a su muerte la regentó su sobrino Juan Mariana Sanz (Serrano Morales, 1898-1899: 269-272).

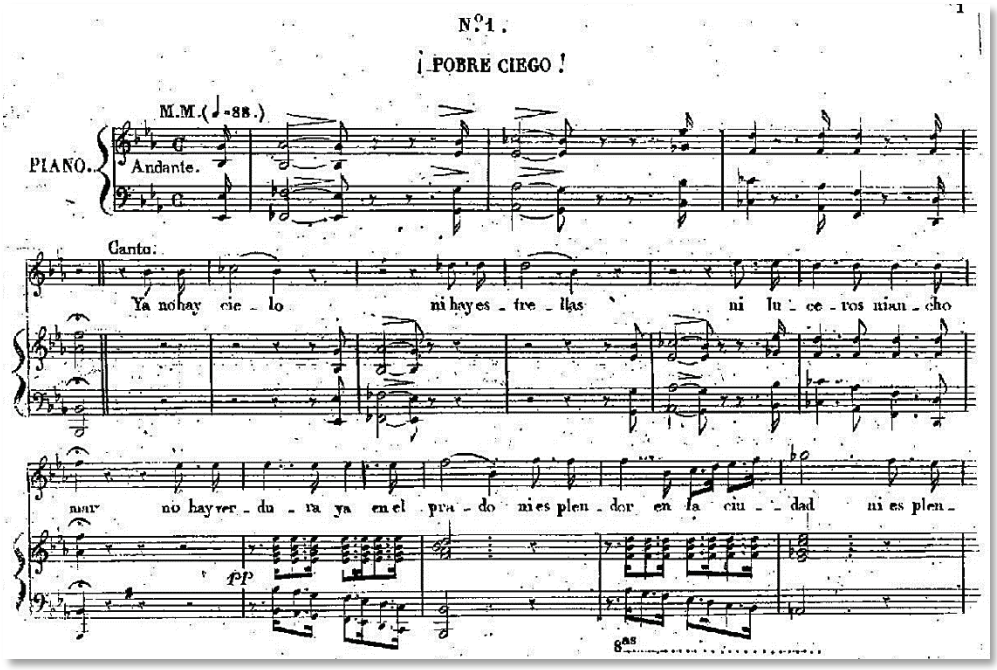


Ilustración 209. Primera de las doce canciones del *Álbum Filarmónico*, de Sebastián Iradier. E-Mn, M/1920.

Asimismo, la citada librería de Casiano Mariana patrocinó en 1842 una suscripción a la producción musical para piano y guitarra de un compositor desconocido, posiblemente valenciano, cuya identidad correspondía a las iniciales J. M. H. Él mismo informaba en su publicidad sobre su biografía:

> La música, ese resorte encantador, casi divinizado, cuyo influjo sensibiliza y dirige las afecciones del alma, fue mi única tarea desde la infancia: su estudio no interrumpido en más de veinte años consultando y aun modelándome por los profesores nacionales y estrangeros de mas nota, me alienta à la acaso atrevida empresa de dar à luz varias composiciones originales en cinco entregas, una cada mes, saliendo la primera en el de setiembre, siempre que se reúna el número de suscriciones que asegure la posibilidad de cubrir los gastos de grabados y estampados […] (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.09.1842).

Respecto a su música para piano, J.M.H. ofrecía una primera entrega con canciones acompañadas a piano, a 12 rs. vn.; y cuatro entregas más a 11 rs. vn. que comprendían una colección de valses, un juego de rigodones, un tema con ocho variaciones y una quinta y última entrega con varias piezas sueltas.

La librería de Julián Mariana[1546], hermano del anterior, también situada junto a la Lonja (manzana 322, núm. 6)[1547], adquirió a principios de 1842 un importante surtido de música para

[1546] Julián Mariana Olay (*1812) se casó con Carmen Mompié Domingo (*1821), hija del librero Ildefonso Mompié y nieta de su antiguo socio, el librero Miguel Domingo.

[1547] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mercado, 1856.

piano, con rigodones y piezas extraídas de las principales óperas, así como de multitud de bailables para piano (*El britano; Las nuevas italianas*; *Día de carnaval, ó sea colección de rigodones, valses, galopas y mazurcas*).

De la misma manera, la Agencia de España, local de empeño y compraventa (véase II, 3.2.5.a: 596 y ss.), ofrecía el «Método manuscrito de fortepiano con cuartetos, sonatas, rondós, minués y allegros de Pleyel» (*Diario Mercantil de Valencia*, 07.07.1838)[1548] y, en 1840, cuatro cuadernos de cuartetos de acompañamientos de las mejores óperas (*Ibid*., 08.02.1840).

A fines de 1839 se anunció la venta de partituras de óperas célebres reducidas para piano y voz en la imprenta de Manuel López, editor del *Diario Mercantil de Valencia*, en la calle de Cabilleros, junto a la desaparecida iglesia parroquial de Santo Tomás; pero, lejos de editarlas e imprimirlas, López las recibía desde el extranjero para luego redistribuirlas en la ciudad. De hecho, en torno a octubre de 1838, la casa parisina Marquerie Frères, entonces regentada por Auguste Marquerie[1549], produjo una edición de lujo de estas óperas reducidas para piano y voz que se corresponde con la anunciada en Valencia y de la que se conservan varios números en E-Mn[1550].

> SUSCRIPCION
>
> á óperas puestas en partitura de piano y canto, con la letra en italiano, completas, con sinfonía, ritornelos, recitados, escenas, personajes, índice de todas las piezas: edición de lujo y manual, grabada en planchas de acero, con su magnífica portada también en acero; encuadernadas en rústica con hermosas cubiertas de papel amarillo; bajo las condiciones siguientes:
>
> 1.ª Desde hoy día de la fecha hasta cumplirse un mes, estará abierta la suscripción para Valencia y su reino. Para las provincias de Madrid, Barcelona, Tarragona, Sevilla, Cádiz, Granada, Málaga, Murcia, se fija el término de mes y medio contado desde la misma fecha.
>
> 2.ª Todo el que se suscriba dentro del término indicado, por uno ó mas egemplares, los pagará á 60 rs. cada uno. Los suscritores de las provincias indicadas satisfarán 4 rs. mas por cada egemplar por razon del porte.
>
> 3.ª Trascurrido el término fijado para la suscripción, quedará esta cerrada, y el que desee algun egemplar de dichas óperas, abonará 80 rs. por cada uno, y ademas los de fuera el porte de correo bajo las bases indicadas en la condición 2.ª
>
> 4.ª Todo el que se suscriba por tres egemplares, abonará solamente por cada uno 58 rs., y el que se suscriba por seis ó mas, satisfará 56 reales por cada uno, en vez de los 60 rs.

[1548] Probablemente su *Méthode pour le pianoforte* (Pleyel-Dussek, 1797)

[1549] Auguste Marquerie (*1815; †1864), que era hijo del editor de música parisino Charles-Louis Marquerie, corrigió la edición junto a C. Leboutier.

[1550] En concreto se trata de los ejemplares correspondientes a *L'elisire d'amore*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Il matrimonio segreto* y *La donna del lago*. E-Mn, M/2581; M/1430; M/2368; M/2071.

5.ª Todo el que no sea suscritor y tome de tres á cinco egemplares inclusive, los pagará á razón de 77 rs. por egemplar, y si tomare seis ó mas, serán 76 rs. por cada uno.

NOTA. El anuncio de la llegada de las óperas á los puntos donde se halla abierta la suscripción en las provincias indicadas, se insertará en el Boletin oficial y demas periodicos de las mismas, para que los Sres. suscritores pasen á recogerlas al sitio indicado. Se admiten suscripciones para Valencia y su reino en la imprenta de este periódico, de nueve á doce por la mañana, y de tres á cinco de la tarde.

Lista de las óperas comprendidas en la suscripcion.
Norma……de Bellini
Otelo……Rossini
D. Giovanni……Mozart
L'Elissire d'amore……Donizzetti [Donizetti]
Il Crociato in Egitto……Meyerbeer
Il Matrimonio segreto……Cimarosa
Il Barbiere di Siviglia……Rossini
Anna Bolena……Donizzetti
Le Nozze di Figaro……Mozart
Il Pirata……Bellini
La Donna del Lago……Rossini
Il Franco arciero……Weber
Sinfonías de Beethoven para todo instrumental

(*Diario Mercantil de Valencia*, 19.12.1839).

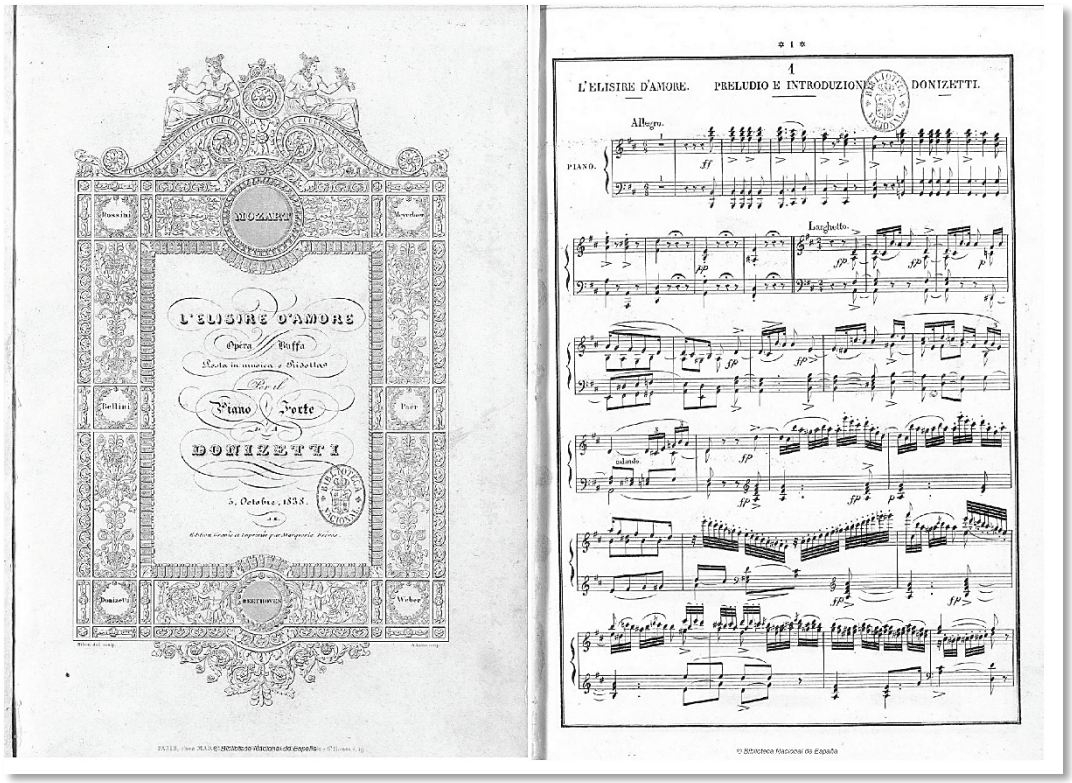


Ilustración 210. Partitura de una de las óperas de la suscripción de la imprenta de López (*L'elisire* [*elisir*] *d'amore*, de Donizetti). E-Mn, M/2581.

Esta colección de óperas pasó a ser distribuida por la fábrica de papel rayado de Venancio Oliveres y Luis Vicent[1551] un año después (28.12.1840), llegando a costar 80 rs. vn. por ejemplar en febrero de 1841; sin embargo, en 1842 dicho negocio rebajó todos los números para liquidar el stock, ofreciéndolas a mitad de precio —40 rs. ejemplar— (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.09.1842). El establecimiento de Oliveres, situado en la calle del Mar esquina con la del Ave María, vendió desde 1838 música para piano, guitarra y flauta (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.04.1838; 08.08.1839) y, en 1840, proporcionó en València la suscripción al célebre Mé*todo de solfeo* de Fetis, Garaudé y Gomis, que era distribuido por Carrafa en Madrid.

Además, la imprenta de José Ferrer de Orga, ubicada a las espaldas del Teatro Principal, adquirió un surtido de música en 1842 que comprendía la suscripción a otro *Álbum filarmónico* (56 piezas de música y 12 litografías) y al *Cancionero español* (12 canciones nacionales, 12 valses, 12 litografías, una colección de romanzas y otra de valses) (*Diario Mercantil de Valencia,*10.08.1842). También ofrecía unas variaciones de *Lucía* [*de Lammermoor*] arregladas para piano por A. Mocker, una fantasía de *Lucrezia* [*Borgia*], por H. Herz[1552], Variaciones de la *Norma*, por François Hünten; y Romanza, galop y coro triunfal de la *Vestal* (Spontini, 1807) [no cita al arreglista]; en el aspecto metodológico, los *25 Etudes faciles et progressives,* Op.100 (1834) de H. Bertini para piano solo, obras para guitarra y algunas canciones con acompañamiento de piano o guitarra: *Los toros del puerto*, *El Juanelo de Sevilla*, *El Jaque*, *El Charrán*, *La Colasa y la Lágrima.*

De enero a julio de 1843 pudo adquirirse en la imprenta del propio *Diario Mercantil de Valencia* —la de Manuel López situada en el núm. 5 de la calle de Cabilleros— suscripción al documentado periódico musical *El Anfión Matritense: periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical* que dirigía Indalecio Soriano Fuertes, editado cuatro veces al mes durante el primer semestre de 1843 por Juan Manini, director de la Asociación Musical El Panorama Español, en cuya imprenta se imprimió (*Diario Mercantil de Valencia*, 07.04.1843)[1553]. Éste incluía interesantes artículos sobre teoría, metodología, solfeo, instrumentos, técnicas, adelantos e historia musical;

[1551] Hijo de un impresor tortosino, Venancio Oliveres Carbonell llegó a principios de la segunda década del siglo XIX y entró a trabajar en 1821 en la casa de Mariano Cabrerizo. Se casó con la hija del importante impresor local José Estevan, al que sucedió. Durante la restauración absolutista sufrió el destierro y la destrucción de las trece prensas que poseía, pero pudo retornar a Valencia con la amnistía de María Cristina, formando sociedad con el valenciano Luis Vicent, a quien había conocido en Buenos Aires. Juntos fundaron una fábrica de papel rayado en la calle del Mar, del que se utilizaba en libros de cuentas, comercio, etc. (Serrano Morales, 1898-1899: 380-381). La sociedad se disolvió en 1845, pasando Venancio Oliveres a mantener en solitario en la calle del Mar, 14, la tienda-fábrica de papel rayado y objetos de escritorio (*Diario Mercantil de Valencia*, 31.08.1845). En 1850, Oliveres vendía papel pautado de música a 10 rs. la mano del formato grande y a 6 el de cuartilla (*Diario Mercantil de Valencia*, 10.07.1850).

[1552] *Grande fantaisie brillante sur des motifs favoris de l'opéra Lucrezia Borgia de G. Donizetti*, op. 147.

[1553] Se suscribía fuera de Madrid en las comisiones del Panorama Español y en todas las administraciones y estafetas de correos, con pedidos francos de porte por medio de dichos comisionados.

también insertaba notas biográficas de artistas y crónicas nacionales y extranjeras. Cada suscriptor recibía todos los meses dos entregas de música de cuatro planchas cada una, debiendo elegir entre cualquiera de las siguientes ocho secciones: Método de solfeo; Tratado de armonía; piezas de piano con canto o sin él —«para pianistas y cantantes adelantados» o «para simples aficionados»—; piezas de guitarra; piezas para flauta con acompañamiento de piano; de violín con acompañamiento de piano; o música sacra para organistas y maestros de capilla.

La imprenta del periódico también distribuyó el mismo año suscripción a la *Gazeta literaria y musical de España*, que incorporaba a sus seis números mensuales cuatro láminas de música para piano/canto y cuatro para piano solo o a cuatro manos (*Diario Mercantil de Valencia*, 07.11.1843).

4.1.2. Juan Oliver y sus almacenes de la calle de Bonaire (1835-1840) y Comedias (1840-1845).

En paralelo a su actividad como maestro de canto y piano, y afinador/distribuidor de pianos en València, Juan Oliver se dedicó a la venta de literatura musical específica a partir de 1835. En febrero de ese año anunciaba lo siguiente desde su domicilio del núm. 24 de la calle de la Cullereta, junto a la de las Comedias:

> […] se ha establecido un profesor de música que facilitará una gran porción de piezas escogidas de varias óperas modernas en acompañamiento de piano y para éste sólo, hallándose entre ellas cuantas contienen la preciosa ópera de Bellini, Norma, que tanta aceptación ha merecido en todos los teatro en los que se ha puesto en escena. También facilitará la música sacra de cualquier clase y de los mejores maestros, desempeñando cualquier encargo que se le confía (relativo a música) con la mayor prontitud y completa perfección en buen papel y copia, todo por un módico precio (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.02.1835).

Sin embargo, meses después Oliver se trasladó al núm. 34 (la manzana 61) de la calle de Bonaire, esquina con la calle de Barcelona y convirtió su establecimiento en almacén de música, desde el cual insertó anuncios regularmente ofreciendo «papeles de música impresos para canto y tocado» (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.06.1835). En noviembre ofertaba literatura para piano/canto y métodos para aprender a tocar varios instrumentos musicales:

> […] se ha aumentado con un extenso surtido de música de canto y piano de las óperas mas modernas; cuatro cuadernos de instrucción y recreo para el piano, que contienen piezas de óperas precedidas por preludios para todos los tonos; escalas y ejercicios para toda la estension del piano: hay además varios métodos de guitarra, flauta y violóin; un surtido grande de música para guitarra, valses, rigodones, mazurcas y galop (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.11.1835).

Obviando la laguna documental hemerográfica del convulso 1836, en el cual Oliver solo anunció el citado método de solfeo de Gomis por cuadernos separados a 40 rs. vn. y otros métodos

vocales y música de óperas sin especificar (*Diario Mercantil de Valencia*, 21 y 26.04.1836), constatamos que el almacén de música había crecido considerablemente en marzo de 1837, y había establecido, además, un gabinete de suscripción para lectura de música y venta/alquiler de pianos:

> El acreditado almacén de música de la calle de Bonaire núm. 34, cuarto principal, acaba de surtirse con una porción de música selecta, entre ella la Norma, los Puritanos y el Belisario, para canto y piano, y para piano solo: varias piezas á cuatro manos para piano, canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra: métodos para flauta y piezas de las óperas, é igualmente para guitarra: valses rigodones y mazurcas sacados de las óperas. En dicho almacen se admiten abonos para la lectura de música. Los señores aficionados que gusten suscribirse podrán verificarlo por mañana de ocho a diez, y por la tarde de dos á tres. Hay igualmente pianos de venta y para alquilar (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.03.1837).

A partir de este momento, Oliver incorporó música para piano y otros instrumentos de todo tipo, que abarcaba desde la extractada sobre bailes de sociedad que triunfaban en la corte hasta piezas de óperas, pasando por solfeos, métodos, vocalizaciones, canciones italianas y andaluzas, y estudios, destacando entre estos últimos la comercialización en València de los primeros estudios para piano de Bertini y Cramer:

> […] dos bailes nuevos: el Britano y las Italianas («contradanzas que se bailan a manera de Rigodón», «y llevan a más las figuras con su explicación; rigodones, valses, mazurcas de las óperas Escaramucia de Donizzeti, y el Belisario, también de él) […]. Nuevas canciones italianas de Rossini, La Gechonada, canciones andaluzas; colección de piezas fáciles para el piano solo, sacados del pensamiento de Bellini y otros autores; estudios para piano del célebre Bertini; instrucción y recreo para piano; óperas completas para canto y piano, [y otras sueltas para piano solo sin nombre] (*Diario Mercantil de Valencia*, 30.04.1837).

> […] Nuevo surtido de música para canto y piano de las óperas más recientes, música piano solo y a 4 manos. Estudios de Cramer y Bertiné [Bertini]. Instrucción y recreo para el fortepiano de Golfin […]. Música de flauta y piano, guitarra, bailes nuevos, canciones del Nuevo Trovador, y la grande colección de canciones andaluzas con dos acompañamientos de piano y guitarra (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.12.1837).

Destaca, asimismo, la comercialización en la capital del Turia de las primeras canciones populares del compositor local José Valero Peris, pues el valenciano, tras estrenarlas en las sesiones del Liceo (Alonso González, 1998: 255), conseguía editarlas en Madrid con Lodre, principal proveedor de Oliver. Así pues, en 1840, Oliver ponía a la venta la colección *La lira española*. *Colección de seis canciones andaluzas con acompañamiento de piano, compuestas por D. J. Valero, dedicadas á las señoritas filarmónicas*[1554], con texto de J.A. Zárraga[1555] datada erróneamente

[1554] *La Maliciosa, La Calabacera, La Reconciliación, Un Quijote, El Velo, La Desamorada.* Se conserva un ejemplar en F-Pn, sig. VM7-3925.

[1555] Miembro de la junta del Liceo Valenciano, escribió también para el *Semanario Pintoresco Español*, 10.11.1839: 355; 23.10.1842: 344).

en 1841 (*cfr.* Galbis López, 1998: 424 con *Diario de avisos de Madrid*, 15.10.1840 y *Boletín bibliográfico español y estranjero*, 1, 1840: 142) (ilustración 211). Esta compilación pertenecía a varias series de seis canciones de varios autores editadas por Lodre[1556] desde el verano de 1836, las cuales principiaban con *La Gachonada. Colección de seis canciones andaluzas con acompañamiento de pianoforte o guitarra* (Suplemento al *Diario de Madrid*, 16.06.1836; *Gazeta de Madrid*, 25.02.1837; *Diario de avisos de Madrid*, 01.03.1837).

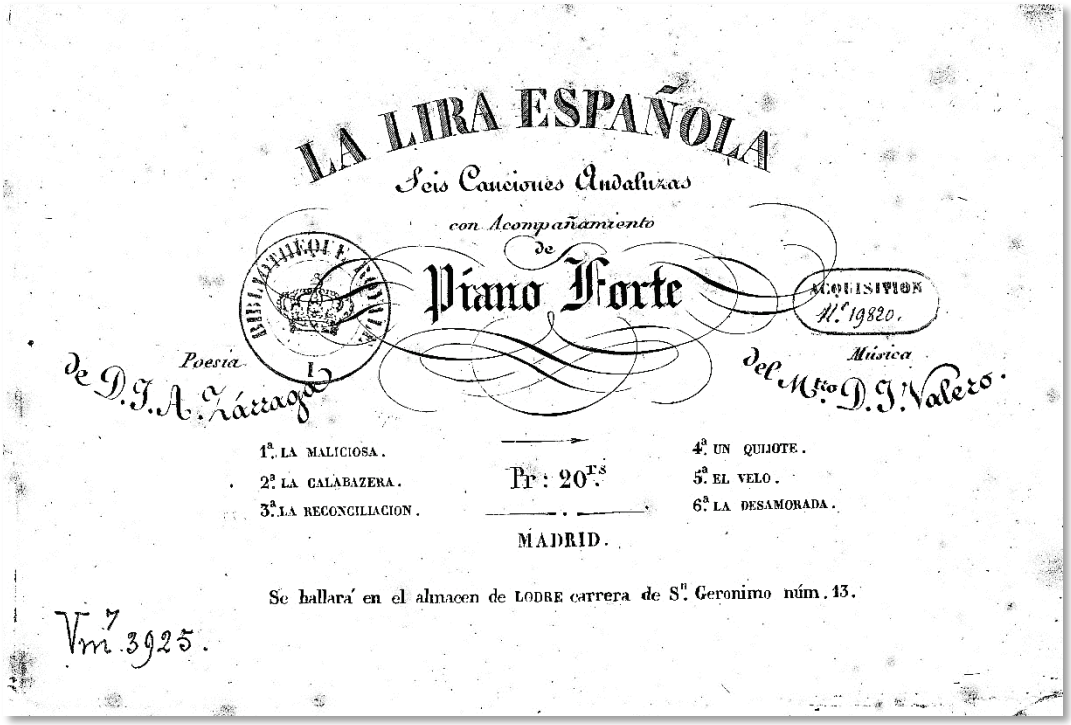


Ilustración 211. *La lira española, seis canciones andaluzas*, música de José Valero (Madrid: Lodre)[1557].

Junto a la *Lira española*, Oliver promocionaba la célebre canción andaluza de Valero *El Pelele*, también impresa por Lodre[1558] y dedicada a la cantante Almerinda Manzocchi:

> El Pelele, canción andaluza con acompañamiento de piano, escrita expresamente para la señora Manzocchi, compuesta por D. S. [sic.] Valero, á cuatro reales. Se hallará impresa en el almacén de música de Lodre, carrera de S. Gerónimo, número 13, con otras varias canciones nuevas […] (*Gaceta de Madrid,* 15.04.1840).

La fama y calidad de esta canción (ilustración 212; Alonso González, 1998: 256-257), hizo que se mantuviera en la publicidad nacional durante algunos años, acompañando otras canciones

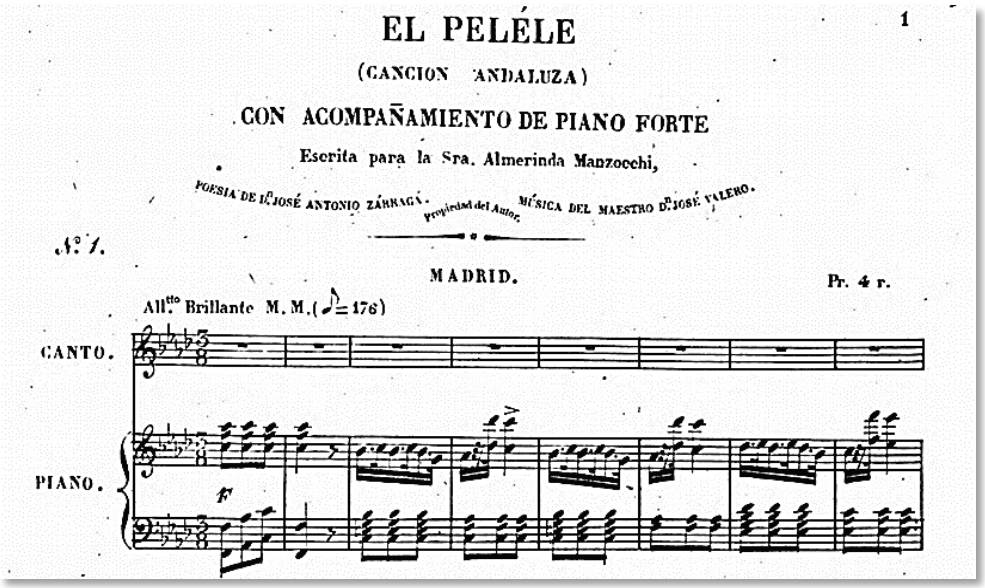
[1556] *La Gachonada* (G. N.), *Los bailes nacionales* (Francisco Baltar y otros [V.]), *La variedad* (Manuel García) y *La lira española* (José Valero) (*Boletín bibliográfico español y estranjero*, 2, 1841: 70).

[1557] F-Pn, VM7-3925.

[1558] *Cfr.* con Alonso González (1998: 256) que dice Carrafa.

nuevas del mismo Valero, como *A la esperanza* (*Diario de avisos de Madrid*, 17.01.1844) o *El Sueño* (*Gaceta de Madrid*, 21.01.1844).

Con relación a esto, cabe decir que, en 1841, Valero volvió a publicar con Lodre una nueva colección: *Costumbres españolas: seis canciones populares con acompañamiento de piano*[1559]. La letra en esta ocasión era de Almela[1560] y no fueron publicitadas en prensa en València. A excepción de la más elaborada *El Pelele*, estas piezas presentaban un marcado carácter populista, pero sin utilizar ornamentaciones españolizantes o cadencias andaluzas, más difíciles técnicamente; poseían una armonización simple, acompañamientos «banales en tiempo de vals» y melodías limitadas dotadas de demasiada sencillez (véase Alonso González, 1998: 256).


EL PELÉLE 1

(CANCION ANDALUZA)

CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO FORTE

Escrita para la Sra. Almerinda Manzocchi,

POESIA DE D.ⁿ JOSÉ ANTONIO ZÁRRAGA. Propiedad del Autor. MÚSICA DEL MAESTRO D.ⁿ JOSÉ VALERO.

Nº 1.

MADRID. Pr. 4 r.

All.^tto Brillante M. M.(♪ = 176)

CANTO.

PIANO.

Ilustración 212. *El Pelele, canción andaluza*, música de José Valero (Lodre)[1561].

[1559] *Leña!, Quite usté!, La Caracolera, La Ciega, A la leche, Viva la libertá.*

[1560] Probablemente el escritor valenciano Juan Antonio Almela Llonet (*1810; 1897), colaborador de las publicaciones *El Fénix*, *El Liceo Valenciano* y, en Madrid, *El Museo Universal*.

[1561] GB-Lbl, Music Collections G.980.h.(3.).

Tabla 64. Ventas de música en el *Diario Mercantil de Valencia* desde el almacén de Juan Oliver de la calle Bonaire (1835-1840).

Fecha	Anuncio
29.07.1837	-Obras elementales, estudios, ejercicios para voz y para el piano «del mayor mérito que hasta el día se conocen». -Obras para piano y flauta. -*Id*. de canto para tiple, tenor, contralto y bajo. -Diferentes juegos de variaciones para el piano. *Id*. por 4 manos. -Varios himnos patrióticos y música para guitarra, etc.
16.06.1838	-Ópera nueva, Los Puritanos, Belisario, Ipermestra. -Métodos de Canto, de piano y de guitarra. -Pianos para vender y alquilar.
23.12.1838	-Nuevo surtido, *Hipermestra* de Baltasar Saldoni. -24 lindos solfeos de Baltasar Saldoni, escritos para contralto y bajo.
22.02.1839	-Solfeos o estudios de vocalización de Baltasar Saldoni. -*Ipermestra*, se espera toda la ópera arreglada para canto y piano por el mismo autor.
07.04.1839	-Surtido canto, piano, flauta, guitarra. -*Ipermestra*: rigodones compuestos por Saldoni, canciones y valses de Saldoni. -Colección arietas de Rossini; vocalizaciones de García y Rossini, *Idem* de Bordogni para tenores y tiple. -Métodos y estudios piano, canto, flauta. -Colección canciones con acompañamiento de piano y guitarra.
25.04.1839	-Cuartetos de cuerda y de cuerda con piano. -Ópera *Le pré aux clercs* [Ferdinand Hérold, 1832].
07.07.1839	-Cuadernos 1º y 2º de la 1ª parte del Método de Solfeo y Canto de Saldoni, profesor conservatorio Maria Cristina. -Cuadernos 1º y 2º de los 24 solfeos para vocalizar para contralto y bajo, del mismo. -Estudios de Bertini para piano. -Vocalizaciones para tiples y tenores de Bordogni. -Canciones separadas por voces sin acompañamiento de piano, a 4 o 6 la parte.
20.11.1839	-Las dos primeras partes del solfeo de Saldoni, con acompañamiento de piano o sin él. -Estudios de Bertini piano. -Vocalizaciones de Bordogni, Rossini y García. -Métodos piano, canto, flauta y violín.
02.02.1840	-Catálogo propio y del almacén de Lodre, en Madrid, para que puedan pedirse piezas. -Colección de 34 óperas modernas para canto y piano. -1 cuarteto para 2 vl o fl + vla+ bajo. -Números 1º y 2º de Souvenirs para pianoforte de óperas modernas de fácil ejecución.
25.03.1840	-Surtido música vocal e instrumental. -3ª, 4ª, 5ª de los *Souvenirs* de las óperas modernas arregladas para pianoforte. -música flauta, flauta y piano, dos flautas y guitarra.
26.04.1840	-Número 6 de *Souvenirs* para canto y piano. -*Canciones Andaluzas* y el *Peléle*, que acaba de salir en Madrid y que tanto ha gustado, compuesto por el profesor D. José Valero. -Métodos piano, solfeo y canto.
23.10.1840	MÚSICA	LA LIRA ESPAÑOLA -Seis canciones andaluzas con acompañamiento de piano compuestas por D. J. VALERO, dedicadas á las señoritas filarmónicas. La Maliciosa, La Calabacera, La Reconciliación, Un Quijote, El Velo, La Desamorada. Dicha colección impresa en tamaño pequeño, con esmero y buen papel, a 4 rs por canción; completo más dos portadas a 20.
Noviembre 1840	TRASLADO A CALLE COMEDIAS, NÚM. 3

Al mismo tiempo que Juan Francisco López Lanzuela inauguraba en València el Establecimiento Matritense, tratado en el siguiente punto (II, 4.1.3: 644), Juan Oliver trasladaba su negocio a fines de 1840 al núm. 3 nuevo de la calle de las Comedias, un nuevo local situado a pocos metros del anterior. Allí siguió ofreciendo abundante literatura pianística —aunque en menor proporción que el Establecimiento Matritense— y diversos pianos usados usando, a partir de 1844, un novedoso servicio de suscripción para la afinación regular de pianos (*Diario Mercantil de Valencia*, 14.12.1844).

Oliver utilizó el anuncio de distribución de las *Seis canciones* «con acompañamiento de piano y también para guitarra de don Toribio Segura, residente en Caracas» —*El Gua, La Ausencia, La Furia Amorosa, ó él y ella, La Mecha El Juramento de Amor, ¡Ay mamita qué dulce es la miel!*—, para informar sobre su traslado de local. Toribio Segura, nacido en València, había dado varios conciertos de violín en la capital del Turia entre 1812 y 1813, antes de marcharse a estudiar al Conservatorio de París (*Diario de Valencia*, 26.02.1812; 15.09.1812; 04.01.1813; 18.05.1813):

> Hace algunos años que este famoso profesor valenciano, después de haber recorrido las principales capitales de Europa, se ha establecido en varios puntos de América, siendo la admiración y asombro del Nuevo-mundo, tanto por los primores y gallardía de su egecucion en el violín, cuanto la gracia y espresion de sus composiciones en todo género, como lo acreditan los desmedidos elogios que se leen en los periódicos mas conocidos de los Estados unidos y de la República de Venezuela, ni por el carácter ligero y festivo, propio de las canciones que anunciamos, han dejado de ser recibidas con aplauso general, como lo prueba el total despacho de su primera edición, y la nueva colección española de todas las piezas de canto del mismo autor, que a estas horas debe de estar ya reimpresa en Hamburgo, París y Lóndres.
>
> No dudamos del buen gusto y adelantos que ha hecho la música en España, que esta muestra, aunque pequeña, del ingenio de nuestro paisano, será acogida con igual favor y aprecio que le han dispensado hasta aquí los inteligentes y el público en los países estrangeros.
>
> Se hallarán a la venta en Valencia, plaza de las Comedias núm. 3 nuevo, à cuyo punto se ha trasladado el almacen de música que estaba en la calle de Bonaire núm. 34 viejo: y en Madrid en la calcografía de Lodre. Su precio a rs. vn. [sic.] (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.11.1840)

Asimismo, en marzo de 1841 informaba en un extenso anuncio sobre su surtido de toda clase de ópera con acompañamiento de piano, piano solo, guitarra o flauta. Además, la ya citada *Colección de Canciones Españolas* para piano y/o guitarra —*La Gachona, Bailes Nacionales, La Variedad* y *La Sal de España*— y las publicaciones periódicas *La Lira Española*, el *Álbum Filarmónico*[1562], el *Álbum*

[1562] El *Álbum Filarmónico: colección de canciones nuevas españolas con acompañamiento de piano forte | poesía del Sr. Dn. Juan del Peral; música del maestro Dn. Sebastián Yradier*, fue editado en Madrid, con litografías de Bachiller y Aragón que ilustraban cada canción, y se ofreció entre enero y junio de 1840, dos por mes, a un precio de 12 rs. por entrega. E-Mn, M/1920.

Matritense, con láminas litografiadas[1563], la *Colección de canciones* [*Canciones periódicas*] de Toribio Segura; a las que se añadía meses después la colección ya anunciada por López Lanzuela *El arpa de oro: colección de doce canciones españolas serias y jocosas*[1564] y las *Canciones americanas* de Toribio Segura, comercializadas por Cabrerizo ocho años antes. Asimismo, anunciaba diversa música de baile, rigodones de óperas y valses de Johann Strauss I, reducida para fortepiano y/o guitarra[1565]. Toda esta música, según rezaba el anuncio, estaba impresa en Madrid por Lodre.

Para piano solo destacan en su oferta las *Recreaciones* [*Récréations Musicales*, op. 71] sobre temas favoritos, de Henri Herz, los *Tres temas elegantes*, de Hünten, diversos valses, y la *Gran jota aragonesa*; las diversas reducciones de ópera (*Gemma di Vergy*, *Marino Faliero*) (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.12.1841), así como estudios de Bertini [sin núm. de opus] (*Diario Mercantil de Valencia*, 07.10.1842).

En junio de 1844, Juan Oliver volvió a desplazarse de local al núm. 10 nuevo (22 antiguo) de la plaza de las Comedias, entrando por la calle de la Cullereta, situado muy cerca del anterior, y el 28 de dicho mes anunciaba la suscripción quincenal a *La Aurora Musical*: *Álbum de canciones melodías españolas y arietas italianas*, que se vendía a 40 rs. en Madrid y a 50 rs. en provincias y otras publicaciones musicales periódicas como *La Iberia Musical* —una de las primeras revistas especializadas españolas— y el *Ramillete Filarmónico.* Tanto *La Aurora Musical* como el *Ramillete Filarmónico*, eran reseñados en *El Dómine Lucas: enciclopedia pintoresca universal*, en los siguientes términos:

> Hemos visto las dos primeras entregas de *La Aurora Musical* que publican los señores Bachiller y Mascardó; *Álbum* que recomendamos tanto por el lujo de las láminas en litografía, grabado de la música y papel, así como por las bellas canciones así serias como jocosas que contiene, con acompañamiento de piano. —No menos recomendable es *El Ramillete filarmónico* que hace ocho meses que publica también el señor Mascardó. A su mérito reúne la circunstancia de ser muy cómodo el precio de suscripción (*El Dómine Lucas*, 01.09.1844).

[1563] El *Álbum Matritense*, subtitulado *Los pregones de Madrid: o sea colección de canciones populares con acompañamiento de pianoforte | poesía y música de Dn. Mariano Soriano Fuertes*, fue editado por Lodre en 1840 y contenía cuatro canciones relativas a oficios (*El turronense*, *El pavero*, *El cangrejero*, *La castañera*) ornadas con sus respectivas ilustraciones. E-Mn, 3895/54. Se siguió anunciando en meses posteriores (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.12.1841).

[1564] Junto a esta, una colección de doce valses españoles y alemanes, y otra de canciones populares españolas.

[1565] Una tanda de rigodones sacados de la ópera *La Prigione di Edimburgo* (1838), de Federico Ricci; otra tanda de *Lucía de Lammermoor* (Donizetti, 1835); otra de Lucrecia Borgia (Donizetti, 1833). Diversos valses de Johann Strauss (*1804; †1849)), como el de *Filomela* (op. 82), el *de la Coronación* (op. 103), o *Fusées volantes* (op. 96).

Tabla 65. Ventas de música en el *Diario Mercantil de Valencia* desde la librería de Juan Oliver de la calle de Comedias (1840-1845).

Fecha	Anuncio
19.11.1840	Música: *Seis canciones con acompañamiento de piano y también para guitarra* de don Toribio Segura, residente en Caracas: *El Gua, La Ausencia, La Furia Amorosa, ó él y ella, La Mecha El Juramento de Amor, ¡Ay mamita qué dulce es la miel!*
16.12.1840	-Valses de Strauss, y el del *pronunciamiento* para piano solo. -La 2ª y 3ª parte del M*étodo de Solfeo* de Saldoni. -Colección de canciones del Sr. Valero y Sr. Segura.
01.03.1841	-Surtido de toda clase de ópera con acompañamiento de piano, piano solo, guitarra o flauta. -Colección de canciones españolas con acompañamiento de piano o guitarra: *La Gachona, Bailes Nacionales, La Variedad, La Sal de España.* *-La Lira Española.* *-Álbum filarmónico.* *-Álbum matritense*, con láminas litografiadas *-Colección de canciones* de Toribio Segura -Música de baile: tanda de rigodones sacados ópera la *Prigione di Edimburgo* para piano o guitarra. Otra de *Lucía*; otra de *Lucrecia* [*Lucrezia Borgia*]. -Valses : *Filomela*, la *Coronacion*, *Fusées volantes*, por Strauss.
10.05.1841	-Surtido nuevo de música: «algunas piezas para piano solo de bastante fuerza».
02.12.1841	-Surtido de música para piano. *-Recreaciones* [*Récréations Musicales*, op. 71] sobre temas favoritos, de Henri Herz. *-Tres temas elegantes*, de Hünten -Valses. *-Gran jota aragonesa.* -Reducciones de ópera (*Gemma di Vergy, Marino Faliero*) y música adaptada para guitarra y una o dos flautas.
19.12.1841	*-Álbum Matritense*, *Pregones de Madrid* (canciones españolas populares), para piano, a igual precio que Lodre en Madrid.
13.01.1842	Música de óperas para piano: *Marino Faliero, Gemma di Vergi, Lucrecia Borgia.*
04.03.1842	-Suscripciones al *Álbum filarmónico*, *Cancionero Español.*
22.04.1842	Lote de obras de Baltasar Saldoni: *-Método de solfeo y canto* *-Ejercicios o Vocalizaciones para las voces de contralto y bajo* -Dos cavatinas de su ópera *Cleonice*, [*Regina di Siria*]. Otras obras: una romanza en el drama D. *Rodrigo Calderón*, un vals (*El Candoroso*) y varias canciones: *Mi vida, Dulce es aspirar el aura* y *La Eloisa*. *Il Canto*, para contralto, tiple y dúo de tiple y contralto, respectivamente.
25.05.1842	-Colecciones completas de canciones modernas, métodos de solfeo y canto. -Nuevos y acreditados estudios para piano, ejercicios para vocalizar y estudios de perfeccionamiento de canto; recreaciones musicales y surtido de todas las óperas nuevas. -Rebaja en compras de 50 rs. de partituras se hacía rebaja. -Cuarta parte del *Método de solfeo y canto* de Saldoni.
07.10.1842	-Surtido de música para canto, piano, flauta y guitarra: valses de Strauss hasta el número 9, Souvenirs de las óperas modernas hasta el número 16 arregladas para piano, retratos de Bellini y Donizetti, canciones «à los toros», *la nueva Jota, Mi Gitana, Rabanera.* *-Vocalizaciones* de Bordogni para tenor, tiple, contralto y bajO -Estudios de Bertini.
20.12.1842	*-Himno* de José Valero, cantado en la junta de la Real Sociedad Económica, «con extraordinario aplauso, como igualmente los valses que se tocaron del mismo autor» todo arreglado para piano.
20.04.1843	-Surtido de óperas nuevas, completas para piano a 44 rs.

	-Variaciones de guitarra. -Tandas de rigodones para flauta, guitarra, piano. -Obras elementales.
21.05.1843	-Varias canciones españolas de Madrid. -Valses de Strauss.
19.11.1843	Varias piezas extraídas de óperas de Donizetti (*La Favorita, Eleonora di Guiena* [Gujenna (1837)], *Linda di Chamounix*). Rigodones de *Saffo* y *La Favorita*, para piano solo. *-Himno nacional* de Saldoni. -Colecciones de valses de Strauss con introducción y coda, del número 1 al 16. -Valses extractados de *Lucrezia Borgia* para violín y piano. Divertimento extractado de *Lucía de Lammermoor*, para flauta y piano. Fantasía sobre motivos de *Saffo*. *-Nocturno* para flauta y piano. -Baile de *La Favorita*, para piano solo, por Hünten. *-Melodías selectas*, por Hünten. *-Norma*, completa arreglada para fácil ejecución al piano. A 34 rs. (el 22 de diciembre lo rebajó a 32).
16.01.1844	Surtido selecto recibido: canto, piano, flauta, piano y flauta, piano y violín, guitarra. Valses de Strauss fáciles y difçiciles, rigodones de óperas modernas, estudios Bertini, vocalizaciones de Bordogni, métodos flauta, clarinete, piano y guitarra. Cuatro cuadernos solfeo, dos de teoría del nuevo método de canto de Saldoni. Norma, Lucía, Puritani, para piano solo, 32 rs, 44, 110 rs, respectivamente. Colecciones de canciones nuevas y sueltas.
	TRASLADO A CULLERETA, 10
28.06.1844	-Suscripción a la *La Aurora Musical: Álbum de canciones melodías españolas y arietas italianas*. A 40 rs. en Madrid y 50 en provincias. *-La Iberia Musical.* *-Ramillete Filarmónico.*
14.09.1844	-Canciones, piezas de baile ejecutadas en el teatro del Circo en Madrid por las estrellas de la danza escénica Marie-Antoinette Guy-Stéphan, (*1818; †1873) y Màrius Petipa (*1818; †1910). -La verdadera *Polka* con sus figuras. *-Variaciones* de Hünten para piano solo y con otros instrumentos.
22.10.1844	-Aviso a suscriptores de la *Aurora Musical.* *-Ramillete filarmónico,* periódico de música. *-Seis canciones españolas* de piano y guitarra: *La fuencarralera, el Manolo, la Maja, Hoy y mañana, Penas del corazón, Goces y padecimientos*, a 20 rs.
29.11.1844	*-Ramillete filarmónico.*

4.1.3. El Establecimiento Matritense de Juan Francisco López.

El Establecimiento Matritense, regentado por Juan Francisco López Lanzuela[1566] (*València, 1798c; †[¿Madrid?], post. 1872[1567]) fue competidor directo de los almacenes de Juan Oliver en el terreno de la distribución de partituras de música a partir de 1840. López Lanzuela fue un profesor de música, experto en guitarra e instrumentos de púa (bandurria y cítara), nacido en València que había residido en Madrid al menos desde 1828[1568], como indicó su publicidad en aquella época:

> Si algun procurador, agente, escribano ó cualquiera otra persona, corporacion ó gremio necesitase valerse de un agente de confianza en Madrid para la práctica de diligencias ó para el desempeño de alguna comision o encargo particular, tanto en los tribunales superiores, secretarías de Cámara y de los ministerios y otras oficinas y juzgados, como en los demas departamentos del ramo militar, civil y eclesiástico , podrá dirigirse con las instrucciones y poder correspondiente á D. Juan Francisco Lopez Lanzuela, agente de negocios establecido en dicha Corte; advirtiendo que no recibirá ni dará curso á ninguno sin remitirsele franco de porte (*Diario de Barcelona*, 04.06.1828)

Llegó a València en torno a 1840, según se desprende de los registros encontrados en los padrones de habitantes, y abrió un primer negocio, llamado Depósito General, situado en la calle del Miguelete [*Micalet*], núm. 1, esquina con la calle de Bordadores [m. 364], desde el cual anunció su primera obra como autor, un *Nuevo método teórico-práctico de guitarra por cifra sin auxilio del maestro*, que contaba con seis láminas que contenían un sistema gráfico de modulación y costaba seis rs. vn. (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.06.1840). Junto a dicho método —editado por Bartolomé Wirmbs en Madrid, según atestiguaba un anuncio publicado por el propio López el 13 de septiembre de 1847— ofertó, desde la segunda mitad de 1840, diversas obras para instrumentos de púa y guitarra: rigodones, valses, mazurcas, galops, marchas, himnos patrióticos, escocesas, jotas, rondeñas o seguidillas, a 2 rs. vn. (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.06.1840; 02.08.1840; 18.08.1840; 06.10.1840; 02.11.1840).

A partir de diciembre trasladó el almacén a los cuartos bajos del núm. 6 de la calle de Libreros —(manzana 60), pagando una renta de 750 rs—, junto al Colegio del Patriarca, pasando ya a

[1566] En otras fuentes Lansuela [pronunciación en valenciano].

[1567] Fecha de publicación de su *Método elemental de bandurria*.

[1568] De hecho, se conserva el registro de un Vicente López Lanzuela —posiblemente hermano del dueño del Establecimiento Matritense tratado—, hijo de Vicente y Josefa, que fue confirmado en las Escuelas Pías de Valencia el 21.06.1789. E-VAsdap, Valencia-Escuelas Pías [inscrito en San Esteban], LBC 1788-1792: 147r.

denominarlo Establecimiento Matritense[1569]. Notificó su apertura en dos extensos anuncios publicados en enero y febrero de 1841:

> ESTABLECIMIENTO MATRITENSE
>
> Nuevo almacén de música y libros de López situado en la calle de Libreros junto al Colegio del Patriarca.
>
> Convenir debemos, en que hemos adelantado admirablemente la carrera de la ilustración; y por una consecuencia, en las artes liberales que han tomado un rápido vuelo. Era menester estar obcecados, ó cerrar los ojos á la razón para negar esta verdad, ó pretender impugnarla. La música, este arte encantador ha progresado á la par, génios escogidos por la naturaleza lo han amenizado en nuestra época. Nacionales y estrangeros se disputan con nobleza la primacía en sus producciones y esta competencia artística lo ha enriquecido y sublimado, hasta el punto, digámoslo así, de hacerle hablar y persuadir como la mas sublime elocuencia. La música indudablemente endulza las penalidades y malos ratos de nuestra vida, á la que por lo comun no faltan sinsabores. A la mágia de la música no hay ser humano que resista […].
>
> El dueño del establecimiento anunciado, que ha tenido su cuna en esta capital, es profesor de este arte, cuya circunstancia ofrece la confianza de que las obras que tendrá siempre venales, serán precisamente escogidas de entre las mejores que se publiquen en el estrangero, en Madrid y en las primeras capitales del reino.
>
> Aunque este establecimiento tiene por obgeto de preferencia la venta de composiciones filarmónicas, no ha parecido demas á su dueño ser útil á sus conciudadanos en la parte científica y literaria. Al intento tendrá venales libros de varias clases, procedentes la mayor parte del establecimiento central de Madrid […], (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.01.1841).

> ESTABLECIMIENTO MATRITENSE
>
> Gran almacen de música, de López, situado en la calle de Libreros, junto al Colegio del Patriarca
>
> En este nuevo y completo almacén hallarán los Sres. profesores y aficionados un abundante y variado surtido de piezas de música, vocal é instrumental, tanto para piano solo, como para canto y piano, para guitarra sola, canto y guitarra, para flauta sola y para dos flautas, violin, clarinete &c de las mejores óperas de los célebres Bellini, Rossini, Donizeti, Ricci, Auber, Saldoni, Sors y otros autores y maestros acreditados. Los mejores métodos, estudios y obras elementales, publicados hasta hoy, entre la que se cuenta el *Gran Método de Solfeo, ó nueva escuela de música* por los célebres compositores Fetis, Garaudé y Gomis, dedicado a los profesores del Conservatorio de Madrid, adoptado generalmente hoy para la enseñanza de la música en este y en todos los liceos, y establecimientos filarmónicos. Consta de ocho cuadernos de láminas incluso el texto, su precio 100 reales, pero se vende también cada cuaderno por separado á 16 rs.
>
> En el mismo se copia toda clase de música con la mayor corrección y bella forma; hay papel rayado de todas pautas para este fin, y de admiten comisiones para hacer venir de Madrid ó del estrangero cualquiera obra que se encargue.

[1569] En 1840 este cuarto bajo era el domicilio del librero Eduardo Lerout. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 20, cuartel del Mar, 1840.

> NOTA. Los Sres. suscritores al referido *Método de solfeo* que no han recogido aun todos los cuadernos se servirán pasar á dicho establecimiento, en donde se les entregarán los que les falte, dándoles el 8º gratis.
>
> Los catálogos de las obras venales con sus precios, estarán de manifiesto en el referido almacén (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.02.1841).

En dicha zona se ubicó la imprenta de Francisco Brusola en la década de 1820[1570] y, un año antes de establecerse López Lanzuela, había regentado allí una librería José Navarro Perez (*1811c)[1571]; de hecho, el local del Establecimiento Matritense se encontraba junto a la gran librería del padre de José Navarro, Francisco de Paula Navarro Burguete (*1796), situada en el núm. 2 nuevo y frente a la que mantuvo Mariano Cabrerizo en el núm. 5 (manzana 71) hasta 1831, reconvertida después en la academia de baile de Vicente Monfort.

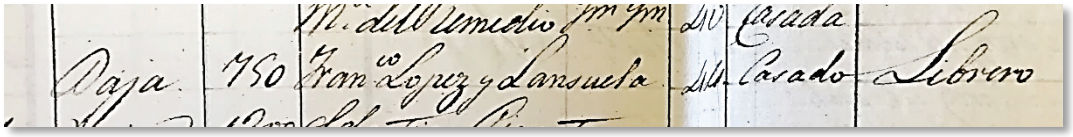


Ilustración 213. Registro de Juan Francisco López en el libro padrón de habitantes de 1842.

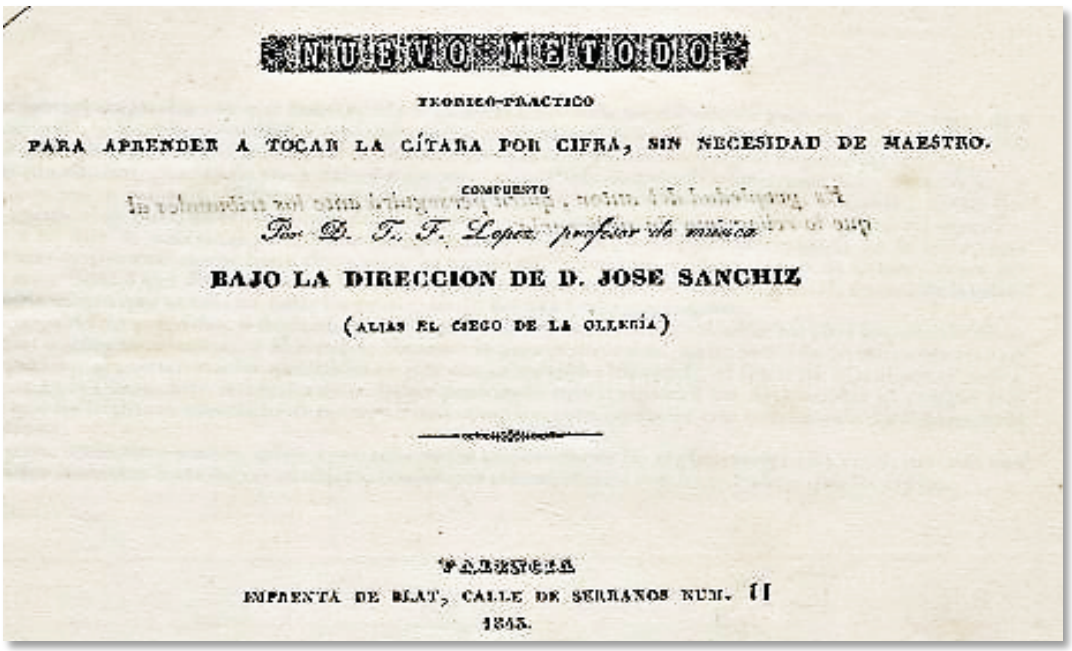
Así como Oliver había establecido lazos comerciales con el establecimiento calcográfico de Lodre en Madrid, López Lanzuela hizo lo propio con el almacén de libros, música y pianos de Bernabé Carrafa. Ofrecía en València su catálogo de novelas y distribuyó el mismo año ciento cincuenta libros de medicina y cirugía adquiridos allí; tanto es así, que el Establecimiento Matritense se convirtió en una especie de sucursal en València del almacén de Carrafa —el mismo López aludía en sus anuncios al «establecimiento central en Madrid» refiriéndose al negocio de Carrafa en la capital—. Por tanto, esta nueva librería valenciana especializada en literatura musical ofrecía el catálogo de partituras de la casa madrileña, pero también el *Método para tocar la guitarra* publicado en Madrid por López Lanzuela, dueño del establecimiento, y otro también de su autoría para tañer por cifra la cítara, escrito bajo las directrices de José Sanchiz, conocido como el ciego de la Ollería[1572], que contaba con 10 láminas grabadas y se había impreso en 1843 en la imprenta autóctona de Agustín Blat, situada entonces en la calle de Serranos. Se vendía por 8 rs. en el Establecimiento Matritense y en el almacén de papel de la calle de Lacy

[1570] E-VAa, Primera A, II-C. *Matrícula industrial y de comercio*, 1822. Más tarde (1830c) se ubicó en la Bajada de san Francisco.

[1571] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, Cuartel del Mar, 1839.

[1572] L'Olleria es un municipio situado en el sur de la provincia de Valencia, en la comarca de la Vall d'Albaida.

[San Fernando], su local colaborador, que siempre tuvo a la venta piezas para guitarra y los métodos de López.



NUEVO METODO

TEORICO-PRACTICO

PARA APRENDER A TOCAR LA CÍTARA POR CIFRA, SIN NECESIDAD DE MAESTRO.

COMPUESTO

Por D. F. F. Lopez profesor de música

BAJO LA DIRECCION DE D. JOSE SANCHIZ

(ALIAS EL CIEGO DE LA OLLERIA)

VALENCIA

IMPRENTA DE BLAT, CALLE DE SERRANOS NUM. 11

1843.

Ilustración 214. Contraportada del *Nuevo Método para aprender a toca la cítara por cifra, sin necesidad de maestro* (València, 1843). Universiteitsbibliotheek Utrecht, MAG: ODC 467.

López continuó con su actividad anunciando (12.03.1841) la suscripción quincenal al *Álbum Lírico*, compuesto por doce canciones españolas con acompañamiento de piano y/o guitarra realizado por acreditados músicos de la corte, que se vendía a 4 rs. (40 rs. en total) en Madrid y a 5 rs. (50 rs. en total) en las provincias[1573]. Meses más tarde (26.11.1841) se añadió la suscripción a un Álbum Patriótico, con doce himnos con acompañamiento de piano y guitarra comercializado también desde Carrafa.

Además, el 22 de marzo de 1841 presentaba la *Introducción y gran Jota Aragonesa*, de Florencio Lahoz Otal (*1815; †1868) «con cinco cantos, cuarenta y dos variaciones y coda, compuesta para piano-forte, y dedicada á su maestro D. Pedro Albéniz», popular obra editada y vendida por Carrafa a 14 rs[1574]. Un día después, ofrecía un extenso catálogo de su surtido, entre el que destacaba el *Gran método de solfeo*, de [François Joseph] Fetis, [Alexis de] Garaudé y [José

[1573] En otro anuncio (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.05.1841) completaba la información sobre esta publicación, especificando que era una mezcolanza de canciones serias y jocosas. A esta se le unían otras canciones de Ramón Carnicer, como *El poder de las mujeres*. E-Mn, MC/4199/36. Medio año más tarde, Juan Oliver anunciaba la misma obra desde su librería musical: *El arpa de oro: colección de doce canciones españolas series y jocosas* (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.12.1841).

[1574] Esta obra desarrollaba una serie de variaciones de la jota a través de diseños virtuosísticos, resultando de gran éxito ante el público.

Melchor] Gomis [Colomer], adoptado por el Conservatorio de Madrid, el Liceo y todos los establecimientos filarmónicos del Reino: «a la cabeza del método van unos elementos generales de la música por el profesor y literato D. A. M. del Romero, los que contienen todos los principios teóricos de esta ciencia, bien redactados tan estensamente cual ninguno de los métodos conocidos hasta ahora entre nosotros», que costaba 100 rs. vn. Otro método de solfeo a la venta era el conocido como «de Rodolfo» [Rodolphe, Jean-Joseph: *Solfège ou nouvelle méthode de musique. Divisée en 2 parties.* París, Imbault, sf (1790c)]. Entre los métodos de piano que ofrecía se encontraban la reelaboración de Ferdinand Beyer (*1803; †1863) del antiguo método de Bernard Viguerie (1796 [1ª ed]), edición aumentada «con una porción de piezas fáciles sobre varios motivos favoritos de las óperas de más mérito de los célebres autores Weber, Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti y otros», a 41 rs. vn. y el *Méthode de piano du Conservatoire* de J. L. Adam (1804). También se anunciaban métodos para otros instrumentos, como el de flauta publicado por F. Devienne en 1794 (por 60 rs.); y el de violín de L. Bornet «*l'aîné*» (1786), junto al citado método de guitarra del propio Juan Francisco López. También se ofrecían series de estudios para piano, como los *Estudios articulados* (op. 29) a 40 rs.; *Rudimentos para los* pianistas, op. 84, a 80 rs, ambos de Henri Bertini; otros preparatorios para la serie de estudios de Cramer, a 70 rs.; y, como colofón del adiestramiento pianístico, una serie de «estudios difíciles para piano» de Henri Herz, por 44 rs.; poco después incorporaba a su stock la nueva edición (1841) del *Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains* (1832c) de Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (*1785; †1849).

Además, en cada anuncio enumeraba las novedades en literatura pianística recibida recientemente desde el almacén de Carrafa, que comprendían valses de Strauss, fantasías, variaciones, aires de balé[1575] y música de ópera arreglada al acompañamiento al piano y/o guitarra o en cuarteto de cuerda[1576]. El 18.05.1841 ofrecía una tanda de valses de «Wethoven», que acompañaban las habituales piezas de Strauss, reflejo de la progresiva inserción de la música para piano de Beethoven en el mercado local (véase Guaita y Alemany, 2020: 10-11).

Ese especial dominio de la música bailable en el comercio español de literatura musical se corrobora, asimismo, con la llegada de compilaciones como *El Carnaval de Madrid: colección de*

[1575] En concreto las *Variaciones y rondó op. 75,* de J.N. Hummel; una *Fantasía con variaciones op. 50* de Moscheles; y *Variaciones brillantes (sur le dernier walse de Weber)*; *Grandes variaciones de concierto op. 92; Recreaciones musicales op. 71*; *Les trois genres op. 88*; *Trois aires de Ballet, de la muette de Portici*; *Trois rondeaux sur des airs de Ballet du Moise*; y las *Fantasias pour piano soul op. 85* de H. Herz; y *Grandes variaciones sobre un tema del Barbero de Sevilla op. 36* de G. Rossini.

[1576] El 27 de junio una tanda de rigodones sobre varios temas favoritos de la ópera *Gemma di Vergy* (Donizetti, 1834) para piano, con otras diferentes piezas; y el 26 de agosto una tanda de rigodones de las óperas *Lucrecia Borgia*, *Gemma di Vergy* y *Elisir d'amore*.

walses españoles | compuestos para tocarse en los bayles de máscaras que se han de dar en la Academia Filarmónica, Instituto Español, Salón de Oriente y Palacio de Villa Hermosa por Dn. Sebastián Yradier, primer maestro de solfeo para el canto del Real Conservatorio de Música de María Cristina, vice director de la Academia Filarmónica Matritense e individuo de varias Sociedades Artísticas (*Diario Mercantil de Valencia*, 26.12.1841).

El 15.04.1843 entró de Madrid un surtido de composiciones de música vocal con acompañamiento de piano del maestro D. Justo Moré, quien había residido en València junto al constructor Pedro Gómez (véase II, 5.3.2.b: 815): *Seis romanzas*: *La dichiarazione d'amore, La Partenza, La Meditazione, Irene, Il Pianto, Preghiera*; acompañada de diez tandas de valses de Strauss y veinte juegos de fantasías con variaciones de Rubini[1577], S. Thalberg, C. Ceerni [Czerny], F. Hünten, I. Moscheles, H. Herz y L. van Beettoven [sic.] y otros souvenirs de temas escogidos.

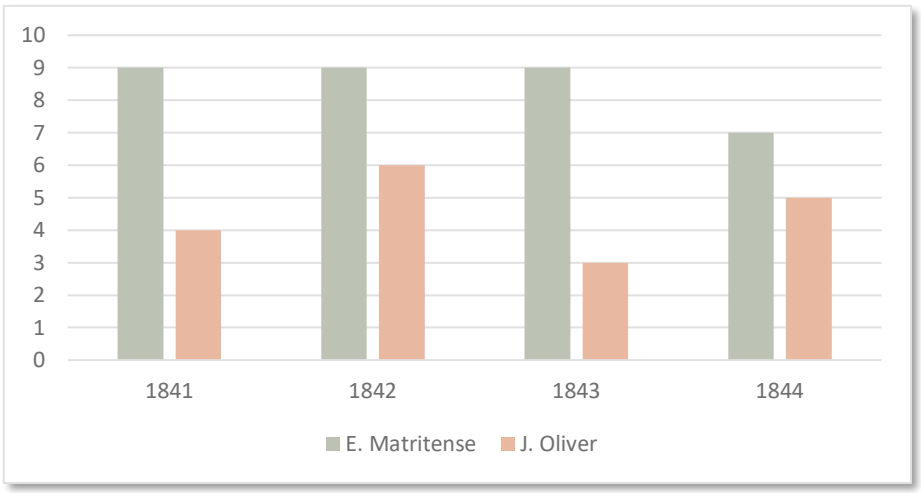


Gráfico 22. Comparativa de anuncios de compraventa de literatura musical entre los almacenes de Juan Oliver y el Establecimiento Matritense de Juan Francisco López (1841-1845).

[1577] Podría tratarse del célebre tenor internacional Giovanni Battista Rubini (*1794; †1854).

Tabla 66. Ventas de música en el *Diario Mercantil de Valencia* desde el Establecimiento Matritense (1841-1845).

Fecha	Anuncio
04.02.1841	-Surtido de piezas de música, vocal é instrumental, tanto para piano solo, como para canto y piano, para guitarra sola, canto y guitarra, para flauta sola y para dos flautas, violin, clarinete &c de las mejores óperas de los célebres Bellini, Rossini, Donizeti, Ricci, Auber, Saldoni, Sors y otros autores y maestros acreditados. -Los mejores métodos, estudios y obras elementales, publicados hasta hoy, entre la que se cuenta el *Gran Método de Solfeo, ó nueva escuela de música* por los célebres compositores Fetis, Garaudé y Gomis, dedicado a los profesores del Conservatorio de Madrid, adoptado generalmente hoy para la enseñanza de la música en este y en todos los liceos, y establecimientos filarmónicos. Consta de ocho cuadernos de láminas incluso el texto, su precio 100 reales, pero se vende también cada cuaderno por separado á 16 rs. -En el mismo se copia toda clase de música con la mayor corrección y bella forma; hay papel rayado de todas pautas para este fin, y de admiten comisiones para hacer venir de Madrid ó del estrangero cualquiera obra que se encargue.
22.03.1841	-*Introducción y gran Jota Aragonesa con cinco cantos, cuarenta y dos variaciones y coda*, compuesta para piano-forte, y dedicada á su maestro d. Pedro Albéniz por D. Florencio Lahoz.
18.05.1841	-*Álbum Lírico*: 12 canciones jocosas y serias con acompañamiento piano o guitarra. Sueltas a 6 rs junto con otras muchas de Carnicer, Tápia, etc., entre las que se encuentra *El poder de las mujeres*. -*Gran Jota Aragonesa.* -Música variada para piano: óperas enteras, a 4 manos, para canto y piano. -Valses de Strauss, 3 tandas y otros de Wethoven. -Métodos, estudios.
27.06.1841	-Tanda de rigodones sobre varios temas favoritos de la ópera *Gemma di Vergi* para piano forte, con otras diferentes piezas.
26.08.1841	-Tanda de rigodones sobre la ópera *Lucrecia Borgia* y otras piezas sueltas. -Toda la ópera reunida para piano sólo. -Tandas de rigodones sobrev*Gemma di Vergi* y *Elisir d'amore.* -Música para piano a 4 manos de *Lucrecia*, *Norma* y *Belisario.*
08.11.1841	-Catálogo de obras elementales para piano: -*Rudimentos para los pianistas*, de Bertini, op. 84, a 80 rs. -*Estudios de piano para manos pequeñas*, a 48 rs. -*Estudios de introducción a los de Cramer*, op. 32, a 48 rs.
20.11.1841	*Introducción y Gran Jota Aragonesa* para piano, 16 rs. -*Id*. para guitarra, 6 rs. -*Álbum Lírico*, 12 canciones españolas, a 6 rs. -3 colecciones de *Walses* de Strauss, 10 rs cada uno.
12.12.1841	-Tanda de rigodones para piano forte de la ópera *Marino Faliero*, de Donizetti; toda la ópera para piano solo; piezas sueltas para canto y piano de esta ópera.
13.12.1841	-Suscripción á un *Álbum Patriótico*, con 12 himnos con acompañamiento de piano y guitarra. Tres canciones cada mes (el 12.02.1842 empezaba), a 3 rs en Madrid, Carrafa, a 3,5 en el Establecimiento Matritense. -*Método para piano* de Kalkbrenner [*Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains*].
18.01.1842	Valses Johan Strauss para piano-forte, publicados recientemente en París, 18 rs. -*Introduccion y Gran Jota Aragonesa*, de Florencio Lahoz, para piano. La misma para guitarra, flauta, dos flautas. -Varios juegos de variaciones para piano sobre motivos de ópera. -Piezas de canto con acompañamiento de piano: *Romanza* en la ópera *Il Templario*, 5 rs; Canción que se canta en la comedia *La Redoma encantada*, 6rs; Colección de canciones patrióticas escogidas, se venden sueltas. -Obras elementales: -*Rudimentos para los pianistas*, de Bertini, op. 84, a 80 rs. -*Estudios de piano para manos* pequeñas, a 48 rs. -*Estudios de introducción a los de Cramer*, op. 32, a 48 rs. -*Método de flauta* por Devienne, 60 rs.
06.04.1842	-Tandas rigodones piano: *Il templario, Il solitario, Mª Estuarda, Mª de Rudenses*. -Valses de Johann Strauss. -*El Carnaval de Madrid*, colección de 6 valses d Iradier. -Piezas 4 manos de óperas: *Norma, Belisario, Lucrecia Borgia.* -Piezas canto piano, solfeos, vocalizaciones.
20.05.1842	-Surtido de música desde Madrid: *El Rataplán*, coro de la ópera *La fliglia del reggimento* para canto y piano (Donizetti, 1840), composición con gran aceptación en los teatro de la corte. -Variaciones para piano sobre temas de *Gemma di Vergy* o *La straniera*. -Variaciones para flauta sobre el himno de Riego. -Valses de Strauss para piano, guitarra y flauta. Duos de Sors y otros para dos guitarras. Colecciones extraídas de óperas para piano a cuatro manos. -Valses de Strauss y Hünten para cuatro manos. -Bertini: Rudimentos para pianistas, que calificaba como «obra de mérito». -Diversos métodos de guitarra (Carulli, Salvador Gil) y flauta (Devienne). -Cavatinas y dúos de ópera para canto y piano.

	-Valses de las piezas representadas en el Teatro Principal en meses anteriores: el *Nuevo vals del Caballito andaluz*, que se toca en el teatro, el *Vals de la Joven tirolesa,* de [Hipólito] Gondois.
16.06.1842	-Un brillante Vals de fantasía, por Pedro Albéniz, que se unía a ocho colecciones de valses escogidos, de J. Strauss.
30.08.1842	-Piezas extraídas de óperas: coro del primer acto de *Mosè in Egitto* (Rossini, 1818), vals y romanza de *Il Templario* (Nicolai, 1840); coro del *Rataplau* [*Rataplán*] de *La figlia del regimentto* (Donizetti). -Variaciones sobre óperas. -*Rosita* [*Rosita, valse espagnole*], vals a cuatro manos, por Julien.
26.10.1842	-Johann Strauss, *Chao Kanh* [*Kahn*] : *ou la belle Gavriele* [*Gabrielle*]: *walses chinoises pour le piano, arrangés* [*arrangées*] *á quatre mains*. *-Rosita* : *grande walsé espagnole composée par Julien, arrangée á quatre mains par Gomion.* *-Les Jeunes compagnes : Trois quadrilles de contredanses et trois walses, par Hünten, arrangés ppour piano á quatre mains par L. Farrenc.* -Piezas extraídas de la *Norma*, a cuatro manos, la sinfonía de *La muda de Portici* (Auber, 1828); *Lucrezia Borgia, Belisario, I Puritani, Marino Faliero, Il Giuramento*. -Dos colecciones de valses de Lanner y de Strauss, «que son precisamente los que toca la orquesta del teatro» y los españoles de Iradier, Saldoni, Albéniz, Carnicer, con 50 tandas de rigodones modernos para piano. -La *Introducción y gran jota aragonesa*, de Florencio Lahoz, a 40 rs.
15.11.1842	-Música para guitarra: óperas, valses, jota aragonesa, rigodones, pasos dobles de óperas.
22.11.1842	-Novedades filarmónicas para pianoforte. Una serie de bailes extraídos de los «grandiosos bailes pantomímicos» ejecutados en Madrid bajo la dirección de Mr. Bartolomin, compuestos por Gondois y arreglados para el piano por el mismo (*Galop diabólico de la Encantadora, Paso de negritos, Paso de Bayaderas* y *Marcha triunfal de la Lámpara maravillosa*). Según refiere, estas se habían hecho tan célebres en la corte, que no había aficionado al piano que no las tocara.
26.12.1842	26.12.1842 Novedades filarmónicas: Arias, duettos y otras piezas para canto y piano y para piano solo extraídas de óperas: Saffo (Pacini, 1840), Julien y Romeo (sic.) (Franz Hünten), Norma, Prisiones de Edimburgo, Gemma di Vergy, Belisario, Straniera. Obras metodológicas para piano: Rudimentos para pianistas op. 84 [Rudiment du pianiste: Réunion des exercices les plus indispensables pour acquérir un mecanisme parfait] y dos cuadernos de «estudios articulados», de Bertini.
16.01.1843	-Bajo el epígrafe de «obras elementales de música», López comercializaba el célebre *Método de solfeo de Fetis, Garaudé y Gomis*. -Métodos para piano: Viguerie, Kalkbrenner y los estudios de Bertini.
21.01.1843	-Música de baile a toda orquesta: colección selecta de valses, rigodones mazurcas y galops, sacados de los mejores aires de las óperas de Donizetti, Bellini, Rossini y Ricci y arreglados por Ramón Carnicer. Esta colección había sido estrenada en los grandes bailes de máscaras del salón de Oriente.
01.03.1843	-Suscripción a *La delicia española*, publicación periódica para guitarra con piezas de Ignacio Ferrer.
15.04.1843	-Surtido de composiciones de música vocal con acompañamiento de piano del maestro D. Justo Moré. *Seis romanzas: La dichiarazione d'amore, La Partenza, La Meditazione, Irene, Il Pianto, Preghiera*. -Diez tandas de valses de Strauss y veinte juegos de fantasías con variaciones de los célebres maestros Rubini, Thalberg, Ceerni [Czerny], Hünten, Moscheles, Herz, Beettoven y otros souvenirs de temas escogidos para piano solo.
01.06.1843	-*Gran jota aragonesa con cinco cantos y 42 variaciones*, por florencio Lahoz. -12 colecciones de valses brillantes de Strauss. -Piezas selectas de óperas. -12 juegos de variaciones. -Canciones del género jocoso y serio para piano o guitarra: *La Puñalada, La Calesera, La Colasa, El poder de las mujeres, Los toros del Puerto*.
06.09.1843	-*Método de solfeo* de Fetis, Garaudé y Gomis. -*Manual armónico* de Hernández. -*Método* para piano de Viguerie. -Divertimentos para piano a cuatro manos de óperas (*Saffo, Belisario, Pizarro o la conquista de Perú, Muta de Portici*). -*Fantasía sobre motivos del Moisés*, de Thalberg. -Canciones, cavatinas y otras obras para piano.
03.11.1843	-Canciones con acompañamiento de piano y guitarra: *El currito de Carmona, El valentón de Perchel, La Puñaláa, Los Boquerones, Los toros del Puerto, La Colasa, La Calesera, El naranjero, La Cigarrera, El Poder de las mugeres, El Chairo.*
07.11.1843	-*Nuevo método para tañer la cítara*, por el profesor de Música J. F. López, bajo la dirección de José Sanchiz alias el ciego de la Olleria. 10 láminas grabadas. A 8 rs en el Establecimiento Matritense y en el almacén de papel de la calle de Lacy [san Fernando].
27.12.1843	-*Método de solfeo* de Fetis, Garaudé y Gomis, 148 lecciones en siete llaves. A 100 rs en rústica y 116 en pasta. -Piano: *Método* aumentado y renovado de Viguerie, a 44 rs.; *método* de Kalkbrenner, a 80 rs., *estudios* de Bertini y otros métodos de otros instrumentos.
18.04.1844	-Piezas escogidas para piano forte: *Galop de la pandereta* del baile *El Lago de las Hadas*, aires, coro de la ópera *La Favorita* (Donizetti, 1840). Cavatinas de contralto, tiple, bajo, tandas de rigodones, duo de tiple y bajo y un divertimento a cuatro manos de *Saffo* (Pacini, 1840). Rigodones de *Lucía de Lammermoor*. Gran marcha del baile *Pizarro*, de Gondois. *Souvenirs* de óperas de fácil ejecución. *Melodías celestes*, por Hünten.
19.05.1844	-Canciones jocosas con acompañamiento de piano: *El Valentón del Perchel, La Pena negra, ó ventorrillo de Crespo; LA Jota aragonesa de la Gatatumba; Los toros del Puerto; La Puñaláa; Canción del Gitano; El Currito de Carmona; Los Boquerones; La Cigarrera; El Arenero; La Criada; El no sé; La Calesera; El bagelito; La Colasa* y otras seguidillas y bailes españoles de jaleo.
29.07.1844	El *Álbum Lírico*, con canciones de Gomis, Carnicer, Salas y romanzas de Moré, Rubini, Saldoni, etc.
11.09.1844	-Canciones andaluzas de jaleo con acompañamiento de guitarra. -Piezas sueltas para guitarra sola. Disponibles también para piano a demanda.
23.091844	-Piezas para piano a cuatro manos extraídas de óperas. -*Rosita, vals español*, por Julien. -Valses de Strauss.
06.11.1844 28.12.1844	-Canciones con acompañamiento indistinto de piano o guitarra: *El Calesero andaluz*, cantada en el teatro. *El valentón de Perchel*, *id*. *La cigarrera*, cantada en la comedia, *Lo de arriba abajo*, *La pena negra*, *Ventorrillo de Crespo, el gitano, el currito de Carmona, la puñalá. la Colasa los boquerones, el charrán*. *Los toros del Puerto.* -El 28 de diciembre les añadía sus dos métodos, de cítara y de guitarra.

4.1.4. Copistas, ventas particulares y otros.

Diversos copistas anónimos aparecieron anunciados en las páginas del *Diario de Valencia* (véase, por ejemplo, el del 30.07.1830); algunos eran cantantes de ópera procedentes de teatros madrileños que alternaban los escenarios con lecciones de música para ganarse el sustento (*Diario de Valencia*, 06.06.1830)[1578]. Puede citarse, como ejemplo, al copista que se anunciaba desde una tienda de quincalla de la calle de San Vicente, frente al horno de la Pelota (núm. 27, manzana 317) y se ofrecía para pasar a canto y piano cualquier parte de la *Norma* [de Bellini] y obras a piano solo con «papel de buena calidad y hermosa copia» (*Diario de Valencia*, 24.07.1834).

También se diversificó durante este periodo la venta de literatura para piano puesta en cuadernos y colecciones. Abundaron los vendedores particulares —generalmente músicos militares de regimiento o aficionados— como, por ejemplo, uno que anunciaba el 15.05.1830 una colección de «piecesitas» para piano y guitarra con walses, minuetes, andantes y rigodones; o el impresor Blas Quintana, que vendía particularmente en su casa varios cuartetos con óperas de Rossini (*Diario de Valencia*, 26.05.1830). Destaca, asimismo, un anuncio sobre el extravío de un cuaderno facticio «de música para piano» en el núm. 13 de la calle de la Taberna Rocha (18.06.1830), donde más tarde se anunciaría un copista. El músico foráneo Pedro Matán Ostandat (*1790) vendía, en enero y febrero de 1832, cuatro cuadernos con noventa y cuatro piezas para piano y canto sacadas de las mejores óperas desde su residencia en la plaza del Pilar, 24[1579]; y el músico mayor del decimotercero regimiento de línea vendía en 1834 dos himnos compuestos para piano que fueron dedicados por la Milicia Urbana de la ciudad a la reina (*Diario de Valencia*, 23.03.1834)[1580]. Por último, cabe mencionar que un afinador anónimo de pianos asentado en el núm. 11 de la calle de Corregería vendía piezas de óperas de Bellini para guitarra, piano solo y piano/canto (*Diario de Valencia,* 27.11.1834; 09.12.1834) y métodos para piano, violín, flauta y guitarra.

Como consigno en la tabla 67, a partir de 1835, diversas partituras fueron anunciadas desde espacios relacionados indirectamente con la música, como, por ejemplo, tiendas de estampas o talleres guitarreros, destacando un almacén de papel (II, 4.1.4.a: 653) y la casa de comisión propiedad de Joaquín Torrás (II, 4.1.4.b: 655).

[1578] Cequiola, 15, cuarto 3º.

[1579] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 14, cuartel de san Vicente, 1838.

[1580] Los mismos himnos, especificando que uno estaba puesto en forma de marcha y el otro en formato de pastorela, se anunciaron en abril del mismo año en el núm. 25 de la calle de Catalans de Descals.

Tabla 67. Ventas de música por particulares en el *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1845).

Fecha	Anuncio
04.01.1837	-Tienda de estampas y quincalla de la plaza de Santa Catalina. Un viajero de paso vende una colección de música recientemente publicada. Sobre los precios impresos en cada pieza se rebaja el veinte y cinco por ciento en todos los que pasan de 4 rs. -Piezas de baile para piano: tandas de rigodones, galops, mazurcas, vals contradanzas, cotillón, bolero, &c. y gran vals para piano y flauta. -Piezas originales para piano: De Czerny, Moscheles, Herz, Auber, Adam, Féssy, Michenz, &c., con otras piezas arregladas para piano, sinfonías y un Bouqué para piano y violín ó flauta, sobre los mejores motivos de la última ópera de Bellini *I Puritani*. -Piezas para canto de piano: las mejores canciones de la tan célebre colección del Maestro Rossini que publicó recientemente en París: «piezas de la ópera *I Puritani*, canciones españolas *la Manola, el Curro Marinero, la Despedida*, &c., romances, cavatinas arias, dúos, &c.» -Los retratos del malogrado Bellini (20 pulgadas por 13) con su biografía y descripción de las óperas que ha compuesto, a 8 rs. vn.
10.04.1837	-Colección música concertante para violín, más 8 óperas de Rossini á cuarte de dos violines, viola y chelo, y una partida de música para guitarra de la más moderna de Sors. En la calle de Bolsería n. 16, casa Sr. Sanchordi [Miguel Senchordi, guitarrero]
19.05.1837 26.05.1837	-Calle Medio Pescadores, 47, 2ª, se arreglan para dos flautas Norma y Julieta. También para otros instrumentos a buen precio. Lista de obras para vender ya. También «se enseña de música».
06.06.1837 29.06.1837	-Calle Medio Pescadores 47, 2ª, se arreglan *Norma*, *Julieta*, *La Estrangera*, para 2 flautas, también en cuartetos, quintetos. Hay una lista para escoger, también se enseña música.
06.06.1837	-6 Óperas de Rossini a cuarteto de dos violines, viola, cello, á 24 rs. -6 juegos de quintetos para 2 violines, 2 violas, 1 chelo de Beethoven y Mozart, á 15 rs.; música para guitarra antigua y moderna, de Sors; concertante de violín y guitarra, de Carruly. En la calle de la Muda, esq. San Gil, nº 1, 1ª hab. de 10 a 13 [Vicente Prósper].
17.11.1837	-Calle Medio de pescadores, se arreglan piezas música moderna, flauta, nº 47 antiguo, 2ª hab, clarinete, violín, &c.: también se enseña de música a precio muy moderado.
28.05.1843	-Plaza de Mosén Sorell, 7n. [Vicente Ferrer Pastor, guitarrista realquilado por Vicenta y Rosa Alonso Llorens]: colección de rigodones y valses modernos, así como una jota estudiantina con variaciones y un fandango del propio Ferrer [en marzo de 1849 se volvió a insertar un anuncio: una estudiantina, un fandango y una fantasía compuestas por el mismo Ferrer para guitarra].

a. El almacén de papel de la calle de san Fernando.

Aunque no anunció obras para piano, la relación de este comercio con el Establecimiento Matritense, citado en el punto anterior, hace necesario analizar su actividad como distribuidor de obras de música en València. Dicho comercio anunció numerosas obras para guitarra e instrumentos de púa en la década de 1840, siendo el segundo espacio que comercializó los métodos para guitarra y cítara de Juan Francisco López Lanzuela.

Hasta la fecha no se ha podido atribuir la propiedad de este almacén a ningún comerciante en particular. Desaparecido Francisco Romaní, propietario del anterior almacén de papel situado en las puertas 59 y 60 de la calle, los datos que aportan el cotejo de los anuncios con los padrones

de habitantes no permiten entrever quién estaba a cargo del citado comercio, ya que no se especifica en ningún sitio la categoría de almacén de papel[1581]. Sus anuncios de música indican que contaba con dos puertas, como la mayoría de las tiendas de la citada calle, lo que induce a pensar que se trataba del mismo local que antes tuvo el almacén de papel de Romaní, ocupado a partir de 1841 por Tomás Cervera y Vilanova/ Villanueva, comerciante natural de la pedanía de Ruzafa, cuya tienda fue renumerada en 1846 con los números nuevos 9 y 11. Además, la casa de al lado de Cervera —núm. 61 antiguo, 13 nuevo— era la tienda de géneros de la familia Dally-Gaffiero, oriunda de Malta, entonces regentada por la viuda Margaria Gaffiero de Dally. Lorenzo Dally se había publicitado como profesor de guitarra desde 1838 en dicha tienda granjeándose la fama enseñando con un método nuevo extranjero y había ofrecido varios conciertos en la ciudad. De hecho, Dally fue uno de los profesores de guitarra que examinaron las guitarras de Luis Reig cuando le fue concedido el premio de la RSEAPV en 1839 (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.10.1838; 20.09.1839; 10.071840; 14.11.1843). Teniendo esto en cuenta, parece probable que el citado almacén se encargara de promocionar las obras y canciones de guitarra que le proporcionara Dally y el Establecimiento Matritense.

En 1841 dicho almacén ya anunciaba la recepción de un surtido de más de 200 obras de música para guitarra por cifra, a un real cada uno o diez la docena (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.11.1841) y, entre 1843 y 1846, anunció junto al Establecimiento Matritense los dos métodos, de guitarra y cítara de López Lanzuela, confirmando así algún tipo de relación comercial; también anunció tocatas para cítara o guitarra: valses, rigodones, marchas, pastorelas, galops, canciones, arias de ópera, malagueña, polka, paso *styrien*, valses de Strauss y otros (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.12.1845).

Aunque su último anuncio data de 1846, el almacén siguió activo hasta al menos 1858, pues volvió a publicitar el citado método de Juan Francisco López Lanzuela:

> A los aficionados á la guitarra.
>
> Novísimo arte para aprender á tocar la guitarra con facilidad y sin maestro por cifra de números al alcance de todos, con un gran surtido de tocatas de lo mejor y mas del dia. Véndese en el almacen de papel de la calle de San Fernando, y en el de Luis Vicent, plaza de Cajeros. Además hay piezas de zarzuela y canciones varias puestas por música para guitarra y flauta (*Diario Mercantil de Valencia*, 13.03.1858).

[1581] La librería-imprenta de Ildefonso Mompié se ubicó en los números 63-64 antiguos (1822-1834) y 17-19 modernos (1838c) de la misma calle de San Fernando, junto al Mercado.

b. La almoneda convencional y casa de comisión situada en la calle de San Salvador.

En 1844, Joaquín Torrás, antaño socio del empresario Pascual Ximénez —padre del profesor de piano y comerciante de música Eduardo Ximénez Cros—, se estableció por su cuenta inaugurando un establecimiento de Almoneda Convencional situado frente a la iglesia de San Salvador (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.04.1844) que anunció el siete de agosto de 1844 un surtido de papeles de música que comprendían rigodones extraídos de óperas; canciones españolas (*Mejor es callar*) y andaluzas (*El Londito*); valses (*de los diablos*) de óperas y españoles (*de la Manola*), incluido el *Wals infernal de Roberto el diablo* (Meyerbeer, 1831); y piezas de baile con explicación de sus figuras o movimientos, como el *Britano.*

4.2. Comercio local de literatura pianística a partir de 1845.

4.2.1. El nuevo almacén de música de Juan Oliver de la calle de la Cullereta.

Oliver anunció por primera vez la llegada a la capital valenciana de la música de Giuseppe Verdi el 30 de enero de 1845, muestra de que esta comenzaba a acomodarse entonces en el circuito comercial valenciano. En concreto, anunciaba «El aplaudido coro en el cuarto acto de la ópera *I Lombardi*, del maestro Verdi para piano solo» (*I Lombardi alla prima crociata,* 1843) junto a los recurrentes «cuatro cuadernos del gran método de solfeo y canto para todas las voces del maestro Saldoni con acompañamiento de piano y sin él», diversos bailes («la verdadera polka con una litografía», «tres valses originales»), estudios de Bertini para piano y numerosas variaciones y fantasías para piano solo, piano/flauta y piano/violín y canto de la ópera *María Padilla* (Donizetti, 1841) y otras. El 10 de febrero, Oliver seguía anunciando las piezas extractadas para piano solo de *I Lombardi* de Verdi —esta vez el citado coro, el dueto de tenor/tiple y el aria de tiple— junto a una tanda de canciones (*Remedio del amor*), nueve números de *La Aurora Musical* y el baile del momento, una polka con litografía incluida dedicada a la Guy-Stéphan [Marie-Antoinette Guy-Stéphan (*1818; †1873)], célebre bailarina francesa. La segunda ópera de Verdi anunciada (09.03.1845) por el establecimiento de Oliver fue *Nabucco* (1842)[1582], estrenada cinco meses antes en el Teatro Principal valenciano (14.12.1844)[1583].

La relación de Oliver con el establecimiento madrileño del impresor Santiago Mascardó, editor de *La Aurora Musical* y del *Ramillete Filarmónico*, se perpetuó, pues el 22 de febrero de 1845 este indicó la procedencia de los surtidos de música que traía a la capital del Turia cuando anunciaba medio real de rebaja por la compra de cada papel, un real si la compra era a partir de las 10 obras; y ofrecía a la venta la *Jota aragonesa* (sin indicar autor), diversos valses de Strauss y el coro de Rataplán de *La fliglia del reggimento* (1840) de G. Donizzeti.

Un mes después, Oliver usaba un nuevo término para publicitar su tienda: «baratura de música», correspondiéndose dicha denominación «baratura» o «barato» (utilizada la última

[1582] Esta obra también se publicitó días antes en el Establecimiento Matritense de Juan Francisco López Lanzuela (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.02.1845).

[1583] Sin embargo, *I Lombardi* no pudo ser representada en el teatro valenciano hasta enero de 1847.

como sustantivo) con el lenguaje y las características de los depósitos, rastros y casas de empeño que proliferaron en la capital valenciana desde 1840c[1584].

En agosto de 1845 almacén anunció la suscripción a *Recreos del Artista*, pequeña colección de seis canciones españolas compuestas por Cristóbal Oudrid (*1825; †1877), que, como rezaba su extenso prospecto hemerográfico, pretendía ser el germen de un «repertorio completo de composiciones españolas; se publicaría en dos entregas, el 30 de agosto y el 15 de septiembre, y cada una contaría con tres piezas grabadas de tres láminas cada una —con la segunda entrega se entregaría la portada en papel de color—. La primera entrega costaba 14 rs., que debían pagarse por anticipado; una vez publicada la primera entrega había que depositar otros 18 rs. y 24 rs. más cuando apareciera la segunda. La brevedad inicial de esta colección respondía a los «inmensos gastos que la estampación de música ocasiona en nuestro país», pero el editor prometía que, si el público respondía, continuaría con otras colecciones de grandes compositores del país.

A partir de 1846, Oliver atemperó su actividad como distribuidor de literatura musical, centrando los anuncios que interponía en el *Diario Mercantil* en la compraventa de pianos usados y nuevos de importación. Sin embargo, el 11 de septiembre de dicho año se produjo un hecho insólito: el depósito de música de este empresario anunció la adquisición y traslado de toda la literatura musical con que contaba el Establecimiento Matritense de Juan Francisco López.

Sin ofrecer más datos al respecto, Oliver comenzó a vender la suscripción a la *Unión Artístico Musical* que López Lanzuela había anunciado el julio anterior, mientras que este último no volvió a publicitar música hasta mayo de 1847, por lo que parece probable que López se ausentase de la capital por algún negocio y le confiara a Oliver la venta de su stock. La colección de la *Unión Artístico Musical* estaba distribuida por el almacén de música y pianos de Francisco Conde Guillamó (*Cartagena, 1805)[1585] y M. Salazar de la madrileña Bajada de la Santa Cruz, y publicaba tres secciones: una con piezas fáciles para piano; la segunda, con piezas de mediana dificultad; y una tercera con piezas para canto, constando cada una de dichas secciones de 8 láminas grandes.

[1584] Comerciantes como Ramón Sánchez Laviña utilizaron posteriormente una terminología similar para denominar su negocio: «Gran Barato de instrumentos de música» (*Diario de Murcia*, 14.05.1851); y también la librería religiosa de la calle del Mar (*Diario Mercantil de Valencia*, 27.06.1851), la tienda de cuerdas y bordones de Tomás González (*Diario Mercantil de Valencia*, 24.08.1854) y el «Barato Liberal», tienda de quincalla situada a espaldas del Café del Siglo (*Diario Mercantil de Valencia*, 24.01.1856).

[1585] Padre de Eduardo Conde Giménez (*1838; †1914), protector y mecenas de Enrique Granados.

En 1848, Juan Oliver trasladó su almacén de música y pianos a la calle de la Puñalería, esquina con la de Campaneros, cerca de la calle del Mar y la catedral (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.11.1848) y continuó ofreciendo pianos parisinos y música escrita para dicho instrumento. El éxito obtenido en València por la opereta cómica de Mariano Soriano Fuertes *El Tío Caniyitas, o el mundo nuevo de Cádiz* (1850) hizo que Oliver se apresurara a adquirir los derechos pugnando contra otras librerías musicales por ellos, como, por ejemplo, la de Miguel Peiró, en la distribución canónica de los arreglos para piano/canto y piano solo editados por Lodre en Madrid:

> Siendo la propiedad de dicha ópera arreglada por el autor para piano y canto solo etc., solo se vende en Madrid en el almacén de música de su editor Lodre, carrera de San Gerónimo; el que perseguirá ante la ley al que venda alguna de las piezas de dicha ópera que no sea por conducto de su editor propietario. En Valencia es su único comisionado para vender dicha ópera D. Juan Oliver, calle de la Puñalería, núm. 10, piso segundo […] (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.07.1850).

A partir de abril de 1851, Oliver trasladó continuamente su establecimiento; primero a la calle de Jofrens, frente a Santa Catalina; en 1852, a la calle del Milagro; y siete meses después, en un entresuelo de la calle de Cabilleros reorientando su actividad profesional, como va dicho, hacia la afinación de pianos.

a. Método fácil de piano, por José Valero (Madrid: Lodre, 1845).

En marzo de 1845, Oliver incorporó a su stock el actualmente desaparecido *Método fácil de piano* de José Valero Peris —cuya existencia es conocida solo por referencias bibliográficas—, editado en primera instancia por Lodre en Madrid y puesto a la venta en 1845 en su almacén de la capital por 24 rs. (*Bibliografía de España*, núm. 5, 13.03.1845: 72). Antonio Romero Andía lo incorporó a su catálogo posteriormente con el título *Método fácil y progresivo de piano*, manifestando que había sido publicado o reeditado por él (Iglesias Martínez y Lozano Martínez, 2008: 27); sin embargo, hacia 1845 Antonio Romero ejercía todavía como clarinete supernumerario de la Real Capilla, hasta 1849 no entró como profesor de su especialidad instrumental en el Real Conservatorio y no abrió su negocio de edición de música hasta 1856 (Soriano Fuertes, 1873: 97), por lo que resulta imposible que la primera edición de este método de piano corriera a su cargo. Prueba de ello es que en 1867 el método original aún se publicitaba únicamente en el catálogo del almacén de Lodre (*Boletín bibliográfico español*, núm. 4, 15.02.1867: 42), con su precio rebajado a 20 rs.

Oliver mantuvo en València el precio por el que dicho método se vendía en el almacén madrileño de Lodre (24 rs.) y lo anunció junto a una *Jota valenciana* del mismo José Valero para canto y piano, aunque también podía interpretarse a solo con el piano (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.03.1845). Numerosas publicaciones periódicas locales divulgaron la publicación de este método. *El Nuevo Avisador* indicaba que había sido compuesto para la enseñanza en el Colegio Edetano de señoritas, dirigido por María Gomis[1586], donde Valero trabajaba como profesor[1587], y anunciaba junto a él la citada *Jota Valenciana*, tal como hacía Oliver (23.02.1845). También Oliver insertó un anuncio explicativo en *El Fénix*, periódico valenciano de artes, el 09.03.1845:

> MÉTODO PARA PIANO-FORTE, POR D. JOSÉ VALERO
>
> La necesidad que había de presentar un método fácil y escogido, que á su buen gusto reuniese la circunstancia de apartar la complicación de los ya publicados hasta el día, que por su voluminosidad llegaban á fastidiar mas bien á los principiantes, ha sido verdaderamente lo que ha impulsado al autor á hacer este ensayo. Su precio módico es otra particularidad, por la cual podrá estar al alcance de todos los aficionados, siendo el de 24 rs. Véndese en el almacén de música, calle de la Cullereta, número 10, cuarto principal. En el citado almacén se encontrará la nueva jota valenciana del mismo autor, cantinela preciosa con acompañamiento de piano, y que se podrá tocar también sola: su precio 4 rs.

El método para piano de José Valero —popular en su tiempo, pues contó con al menos una reedición— siguió publicitándose desde el almacén de Lodre hasta 1860 junto a otros métodos y estudios de Viguerie, Bertini, Hünten, Czerny y Cramer (*Eco del Comercio*, 26.02.1845; *El Clamor Público*, 11.01.1851; *La España*, 14.01.1851; *El Heraldo*, 04.10.1851; *La España*, 13.10.1854; *La Esperanza*, 24.10.1855; *La* España, 01.10.1856; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 01.10.1860, entre otros); sin embargo, lamentablemente, no se ha podido encontrar hasta la fecha ningún ejemplar del mismo para proceder a su estudio.

Con relación a lo expuesto, el impulso motivado por la adquisición del material musical de López en septiembre de 1846 se tradujo en la incorporación a la oferta de Oliver de otros dos métodos para piano. El primero era el *Gran Método de piano de los autores célebres*, suscripción establecida desde 1844 por Carrafa en Madrid a 130 rs. (*Boletín bibliográfico español y estrangero*,

[1586] María Gomis y Serra (†Madrid, 06.06.1872), maestra de València, estableció una escuela pública de niñas en el núm. 3 de la calle de Gracia (Monfort, 1835: 127) y, en la década de 1840, fundó el Colegio Edetano, situado en la plaza de Manises, núm. 5, que tuvo unas 50 niñas internas y compitió con el Colegio Valentino de Isabell Coll y Cardona de la plaza de San Jorge (Madoz, XV, 1849: 401). En 1850 lo trasladó al núm. 8 de la moderna calle de la Conquista y transfirió la dirección a su alumna María González (*Diario Mercantil de Valencia*, 31.08.1850). Se casó con Genovevo Sabater Gelabert, empleado del ministerio de fomento, y se estableció en Madrid, donde falleció. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/22002/1845_EDUCACI%c3%93N_09.PDF?sequence=1&isAllowed=y (consulta 11.12.2022).

[1587] También fue profesor de piano del Real Seminario de Nobles (Monfort, 1835: 120).

vol. 6, 1846: 316). En segundo lugar, Oliver comenzó a vender en València (28.11.1846) el *Método Completo de Piano* publicado por la sociedad Unión Artístico-musical y distribuido desde el madrileño almacén de Conde y Salazar. Los autores y revisores aparecían en la portada de sus respectivas ediciones (ilustración 215; *cfr.* con Gosálvez Lara, 1995: 54; Vega Toscano, 1998: 139 y Cuervo Calvo, 2012: 148; que sitúan su aparición en torno a 1850). En la cabecera, Hilarión Eslava y Nicomedes Fraile; en las esquinas, en posición destacada Mariano Martín, Francisco Valldemosa, Justo Moré[1588] y Florencio Lahoz; mientras que en los laterales Antonio Álvarez, Lorenzo Zamora, Juan Guelbenzu y Juan Gil. A este método se le unió a principios de 1847 el célebre método de piano de François Hünten.



Ilustración 215. *Método Completo de Piano* publicado por la sociedad Unión Artístico-musical (1846). E-Mn, M/p2803/15.

[1588] Como va dicho, Moré había residido en 1838 en la calle del Temple junto al constructor de pianos Pedro Gómez, registrándose en el padrón de habitantes como maestro de piano.

Tabla 68. Partituras anunciadas por Juan Oliver en el *Diario Mercantil de Valencia* (1845-1856).

Fecha	Anuncio
30.01.1845	Recibido surtido de música selecta: -El aplaudido coro en el cuarto acto de la ópera *I Lombardi*, del maestro Verdi para piano solo. -La verdadera polka con litografía. -Tres valses originales. -Estudios de Bertini para piano de una muy buena edición y papel, cada cuaderno 10 rs, y cada tres 26. -Variaciones y fantasías para piano, música para piano y flauta y para piano y violín, para canto de la ópera María Padilla y otras. -Cuatro cuadernos del *Gran método de solfeo y canto* para todas las voces del maestro Saldoni con acompañamiento de piano y sin él.
09.02.1845	Surtido de música nueva. -Canción *Remedio del amor*. -Nueve números de *La Aurora musical.* -Canciones y arietas italianas del gusto más exquisito que se conoce. -Dueto de tenor y tiple de la ópera *I Lombardi*, de Verdi para piano solo, aria de tiple de esta para piano solo, el celebrado coro del 4º acto para piano. -*La Polka*, con litografia dedicada a la señora Guy Stephan.
22.02.1845	-Surtido de música del depósito de Santiago Mascardó: *Jota aragonesa,* diversos valses de Strauss y el coro de *Rataplán* de *La fliglia del* reggimento.
09.03.1845	-*Método fácil de piano*, por Valero y su *Jota Valenciana* para canto, que también podía interpretarse a piano solo. -*Verdadera Polka*, con sus figuras, para piano solo, flauta, guitarra o piano a cuatro manos y sin figuras. -*Estudios de Cramer*, a 70 rs. y otros para piano a cuatro manos, a 26 rs. -*Álbum de bailes españoles:* boleras, manchegas, l*a Cachucha*, el *Polo del Contrabandista*, *La Caña*, *Habas Verdes*, *el Trípili*, *Jota Aragonesa*, *Zapateado* y *Fandango*. -Recuerdos de la Gisela [*Giselle*] -Colección de valses para piano, una nueva *mazurca*, *Las delicias del* salón, el *Jaleo de Jerez* con figura para piano solo. -Música de ópera de Verdi (*Nabucodonosor* y *I Lombardi*).
01.06.1845	-H. Bertini. *Segundo cuadernos de estudios.* -Valses, rigodones, mazurcas y una nueva jota. -Música de óperas para canto, piano, flauta y guitrra: *I Lombardi.* -*La Aurora Musical*, 64 rs. (8 rs. la pieza).
17.06.1845	[Baratura de música]. -Surtido de música del almacén de Mascardó en Madrid: *Estudios* de Bertini a 26 rs (manifestando que en otros establecimientos de la corte se vendían a 36, incluso en provincias). -Canciones con acompañamiento piano guitarra. -Música piano de óperas, rigodones, valses.
30.06.1845	[Baratura Música]: se rebaja 1 real la música del almacén de Mascardó. -Método guitarra de Aguado.
27.08.1845	-*Recreos del Artista:* seis canciones y melodías españolas con acompañamiento de piano, música de Cristóbal Oudrid [*1825; †1877], poesía de Ramón Valladares y Saavedra. Primera entrega: canciones jocosas *El coche Simón*, *La huevera de Fuencarral, Una melodía.*
30.08.1845	-*Gran Fantasía de María de Rohan* (aplaudida en el teatro del Circo y en el museo Lírico). -Rigodones de *I Lombardi*, valses de *María de Rohan*; cavaleta del dúo de tenor-tiple de *Lucía de Lammermoor* a cuatro manos, una improvisación; tanda de valses; *La Velada*, tanda de Rigodones; dos valses, *Aéreo* y *Cándido*. -Estudios de Bertini para piano.
26.10.1845	-Surtido de piezas para piano y canto, piano, piano y flauta. -Métodos de clarinete, guitarra (Aguado), flauta, violín, piano y canto. -Estudios de Bertini y Cramer, a dos y cuatro manos.
24.12.1845	-Música nueva. -*La Aurora musical*, colección de doce canciones con sus correspondientes litografías. -*Ecos de alegría*, colección de seis canciones. -*Recreos del artista* (primera entrega). -Música de ópera: *Ernani*, *Maria di Rohan*, *I due Foscari*.
	-Variaciones del *Jaleo de Jerez*. -*Paso stirio* [*Pas Styrien* del balé *Ondine* (Perrot-Pugni, 1843)]. -*Vals del Recuerdo* (Oudrid). -*Contradanzas habaneras.* -*Polkas* a cuatro manos. -*Villancicos* (Bravo). -Colección de villancicos cantados delante de S.M. la Reina doña Isabel *II*.
14.01.1846	-*Recreos del artista:* primeras 3 canciones a 14 rs, dos entregas con 6 canciones en total. -*Aguinaldos:* una polka y 3 valses nuevos. –Piezas diversas para piano: rigodones, vals, galop. -Piezas de óperas: *Maria de Rohan, Hernani.* -Villancicos de D. P. Martinez Cabero.
07.02.1846	-*Recreos del artista*: *La huevera de Fuencarral, Elisa, El coche Simón.* -*Estudios* de Bertini. -*Vocalizaciones* de Bordogni.
02.03.1846	- Surtido de piezas extraídas de óperas. -*La Esmeralda*, colección de valses.
18.04.1846 28.04.1846	- Surtido de canciones modernas, serias y jocosas.
09.06.1846	-Método de Viguerie. -Surtido de óperas de Verdi.
27.07.1846	-Surtido de música selecta: óperas, valses. -Métodos de canto y piano.
11.09.1846	-Traslado del stock musical del Establecimiento Matritense.
04.10.1846	-*Unión Artístico Musical*: mes de septiembre
15.09.1846	-*Método de solfeo* de Fétis, Garaudé y Gomis. -*Gran Método de Piano estractado de las mejores obras modernas que se conocen de 16 autores célebres que lo componen* [Madrid, Carrafa]. Cuadernos de 20 láminas cada uno.
18.11.1846	-*Método de solfeo*, de Fétis, Garaudé y Gomis. -Surtido de música.
28.11.1846	- *Polka del tambor*, de Strauss. - *Método de solfeo*, de Fétis, Garaudé y Gomis. -*Método de piano de autores célebres.* -*Método nuevo de piano* que publica la Unión Artístico Musical.
22.12.1846 24.12.1846	-Música nueva para canto, piano, flauta y guitarra. -*Método de solfeo* de Fétis, Garaudé y Gomis. -*Método de piano* de autores célebres. - *Método nuevo de piano* que publica la Unión Artístico Musical. -Variaciones y fantasías para piano «de toda clase de fuerza». -ídem para flauta, violín con piano. -Valses originales, rigodones, valses extraídos de óperas, valses de Strauss. -Dos polkas nuevas de Strauss. -Villancicos. -Piano verticales llamados Picolos.
29.12.1846	-Nuevo *Método práctico para aprender a tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro*. Por L.L.S. -Surtido de música: óperas, *Jaleo de Jerez, Jota Valenciana*, valses y polkas nuevas. -*Estudios* de Bertini. -Pianos verticales llamados Picolos.
20.01.1847	-*El Filarmónico Popular*: periódico de canto y piano y piano solo. 32 páginas de música mensuales distribuidas en cuatro entregas, por 8 rs. al mes [siguiendo la misma suscripción que en la imprenta de José Mateu, calle de Embajador Vich, 12]. De regalo piezas de la ópera *El Attila* (Verdi, 1846), ejecutándose en el teatro del Circo.
09.02.1847	Suscripciones económicas: -*Método de solfeo* de Fétis, Garaudé y Gomis, 2ª ed. -*Método de piano* de autores célebres, 2ª ed.

	- *Método de piano* que publica la Unión Artístico Musical. -Suscripción a las tres secciones que da todos los meses la Unión Artístico Musical. -*Ramillete filarmónico*. -*El Filarmónico Popular*. -*Método completo de piano* de Hünten. Dos entregas mensuales. Edición española[1589]. -*Los Mosqueteros de la Reina*, rigodonesde la última moda a 5 rs. -Polkas de Strauss.
16.02.1847	-Óperas modernas. -*El Carnaval de Madrid*. -Polkas, galops, mazurcas, valses de Hernani, Strauss, etc. -*Método de piano*, Hünten.
01.03.1847	-Surtido de música moderna de la propiedad de Santiago Moscardó [Mascardó], rebajado al 40% si se compra por valor igual o mayor a 50 rs. -Suscripciones a métodos de piano. -*El Filarmónico Popular*.
11.03.1847	-*Método de piano* de la Unión Artístico Musical, 4ª entrega.
27.04.1847	-Suscripción a distintos métodos.
13.05.1847 18.05.1847	-*Método de solfeo* de Fétis, Garaudé y Gomis, 2ª ed. -*Método de piano* de autores célebres, 2ª ed. - *Método de piano* que publica la Unión Artístico Musical. - *Método de piano*, Hünten. -*Periódico mensual* de la Unión Artístico Musical.
19.07.1847 25.07.1847	-Suscripción al nuevo *Método de canto* de la Unión Artístico Musical: 8 entregas. -*Attila* para piano y canto.
24.10.1847	- *Attila* para piano y canto (nuevas canciones).
30.10.1847	-*Himno Popular a Pío IX*, música de Rossini, para piano solo o piano con canto.
29.11.1847	-Canciones nuevas con acompañamiento de piano. -Nuevo método de guitarra por cifra. -*Polka del tambor* y *La Redova* por cifra. -*Cartilla de música al alcance de la inteligencia en todas las edades, o sea la música de bolsillo* de Aliaga[1590] (suscripción).
07.12.1847	-Tres colecciones de canciones con acompañamiento de piano de un género nuevo y sublime. -Una colección de canciones con acompañamiento de guitarra. -*Himno a Pío IX*, -Música de *Attila* y otras óperas modernas. -Suscripciones al *Filarmónico Popular*, *Método de canto de la* Unión Artístico Musical, *Cartilla Musical*, *Método en tres secciones de canto, piano fácil y piano difícil*.
12.01.1848	-*Biblioteca Musical*, periódico filantrópico semanal con piezas para piano, canto y piano y piano a cuatro manos de óperas de Verdi.
09.03.1848	-*Las gracias del mediodía*, colección de canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra. Edición de lujo dedicada a Isabel II.
	CAMBIO A PUÑALERÍA, 10, CUARTO SEGUNDO, ESQUINA CON CAMPANEROS
06.11.1848	-Surtido de óperas para canto, piano solo, a la mitad de su precio.
12.04.1849	-Colección de polkas nuevas y selectas para piano o flauta. -Piezas de la ópera *La muda di Portici* (*Masaniello, ou La Muette de Portici*, Auber, 1828).
27.01.1850	-Música para canto, piano, flauta y guitarra. Métodos y obras elementales para la enseñanza.
02.07.1850 03.08.1850	-*El Tío Caniyitas, o el mundo nuevo de Cádiz*, ópera cómica en dos actos editada por Lodre en Madrid.
05.10.1850 26.11.1850	-*El Tío Caniyitas* (toda la ópera ya editada por Lodre).
04.02.1851	-Bailes puestos para piano, flauta o guitarra: *Schotisch Polka, Ángela, El Elegante, Barcelona, Madrileño, Cracoviana, La Varsoviana, Flor de Lis, Mi Favorita*. -*El Tío Caniyitas*, ópera entera.
12.04.1851 25.04.1851	TRASLADO A CALLE JOFRENS, 4, 2º IZQUIERDA[1591]
29.04.1852	TRASLADO A CALLE DEL MILAGRO, 6, 2º
01.11.1852	TRASLADO A CALLE DE CABILLEROS, 3, ENTRESUELO
01.11.1852	-Toda clase de música.

[1589] «Obra que ha merecido la preferencia de todos los profesores y maestros de piano, y adquirido grande celebridad en todos los países: el editor ha conciliado con el lujo y la perfección la más grande economía, pues el método completo vendrá a costar al suscritor 34 rs. poco más ó menos: ha empezado a publicarse el 15 de enero del presente año» (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.02.1847).

[1590] E-Mm, R-578.
http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=346451

[1591] En Puñalería, 10, 2º, se instaló una tienda de pañuelos (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.11.1852).

4.2.2. El Establecimiento Matritense de Juan Francisco López.

El Establecimiento Matritense continuó con su actividad distribuidora, sin embargo, el número de anuncios que interpuso en el periódico fue menor que el periodo anterior, sobre todo comparándolos con los difundidos por el almacén de Juan Oliver. A partir de 1853, fecha en la que desapareció la publicidad de Juan Oliver —y, presumiblemente, también su actividad como comercio de partituras—, el Establecimiento Matritense redujo drásticamente su volumen de anuncios, pero otros negocios de música, como la copistería de Miguel Peiró y el almacén de Ramón Sánchez Laviña, se abrieron paso en la capital del Turia.

En julio de 1846 el Establecimiento Matritense adquirió los derechos de distribución de la citada publicación periódica de la *Unión Artístico-Musical*, sin embargo, solo dos meses después, el depósito de Oliver anunció la adquisición y traslado del stock de dicho establecimiento a su almacén. Como va dicho, detrás del movimiento probablemente estuviera un cierre temporal de la tienda motivado por algún viaje de López Lanzuela, ya que no volvió a publicitarse hasta el año siguiente.

En septiembre de 1847, el *Establecimiento Matritense* volvió a la distribución bibliográfica anunciando los dos métodos de guitarra y cítara de Juan Francisco López, tanto en su local como en la imprenta de Jaime Martínez Fuentes[1592] de la calle de la Bolsería. En 1851, López realizó varios movimientos comerciales para establecer su segunda librería en lo que fue el primer almacén-copistería musical de Miguel Peiró del núm. 61 de la calle del Mar; primero abrió un barato de libros religiosos y devocionarios (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.06.1851 y 27.06.1851) y, en 1853, un «gran barato de libros de Madrid» (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.08.1851, 10.5.1853). A partir de entonces redujo su publicidad, ofreciéndose como copista de música y algunas reducciones de zarzuela a piano. En torno a 1856, López ya no poseía el almacén en el núm. 6 de la calle Libreros, pues el local fue ocupado entonces por Manuel Ybarrol, joven escribiente de veinte años procedente de Oviedo[1593]. La última noticia recabada sobre López Lanzuela es la publicación en Madrid de otro *Método elemental para bandurria*, editado por Antonio Romero Andía en 1872[1594], lo que parece indicar que por entonces se había trasladado a la capital.

[1592] Hijo de un impresor turolense, estableció un establecimiento en la calle de Libreros, 3 (1831); y, después, en la calle de la Bolsería, núm. 15 (1837c). Llegó a ser impresor del consistorio local (1846) y se trasladó a la calle de Serranos en torno a 1849 (Serrano Morales, 1898-1899: 274).

[1593] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 93, cuartel del Mar, 1857.

[1594] E-Mn, M/1577.

Tabla 69. Partituras anunciadas en el *Diario Mercantil de Valencia* por el Establecimiento Matritense de Juan Francisco López Lanzuela a partir de 1845.

Fecha	Anuncio
16.02.1845	-Música de ópera para piano y canto: bonito coro del Rataplan de la opera *La Figlia del Reggimento,* coro de cruzados y pregrinos en la ópera *I Lombardi*, aires de *La Favorita*, por Hünten y de otras varias óperas. -Tanda de rigodones nuevos de *La Linda* y *La Favorita*. -Varias colecciones de walses de Strauss, entre ellos *El Trémolo* que tanta aceptación ha cosechado. -Colección de walses del baile titulado *La Gisela* (*Giselle*, con música de Adolphe Adam). La Polka en el baile tan celebrado en Madrid titulado *La Linda Beatriz o el sueño*, -Varios souvenirs de la ópera *Saffo*, *I Lombardi*. Diferentes piezas escogidas para canto y piano, de las óperas *La Linda*, *Don Pascual, Nabuco*, etc. -Se copia música y se reciben encargos. -Métodos y estudios para todos los instrumentos y para vocalizar, canciones jocosas y serias, solfeos; óperas completas y un gran surtido de música selecta para cuyos instrumentos se hallan arregladas las piezas indicadas arriba. -Nota. Sigue abierta la suscripción al gran método de piano de autores célebres del que van publicados cinco cuadernos al precio de 12 rs.
13.05.1845	-Surtido de música acabado de recibir. -Para piano unas variaciones sobre el coro favorito de la ópera *Saffo*, por M. S. Allú [Martín Sánchez Allú (*1823; †1858)]. -Variaciones de salón sobre el aria favorita de la ópera *I Lombardi alla prima crociatta*, del maestro Verdi, por el mismo Allú. -Veinte y cuatro souvenirs, «o sean recuerdos» de las óperas modernas de fácil ejecución. -*Gran galop de la Pandereta*, *La Polka*, Walses de Strauss, Lanner y otros. -Para canto y piano: *Nabucodonosor*, *Hernani, Il Lombardi, Saffo, Maria di Rohan, Linda de Chamounix, Favorita, Figlia di reggimento* y otras. -Sigue abierta la suscripción al gran método de piano de autores célebres del que van publicados ocho cuadernos al precio de 12 rs.
09.09.1845	-*Unión Artístico Musical*, con tres secciones: una primera con piezas fáciles para piano, la segunda, con piezas de mediana dificultad y una tercera sección con piezas de canto. Cada una de las secciones constaba de 8 láminas grandes.
14.10.1845	-Métodos de guitarra y cítara de J. F. López (también en el almacén de papel de la calle de Lacy [S. Fernando]).
13.07.1846	-*La Malagueña*: baile ejecutado con aplauso general en el teatro, puesta para piano, guitarra, flauta. -Canciones nuevas. -Piezas extraídas de óperas: *Hernani*, *Nabucco, Saffo, I Lombardi*, *Lucrezia Borgia.*
08.05.1847	-*Unión Artístico Musical*: tres secciones con piezas fáciles para piano, piezas de mediana dificultad y canciones. Cada sección posee ocho láminas grandes a 7 rs.
16.06.1847	-Surtido de piezas de canto y piano de lo más escogido que se publica en Madrid. -Piezas varias, *Polka* nueva de la banda militar de artillería, *Vals de Columella*[1595] y otros bailes y caprichos de novedad para las señoritas aficionadas. -Novedad y capricho para «los aficionados a la guitarra, por música o por cifra»: óperas de Verdi, canciones jocosas y serias, valses de Strauss, la Redowa, etc.
13.09.1847 03.10.1847	-Canciones andaluzas con acompañamiento de piano o de guitarra: *El lechero, El calesero andaluz, A los toros; El valentón de Perchel; Los mareos de Juana; La jaca de terciopelo; Los requiebros; El torero Rozicler; El coco; El currito de Carmona; El bandolero; La verdulera; Los caracoles; La morena; La cigarrera; La muerte del Mochilero; La calesera; La turronera*, y otras más. -Canciones sentimentales: *El beso, La compasión, Una sombra, El último adiós, La queja, Un recuerdo de tu amor, La lágrima*.
01.11.1847	-*Método para guitarra por cifra*, de J. F. López, editado en Madrid por D.B. Wirmbs (también a la venta en la librería e imprenta de Jaime Martínez, en la Bolsería). -*Método para cítara* y obras para el mismo instrumento. -Valses, danzas, puestos en música por el propio López.
17.12.1847 06.01.1848 28.02.1848	-*Himno popular*, dedicado a Pío IX por Rossini. -Cavatinas y dúos de ópera: *Attila*, *Macbeth, Juana d'Arco, I due Foscari, Il Nabuco, Hernani. Alzira, Maria de Rohan, Leonora*. -Métodos, estudios, solfeos, valses, fantasías y música a cuatro manos. -*Canciones andaluzas*, para piano o guitarra publicadas en Madrid. -Copia de música y encargos facultativos.
20.07.1848 31.10.1848	-*Himno popular a Pío IX* con acompañamiento de piano (12 rs) o para piano solo (8 rs) o guitarra (6 rs.), flauta o violín (4 rs.).
27.09.1848	-Novedades para las señoritas que tocan el piano. Tandas de rigodones de óperas de Verdi, *Jota valenciana*, bailada en el Teatro del Príncipe, *Cachucha amatracada, Mollares de Sevilla, Manchegas nuevas,* Piezas y souvenirs de óperas diversas, *Jaleo de Jerez, Vals de Alba Flor, La Redowa, Polka-mazurca, Polonesas* y el *Álbum de valses* de Bosicio. También piezas de canto y piano, métodos, solfeos, música a cuatro manos.
21.11.1848	-*Métodos* de guitarra y de cítara, de J.F. López (también en las librerías de Martínez, calle de la Bolsería y en la de Aguilar, calle del Mar).
24.01.1849	-Piezas extraídas de óperas (*Attila, Macbeth, Juana de Arco, I Masnadieri, Nabucco, Ernani, I Lombardi, Lucía, Due Foscari, Leonora, Columella, Linda de Chamounix*). -Piezas a cuatro manos. Piano y flauta, piano y violín. -Canciones andaluzas. -Valses por Bosisio. -*Gran Jota Aragonesa* de Florencio Lahoz. -*Jota Valenciana.* -*Polka-Mazurca*. -*Vals de Alba Flor.* -*Tango Americano.*
27.02.1849	-*Métodos* de guitarra, cítara, bandurria. Juan Francsico López. -Piezas guitarra flauta, piano, óperas, canciones andaluzas y métodos.
20.05.1849	-Música de novedad. La nueva *Redowa* de los bailes del Casino, *Polka de los tambores*, de Strauss; *Vals de Alba Flor*, *Jaleo de Jerez, El hole* [*El Olé*], *Las polonesas.* - Tanda de rigodones titulada *Los Lanceros.* -Otras tandas sobre óperas. -*Jota Aragonesa* de Florencio Lahoz. -*Jota Valenciana* que se ha tocado en el Teatro del Príncipe. - Otras varias fantasías de fuerza. -Piezas de óperas: *Attila, Macbeth*. Todo puesto para piano, flauta, violín y guitarra.
	-Walses sobre motivos de la Gisela [*Gisselle*] -*Paso Styrien* en el baile de la *Ondina* -*El Olém Jaleo de Jerez, Vals de Alba Flor,* Galop de la pandereta en el *Lago de las Hadas,* La *Redowa* nueva de los bailes del Casino.

[1595] *Il Ritorno Di Columella Da Padova* (Fioravanti, 1842). En el Teatro Principal en marzo de 1847.

	-La *Polka-mazurca: vals de la Esmeralda*. -Colecciones de valses de Strauss, Lanner, Bossisio. -Tandas de rigodones de óperas de Verdi. -Colección de canciones andaluzas. -*Souvenirs, o Recuerdos de las óperas modernas* para piano. -*Gran Jota Aragonesa*. -Fantasías de fuerza para piano. -Piezas para piano solo, con canto y otros instrumentos y a cuatro manos. -Métodos, estudios, solfeos, «vocalizos». -Toda clase de tocatas para bandurria, cítara y guitarra.
04.11.1849	-*Métodos* guitarra por cifra, cítara y bandurria, de J. F. López. También en librería de Martínez, y fábrica de guitarras de Salvador Pau[1596].
26.05.1850	-Música para guitarra: canciones andaluzas y diversas piezas de óperas arregladas para el instrumento.
25.07.1850	-*El amigo del siglo*, nuevo wals para piano.
27.06.1851	-Surtido de piezas de ópera con acompañamiento de piano: *Los Mártires, Luisa Miller, Il Profeta, Alzira* [*Alcira*], *Il Corsario, Juan d'Arco, I Masnadieri, , Maria di Padilla, L'asedio d'Arlem, Nabucco, Linda de Chamounix, I Lombardi, Attila, Hernani* [*Ernani*], *Macbeth, Due Foscari*. -Nuevas canciones: *El Chochero, Los días de mi jembra, El niño peleón, El Prendero, Las mañanitas de abril, Duo de dos majos.*
22.07.1851	-*Los Mártires*, arreglo para flauta.
13.08.1851	-*Método por cifra para guitarra* y *Método fácil para cítara*, más 10 láminas más surtido de tocatas para el instrumento de J. F. López (también en el almacén de la calle de san Fernando).
24.02.1852	-Catálogo de los instrumentos de viento metal del almacén de Carrafa en Madrid.
14.05.1852	-*Álbum Filarmónico*, nueva publicación periódica de música moderna y escogida, de autores nacionales y extranjeros. Cuatro entregas mensuales, cada una con cuatro láminas de música grabadas en papel bueno. La primera entrega es música de baile para piano. La segunda, canto italiano con piano. La tercera piezas de ópera arregladas para piano y la cuarta canciones españolas y música a cuatro manos. Hay publicadas seis entregas. 21 rs. -Música arreglada para flauta y para guitarra de la zarzuela *Jugar con fuego* (Barbieri, 1851) y otras óperas[1597].
19.11.1852	Música para piano del día: -*Rondalla aragonesa del Sitio de Zaragoza.* -*Jugar con fuego*, toda la zarzuela. -Cuarteto y arieta de *Buenas noches señor don Simón.* -*Jaleo de Jerez. El Olé.* -Valses de Strauss y otros. -Polkas, schottisch, redovas y demás bailes modernos. -Piezas de ópera para canto y piano. -Canciones andaluzas. -Métodos, solfeos. -Suscripción al *Álbum Filarmónico*, editado en Madrid por Bernabé Carrafa. -Obras para otros instrumentos.
25.05.1853	-Música de ópera para piano: *Luisa Miller* (Verdi, 1849).
07.02.1854 23.05.1854	-Suscripción a la *Biblioteca Filarmónica*. Primera sección, música de canto y piano. Segunda sección, piano solo. A 30 rs. las dos secciones o 15 una sola por trimestre.
02.03.1855	-Brindis de la zarzuela *Catalina* (Gaztambide, 1854) para piano, guitarra, flauta y violín
20.03.1855	-Música para piano de las zarzuelas *La cola del diablo* (Oudrid y Allú, 1854), *Catalina*, *Los diamantes de la corona* (Asenjo Barbieri, 1854).
30.04.1855	-Música para piano: piezas de zarzuela, ópera, baile y canciones. -Se copia música.
31.05.1855	-Música de *La Traviata* para canto y piano.
19.06.1855	-Música de zarzuela para piano: *Mis dos mujeres* (Asenjo Barbieri, 1855), *Catalina, Los diamantes de la corona, Galanteos en Venecia*. -Música de óperas de Verdi para piano: *Il Trovatore, Rigoletto, La Traviata.*
10.11.1855	-Copia de música.

[1596] Salvador Pau Lisart (*1826; †1880) fue un fabricante de guitarras valenciano junto a sus hermanos Francisco y Mariano. Esta familia tuvo los talleres en la calle de la Bolsería (núms. 42, 30, 13) y la calle Monjas (detrás de Bolsería, 13, el mismo edificio). Salvador emparentó con el fabricante de cuerdas y bordones José Albert y Mendoza (san Vicente, 90), casando con su hija Isabel Albert Roig.

[1597] Obra de Francisco Asenjo Barbieri (*1823; †1894), quien llegó en junio a Valencia, representándose en el Teatro Principal el domingo 20 de junio de 1852.

4.2.3. El Establecimiento Filarmónico de Carlos Llorens de la Bajada de S. Francisco.

El músico mayor de regimiento y compositor Carlos Llorens Robles (*València, 1819/1820; Cartagena, 08.09.1862) estableció un establecimiento en su domicilio de la Bajada de San Francisco, núm. 37 entre 1845 y 1846 donde arreglaba, copiaba, componía a demanda y distribuía todo tipo de piezas de música.

La figura de Carlos Llorens ha sido ilustrada por diversos trabajos (Galbis López, 1998; Oriola Velló, 2018), sin embargo, algunos datos biográficos, sobre todo los concernientes a su actividad como docente, permanecen incompletos. En primer lugar, y para aclarar las dudas expresadas en los trabajos de investigación existentes sobre su fecha de su nacimiento, he podido constatar que, según los padrones de habitantes consultados, a finales de 1845 —que es cuando comenzaron a registrarse datos para el correspondiente a 1846— Carlos Llorens Robles tenía 26 años, por tanto, debió nacer entre 1819 y 1820. Esto no se corresponde con la información que obra en su expediente (*1816), conservado en el Archivo General Militar de Segovia, y la tradición historiográfica, que lo fijaba en 1821 en consonancia con los registros parroquiales de València (véase Oriola Velló, 2018).

Carlos Llorens vivía en 1845 en la citada dirección[1598] junto a su padre, el músico y cantante de ópera Carlos Llorens Ros[1599], su mujer, Manuela Nedeo Renovales (*1825), natural de Madrid[1600], y sus cinco hijos. Según el padrón de 1846, su hijo Enrique Llorens Nedeo nació en Aranjuez en 1843c y Roberto en València en 1844c; por tanto, como confirma el lugar de nacimiento de Enrique, Carlos Llorens debió pasar temporadas en Madrid, pues tampoco aparece registrado en algunos padrones en el núcleo familiar.

[1598] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 49, cuartel del Mar, 1846.

[1599] Según Galbis (1998: 110), en 1838 cierto Carlos Llorens trabajó como tenor de la compañía del teatro junto a la citada maestra de piano y canto Carolina Conti (II, 5.3.2.b: 820). Probablemente se trata del padre de nuestro biografiado, que había sido tenor de diversas compañías al menos desde 1820c (véase *Diario de Cádiz*, 27.05.1821). Los abuelos paternos de Carlos Llorens Robles fueron Mateo Llorens Alexandre y Josefa Ros Sola, [Véase E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1778-1782: 134r] y su madre fue María Robles Palomera, oriunda de Granada, como puede comprobarse en registros de padrón más antiguos. En 1839 residía en la calle de la Murtera, núm. 51 antiguo, 1 nuevo. E-VAa, Padrón 16, Cuartel del Mar, 1839.

[1600] Sin embargo, en otros registros su hermano, el capitán Rafael Nedeo Renovales (*1826) aparece como nacido en València. Sus padres fueron Benito Nedeo, de Burgos y Antonia Renovales, de Santander. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1866-1871: 526r.

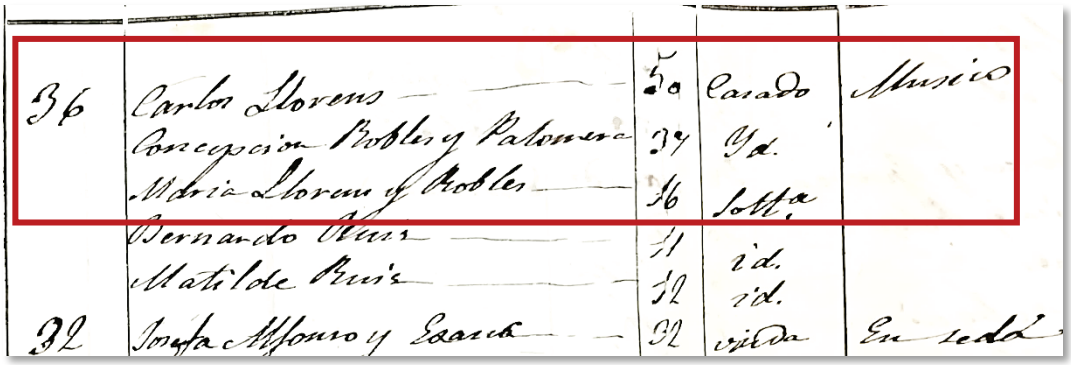


Ilustración 216. Familia Llorens-Robles en una residencia anterior en la calle de la Murtera. E-VAa, Padrón 16, Cuartel del Mar, 1839.

En septiembre de 1845, Carlos Llorens oficializó, con un extenso anuncio, la apertura del negocio:

> El gusto y aficion que se tiene hoy dia á la música, requiere indispensablemente que en nuestra Capital poseamos un establecimiento de música montado bajo el pie de que su director arregle, instrumente o componga al capricho del principiante, filarmónico ó músico que solicite formarse un album nuevo de piezas escogidas y brillantes, coleccion de Walses, Pasos dobles para banda militar, Variaciones para instrumentos favoritos, Tandas de Rigodones, Mazurcas, Polkas, Sinfonías para orquesta de teatro, Boleras lisas ó jaleadas, Padedús y otros bailables. Caprichos arreglados para dos flautas, ó flauta sola, Canciones con acompañamiento de guitarra, Tocatas para piano forte; de este modo los mas entusiastas por la musica compendian una multitud de piezas que á la par que buenas y puestas á la facultad de su disposicion, evitan que se hagan generales perdiendo el efecto y la novedad; el bello sexo coloca en su mesa de piano piecesitas tan agradables de egecucion, fáciles ó difíciles; los jóvenes se esmeran en tocar en las reuniones fantasías melodiosas que estén á su alcance; y por último los directores de orquestas ó de bandas de música y de charanga pueden proporcionar á sus corporaciones variedad y novedad en sus tocatas para agrado del público.
>
> Bajo este fin, queda abierto dicho establecimiento en la plaza de San Francisco núm. 37, piso tercero, desde ocho á doce por la mañana, y de dos á cuatro por la tarde, para los señores que gusten ser servidos con la premura que exija y á los módicos precios que se espresan á continuacion.
>
> PIEZAS PARA BANDA MILITAR
> Por un Aria de requinto, clarinete, figle, corneta de llaves ó buccen... 40 rs. vn.
> Por una Polaca, variaciones ó fantasia paa el instrumento que mas gusten... 60 idem.
> Por seis Pasos dobles... 48 idem.
> Por seis Walses obligados del instrumento que gusten...50 idem.
> Por seis Marchas...48 idem.
> Por tres Polkas...30 idem.
>
> Las demas piezas de música son á módico precio y convencional.
>
> (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.09.1845).

Entre octubre de 1845 y marzo de 1846 insertó otros cuatro anuncios, ofreciendo arreglos para orquesta, piano, guitarra, flauta, banda militar y charangas del célebre *Galop del diablo*, que había sido «bailado en Milán por cuarenta parejas de baile» (*Diario Mercantil de Valencia*, 09 y18.10.1845), música para clarines de armonía (cornetas de tonos) tras la disolución de las charangas de infantería (*Ibid*., 02.11.1845) y su obra el *Jaleo de Cádiz*, a 8 rs. puesta para piano y a 6 rs. puesta para guitarra y dos flautas (*Ibid*., 10.01.1846; véase también, *El Fénix*, núm. 12, 21.12.1845). El 28 de marzo de 1846, Llorens anunció la apertura, en el mismo almacén, de su primera academia de música y dejó de publicar anuncios de venta de partituras.

4.2.4. Eduardo Ximénez y su Establecimiento Filarmónico de la calle de Calatrava.

El pianista y compositor Eduardo Ximénez Cros[1601], hijo de Pascual Ximénez, fundador de la Almoneda Continua en la década anterior, expandía el almacén antes dirigido por su padre en la antigua Fonda de las Cuatro Naciones en el núm. 2 de la calle de Calatrava[1602], inaugurando un Establecimiento Filarmónico en 1845 centrado en la venta de literatura musical, pianos, arpas y otros instrumentos por encargo:

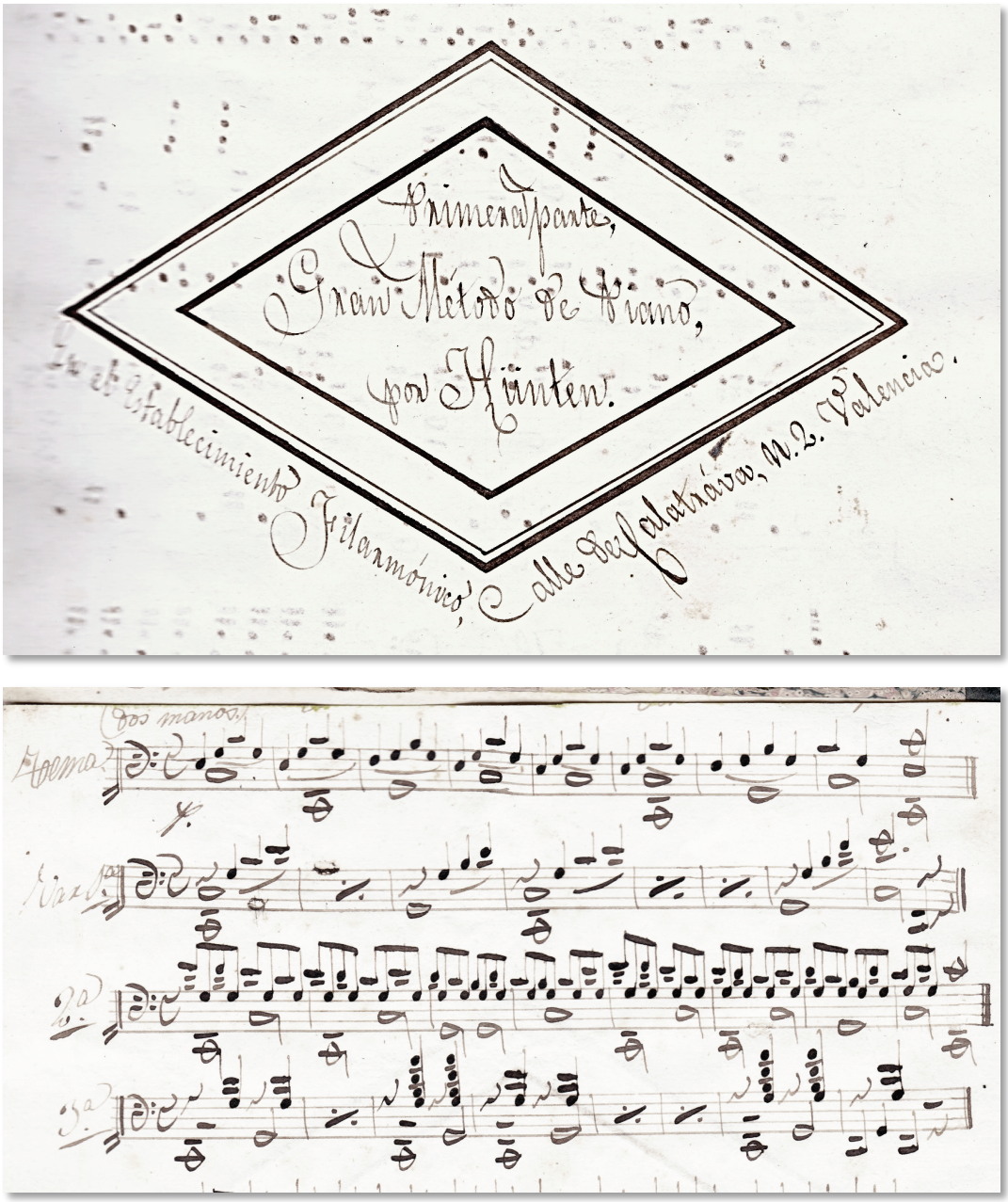
> En medio del estado de perfección á que ha llegado la música en esta capital, se echaba de menos un establecimiento al que pudieran dirigirse los que la cultivan para obtener obras, instrumentos y otros obgetos relativos á este arte encantador. Con el fin, pues, de llenar ese vacío, queda abierto al público desde el día de hoy en la calle de Calatrava núm. 2, cuarto entresuelo, el *establecimiento filarmónico*, único en su clase, en que se hallará un completo surtido de música para orquesta, música sagrada, banda militar, cuartetos, piano y canto de las óperas más modernas, piano solo, guitarra, violín y demás instrumentos según se pidiere, toda ella de los mejores autores.
>
> Hay también métodos de toda clase de instrumentos los mas modernos y adoptados en el conservatorio de París, cuyo texto se traducirá ó estractará conforme se pidiere, arreglándose también cualquier pieza de música para instrumental, banda militar, piano y canto, piano solo y demás instrumentos, sacándose al efecto de las partituras de las óperas, y copiándose con limpieza y equidad.
>
> En el mismo establecimiento se hallarán pianos de varias clases y otros varios instrumentos en venta ó para alquilarse á precios arreglados y convencionales, recibiéndose asimismo para procurar su venta toda clase de música, sin retribuirse cosa alguna mas que en el caso de lograrse su venta.
>
> El director se halla en relación con los almacenes de música de la corte y del estrangero, y admitirá encargos para poder proporcionar cualquiera clase de obras, instrumentos ú otros relativos á este ramo, dando también razón de maestros para la enseñanza; y se promete que el público de esta capital, que con tanta benevolencia ha acogido tantas obras suyas,

[1601] Su biografía se analiza en II, 5.3.2.b: 820.

[1602] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València,* sig. 46, cuartel del Mercado, 1845.

> apreciará sus desvelos y protegerá esta naciente empresa (*Diario Mercantil de Valencia,* 02.07.1846).

He podido recuperar una edición manuscrita de la primera parte del *Gran método de piano* de François Hünten realizada en dicho Establecimiento Filarmónico del núm. 2 de la calle de Calatrava, que confirma que dicho negocio realizaba copias y ediciones manuscritas para su comercialización (ilustraciones 217 y 218).



Ilustraciones 217 y 218. Detalle de la portada y primera página de la copia manuscrita del *Método para piano* de F. Hünten realizada en el Establecimiento Filarmónico de la calle de Calatrava en València. Archivo personal autor.

Publicitó versiones para canto y piano de diversas óperas de Verdi, métodos, pianos para vender o alquilar e, incluso, un arpa de siete pedales (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.09.1846). Finalmente, el negocio de almoneda continua se traspasó tres años después (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.12.1848) pero siguieron anunciándose colecciones de partituras específicas para piano (*El valle de Andorra,* el 04.3.1853) en el núm. 2 de la plaza de Calatrava, lo que induce a pensar que Eduardo Ximénez continuaba vendiéndolas desde allí[1603] aunque en 1855 ya residía junto a su familia en el núm. 10 de la calle Horno de los Apóstoles[1604].

Asimismo, he localizado una edición manuscrita producida también en el Establecimiento Filarmónico del *Tantum Ergo* del maestro Francisco Andreví (*1786; †1853), maestro de capilla en la Metropolitana durante la segunda década del siglo[1605] (ilustración 219).

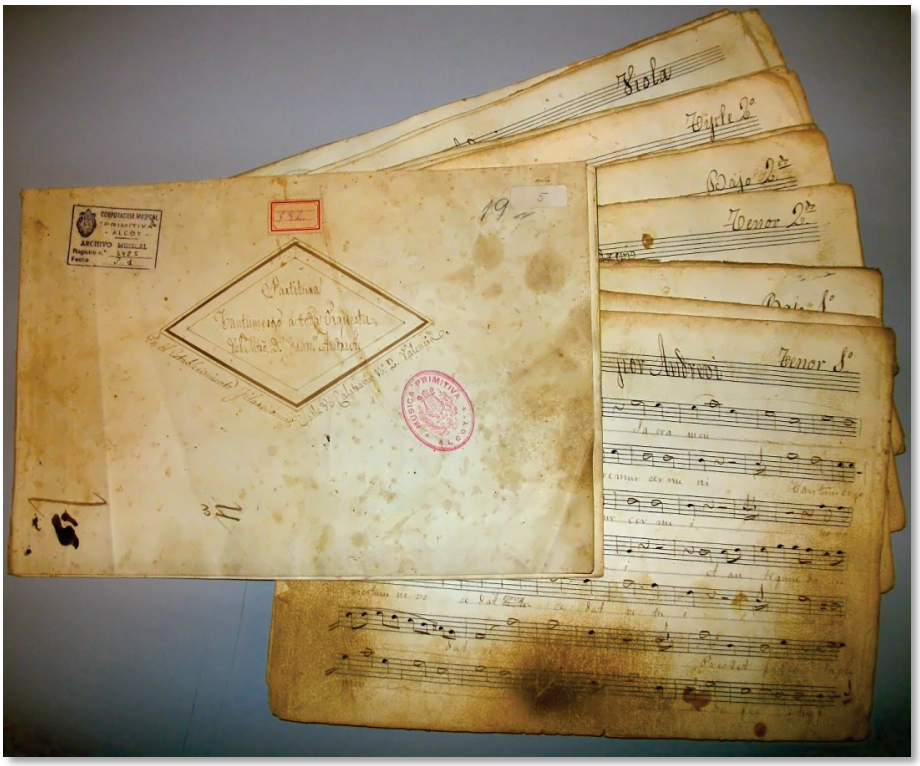


Ilustración 219, Partitura del *Tantum Ergo* de Andreví producida por el Establecimiento Filarmónico de Ximénez Cros [1847c]. Archivo Banda Primitiva de Alcoy.

[1603] Por ejemplo, piezas de la zarzuela *Buenas noches señor Don Simón* de Cristóbal Oudrid, a 2 rs. para piano y a 3 para piano y canto. y también la zarzuela *Jugar con fuego* de Fco. Asenjo Barbieri; una *Polka del Camino del Hierro* y *Aura del Genil* del *Álbum Filarmónico* (*Diario Mercantil de Valencia*, 20.08.1852; 08.09.1852).

[1604] Junto a María de la Correa Cros, viuda, y sus hermanos Ramón, arquitecto, y Aureliano, estudiante. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mercado, 1856.

[1605] Para doble coro y orquesta: (SATB)+(SATB), dos violines, viola, flauta, dos clarinetes, dos trompas y bajo.

4.2.5. El almacén de instrumentos y música de Vicente Prósper de la calle de San Vicente.

La mayoría de referencias que aportan diversos estudios sobre el comercio de instrumentos y editorial musical de la familia Prósper atribuyen su fundación a Salvador Prósper González, sin embargo, fue su padre, el músico de artillería Vicente Prósper Cháfer (*1809/1812; †18.11.1860), quien abrió dicho establecimiento en 1844.

Vicente Prósper era hijo del dorador Casimiro Prósper Canet, bautizado en la parroquia de los Santos Juanes, y de Peregrina Cháfer Hernández, bautizada en la de San Martin[1606]; he podido recabar por primera vez información sobre él en el padrón de habitantes de 1837, donde consta residiendo en la esquina de la plaza de san Gil, esquina con calle de la Muda (manzana 413), como músico de artillería de veintiocho años de edad. Allí comercializó de forma privada ese mismo año seis óperas de Rossini para cuarteto de dos violines, viola y cello, á 24 rs.; seis juegos de quintetos para 2 violines, 2 violas y violonchelo, de Beethoven y Mozart, a 15 rs.; música para guitarra antigua y moderna de «Sors» y un concertante para violín y guitarra de «Carruly» (*Diario de Valencia*, 06.06.1837).

En la década de 1840 el patriarca de la firma comercial valenciana sustituyó a Juan Colomer como clarinete primero en la orquesta del Teatro Principal y, en 1846, formaba parte de una orquesta desligada del teatro dirigida por Rafael Manent que se reunía para ensayar «composiciones de los autores clásicos Beethowen, Haydn, Mozart» (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.11.1862, cit. en Sancho García, 2003: 38). En enero de 1844 abrió su primera tienda en solitario en la plaza del Cid —actual plaza Redonda—[1607], pero se trasladó a los dos meses al núm. 99 (moderno, 13 antiguo) de la calle de San Vicente (manzana 304)[1608], frente al mesón de Teruel y la fábrica de cuerdas, bordones y entorchados de José Albert (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.01.1844; 23.03.1844); a su muerte, el negocio pasó a denominarse «Viuda e hijos de Prósper», «Prósper hermanos» y «Salvador Prósper» (Marty Caballero, 1862: 11; Tribunal Supremo, 1882: 216), para luego pasar a manos de la casa «Antich y Tena» y «Luis Tena» (ilustración 220).

[1606] Y hermano de Casimiro (*15.02.1807), Bernardo (*21.08.1804) y de Andrés y Tomás, profesores de música. Véase E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1804-1809: 125v; *Ibid.*, LB 04-09: 025v/129as y E-VAa, *Padrón de habitantes de la ciudad de Valencia*, sig. 49, cuartel del Mar, 1846.

[1607] Dicho local había albergado el taller del guitarrero Bautista Grau en la década de 1820 y en 1842 fue ocupado por el comercio de Antonio Pi y Serra. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 30, cuartel de san Vicente, 1842.

[1608] Por mera curiosidad, dicha ubicación corresponde al actual núm. 35 de la calle de San Vicente.

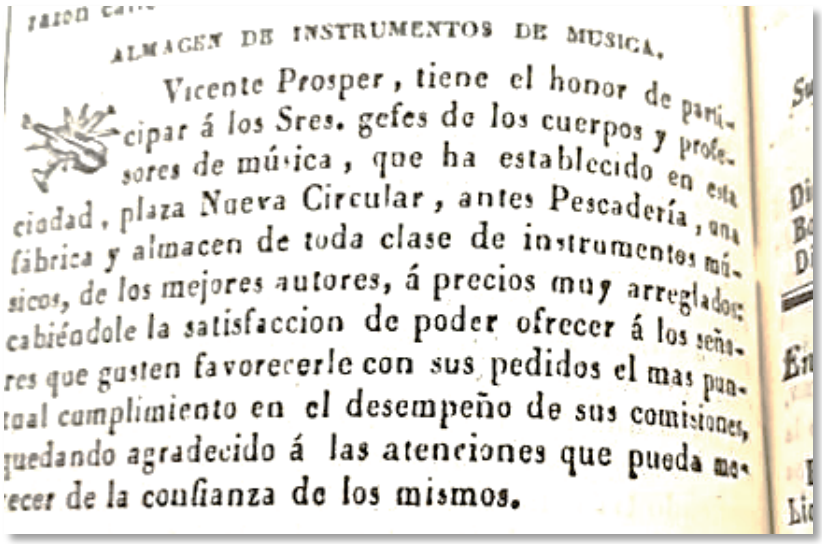


Ilustración 220. Postal con la antigua tienda de música de Vicente Prósper, en el 99 de la calle de San Vicente. El rótulo con el nombre «Luis Tena» «sucesores de Prósper», indica que la fotografía procede de después de 1903, posiblemente 1909, año de la Exposición Regional. E-VAbv, fondo gráfico, sig. JH14/362.

Se casó con Teresa González Fabra (20.12.1888), oriunda de Benimàmet y tuvieron nueve hijos varones: Vicente (*1838: †09.08.1860) fallecido a los 22 años, Enrique (*1841), Juan Antonio (*1843), Fernando (*1846), José, Blas, Felipe (†18.12.1874) y Salvador (*1849), que fue quien heredó el comercio de música, convirtiéndose en editor de música y ampliando el primitivo negocio de instrumentos de su padre[1609].

La primera publicidad del almacén de Prósper en la antigua plaza del Cid anunciaba una fábrica y almacén de toda clase de instrumentos de música que atendía también pedidos como comisionista (ilustración 221).

[1609] Salvador fue tesorero de la Sociedad de Conciertos (Sancho García, 2004: 52) y teniente de alcalde (por el distrito de la Escuelas Pías) junto a Antonio Solaso Serra, que lo era por el de la Universidad (*Almanaque las Provincias para el año de 1885:* 54; [Alcaldía de València, 1885] *El cólera en València: memoria de los trabajos realizados durante la epidemia*, 1886: 129*)*.



ALMACEN DE INSTRUMENTOS DE MUSICA.

Vicente Prosper, tiene el honor de participar á los Sres. gefes de los cuerpos y profesores de música, que ha establecido en esta ciudad, plaza Nueva Circular, antes Pescadería, una fábrica y almacen de toda clase de instrumentos músicos, de los mejores autores, á precios muy arreglados: cabiéndole la satisfaccion de poder ofrecer á los señores que gusten favorecerle con sus pedidos el mas puntual cumplimiento en el desempeño de sus comisiones, quedando agradecido á las atenciones que pueda merecer de la confianza de los mismos.

Ilustración 221. Primer anuncio del almacén de instrumentos de Vicente Prósper (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.01.1844).

En años posteriores, Prósper siguió publicando anuncios de instrumentos y partituras, destacando entre éstas el *Método completo de clarinete* (1845) por entregas de Antonio Romero Andía (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.11.1845) y los bailes que Marie Guy Stéphan, estrella francesa de la danza, ejecutaba en el teatro valenciano con Pierre Massot, la Vargas y Agustín Maldonado. A partir de 1850, la tienda dejó de anunciar partituras y se especializó en la venta de instrumentos de banda militar «de latón y madera» como, por ejemplo, cornetas de guerra, clarines de caballería o cajas de guerra con casco de latón (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.08.1854; 01.09.1854; 16 y 17.08.1855); a partir de 1856 comenzó a vender también pianos (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.11.1856; 01.12.1856) y, en 1858, órganos expresivos «de los que han adoptado en muchas iglesias y casas» [armóniums] (*Diario Mercantil de Valencia*, 15.02.1858).

Tabla 70. Anuncios de partituras de la casa de Vicente Prósper publicados en el *Diario Mercantil de Valencia*.

Fecha	Anuncio
23.03.1844	-Música arreglada a dos flautas.
18.11.1845	-*Método completo de clarinete* de Antonio romero. 10 entregas de 20 láminas cada una, a 12 rs.
24.06.1848 09.07.1848	-El célebre *Jaleo de Jerez*, arreglado para piano (6 rs.), flauta (4 rs.)[1610]. -Vals de *Alba-flor* para piano solo [*Gran vals ejecutado en el baile Alba Flor, La Pesarosa* (Guy Stéphan, Brillant, Massot, arr. piano de Juan Daniel Skoczdopole[1611]] a 4 rs.
14.07.1848 21.07.1848	-El *Olé* y el *Jaleo de Jerez*, para piano solo y para flauta (bailes aplaudidos de la Guy Stéphan).
07.03.1849	-*Jaleo del Coradino* (Rossini, 1821), arreglado para piano forte (4 rs.) o flauta (3 rs.).

[1610] El 9 de abril las rebajó 1 real.

[1611] E-Mn, MC/4933/52.

Vicente Prósper falleció el dieciocho de noviembre de 1860, a los 51 años, meses después de la prematura muerte de su primogénito, Vicente, a los 22 años (†09.08.1860) y ambos fueron enterrados en el Cementerio General[1612] (ilustración 222). La firma comercial, como va dicho, fue heredada por su viuda y sus hijos Enrique y Salvador, convirtiéndose en una de las más florecientes de la València finisecular.



Ilustración 222. Nicho sepulcral de Vicente Prósper Cháfer. Cementerio General de València.

Enrique Prósper se hizo cargo de la tienda en primera instancia; lo constata su edición de la zarzuela valenciana *¡¡El Sol de Rusafa!!: sarsuela en un acte, y en vers*, de Juan García Catalá en 1861, un año después de su muerte, estrenada en el Teatro de la Princesa ese mismo año (ilustración 223):

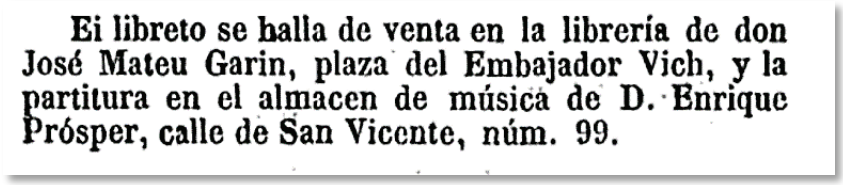

El libreto se halla de venta en la librería de don José Mateu Garin, plaza del Embajador Vich, y la partitura en el almacen de música de D. Enrique Prósper, calle de San Vicente, núm. 99.

Ilustración 223. Razón comercial de Enrique Prósper en el libreto de la en la zarzuela *¡¡El Sol de Russafa!!*

Salvador Prósper se unió al negocio después, pasando a denominarse la firma, primero, «Prósper Hermanos» y, más tarde «Salvador Prósper». Este utilizó una técnica de márquetin similar a la usada por el hijo de Pedro Gómez Peralta, esto es, redondear por debajo la fecha de fundación del comercio, indicando como marca distintiva «casa fundada en 1840», aunque fue

[1612] Vicente Prósper Cháfer está enterrado junto a su nieto, Salvador Prósper Pastor, *albat*. Cementerio General de València, segunda derecha, tramada 5, nicho 2421.

creada en 1844, como va dicho. De hecho, en un artículo de promoción redactado a modo de crónica de antiguo cliente, el que escribía aseguraba que había vivido la fundación del almacén de instrumentos de la calle de San Vicente a su llegada a València en 1840, cuando, como va dicho, Vicente Prósper no traspasó la tienda hasta marzo de 1844 —he podido confirmar que en 1842 el local estaba ocupado todavía por la tienda del comerciante Miguel Pi y Serra (ilustración 224)—.

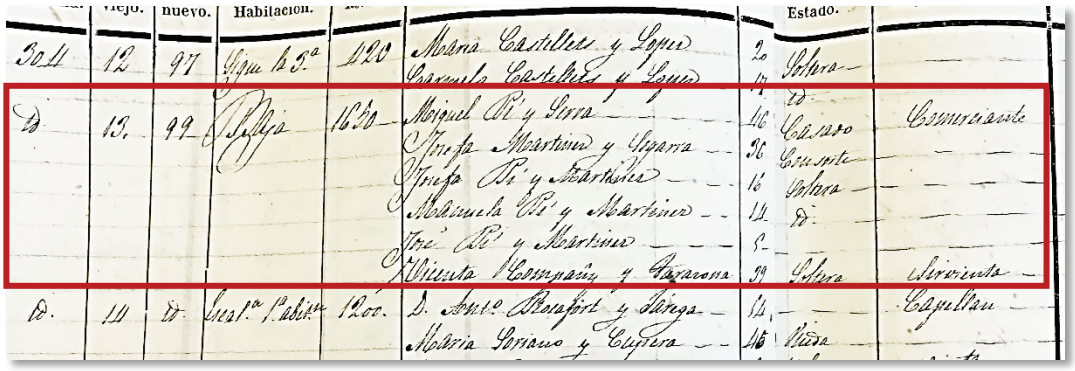


Ilustración 224. Residentes en la calle de San Vicente, 99 en el padrón de 1842[1613].

Salvo esa inconcreción, el citado artículo, escrito en 1880, ilustra correctamente el origen del almacén en la década de 1840, su evolución posterior y su expansión como editorial a partir de 1877c, por lo que reproduzco algunas de sus líneas a continuación:

> […] Recordé que allá por el año 1840, cuando volví yo de la guerra civil, cuya campaña hice con el honroso cargo de flautín en la música del regimiento de la Reina, gobernadora, acababa de establecerse una casa donde se vendían y componían instrumentos; modesto taller, el cual, a pesar de mi afición al arte, solía de cuando en cuando dar al traste con mi tranquilidad, y privarme del necesario descanso durante el día, porque yo soy de aquellos que creen que la noche se ha hecho para dormir y el día para descansar.
>
> Yo vivía en aquel entonces en una casa inmediata á la del indicado taller, y á lo mejor, un *rasca tripas*, eligiendo un violín, ó un aficionado escogiendo un clarinete, ó los operarios trabajando en los instrumentos y soplando con toda la fuerza de sus pulmones, me hacían renegar de toda clase de música, desde la patriótica hasta la celestial […].
>
> Me acordé, pues, de la indicada casa, quise ver si todavía existía, y me encaminé hacia á la calle de San Vicente, decidido á recordar al dueño nuestra antigua vecindad. Efectivamente, en el modesto almacén del año 1840, encontré un elegante despacho, en el que penetré pensando en el ruido infernal que podía producirse tocando á la vez todos cuantos instrumentos de aire y de cuerda se ofrecían á mi vista.
>
> El dueño del establecimiento, contra lo que yo podía esperar, no solo no había envejecido, sino que estaba más joven que 20 años atrás.
>
> —Usted no se acordará de mí?—le pregunté
>
> —Efectivamente, me contestó el interpelado.

[1613] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 30, cuartel de San Vicente, 1842.

—Yo soy aquel que vivía aquí al lado, cuando el año 1840 se estableció V. aquí.

—Usted se equivoca, señor mío, me dijo con acento grave, y como resentido al oírme hablar de tan larga fecha. El año 1840 aún no había yo nacido, ni mucho menos.

Pues entonces...

—Que está V. equivocado.

[…]

—Vamos, V. sin duda se refiere á mi padre, D. Vicente Prósper, que falleció ya hace algunos años.

Al llegar aquí, mi desencanto no pudo ser mayor. Yo me miraba en aquel espejo, creía recordar aquellas facciones, y al ver á mi antiguo vecino hecho todavía un arrogante mozo, sin más señal de vejez que una frente despejadísima, encima de la cual se ven unos cuantos pelos á guisa de perejil mal sembrado, creía que yo me conservaba aún en el mismo buen «estado de uso. […].

—Recuerdo aún, le dije, cuando su señor padre puso el establecimiento, y por cierto que esto debe haber marchado viento en popa á juzgar por el aspecto que presenta.

—Se hace lo que se puede, me contestó. Mi padre trabajó mucho, á su muerte, procuré yo extender el negocio, y hasta ahora no puedo quejarme de mi suerte.

—Y aquí, según veo, tiene V. toda clase de instrumentos?

—Si señor, en este local, dijo aludiendo al de la tienda, solo puedo tener una pequeña muestra de cada uno de ellos. Allá dentro hay otro salón seis veces mayor que este, en el cual tengo pianos de las mejores fábricas, desde Pleyel, Erard, Gaveau, Bord, ,etc., en el extranjero, hasta Bernareggi, Montano y otros de nuestro país.

[…]—Los que más se despachan, son los propios de las bandas de música; tengo aquí preparados ahora dos instrumentales completos, que se han de llevar uno de estos días, para la provincia de Jaén el uno, y para la de Castellón el otro.

[…] En uno de los lados del salón grande, vi infinidad de cajones numerados, los cuales contenían papeles de música para piano, empezando por métodos y estudios de Rollin, Mayer, Taubert, Chopin, Viguerie, Herz y otros muchos; seguía la música de piano, y de canto y piano de cien autores nacionales y extranjeros; música religiosa de los principales maestros, y en fin; todo cuanto se ha escrito y se escribe […]-

[…] —Hace tres años que establecí mi casa editorial, y desde entonces llevo editadas 214 obras.

A cada palabra sentía yo rebosar en mí el orgullo patrio. No pude figurarme nunca que en Valencia se sostuviera un establecimiento de esta clase y de tanta importancia.

Las ediciones de Prósper son perfectísimas en grabado, y se confunden con las que salen de las mejores prensas del extranjero. Entre ellas vi con alegría obras de varios autores valencianos, á los que Prósper concede gran preferencia, protegiendo de este modo á los artistas de su patria. Un método de solfeo y otro de piano de Penella, y varias piezas para piano, y piano y canto de Jiménez, Chulvi, Balanzá, Jordá, Vidal, Cortina, Jornet, Úbeda, Gil y otros, son buena prueba de que Valencia produce artistas notables, á los cuales no olvida Prósper, como buen valenciano. Además, de dicha casa han salido notables ediciones de varias obras de Gotschalk, Gounod, Leybach, Richr, Godefroid y otros, y varias colecciones de estudios graduados progresivamente, de Concone, Bertini, Czerni, Cramer, Ravina y qué sé yo cuántos más.

> Mucho me alegro de haber visto los progresos de esta casa desde su fundación, dije á Prósper después de un largo rato, durante el cual me obsequió, dejándome oír primero un piano y luego un armónium, tocados por un distinguido profesor de la Sociedad de Conciertos, de los que forman la habitual tertulia de aquella casa.
>
> (*El Comercio: diario de Valencia, científico, literario y artístico, defensor de los intereses del comercio, industria y agricultura*, 14.08.1880).

En función de la información proporcionada por el visitante del almacén —que vivió al lado de San Vicente, 99, en la década de 1840 y su pertenencia al ejército— puedo sugerir que el autor del artículo fue su empleado y posterior comisario de guerra Ramón Chuliá Piquer —de ahí que coincida la sílaba inicial del pseudónimo con el que firma, «Ramiro», con su nombre—, dado que vivía en la segunda habitación del núm. 99 de la calle de San Vicente, justo encima del taller en 1842 y 1846[1614].

4.2.6. El almacén de música de Miguel Peiró [Peyró] de la calle del Mar.

Miguel Peiró Ferriol (*Llíria, 1823c; †València, 1888), músico militar y empresario valenciano, nació en Llíria y fue hijo del también músico Juan Peiró Peiró (*Alacuás, 1795c) y de María Ferriol Perpiñá (Alacuás, 1793c)[1615]. Vivió junto a sus padres en la calle de la Puebla Larga, núm. 8 antiguo, 32 nuevo (manzana 191)[1616]. Contrajo matrimonio con Dolores Zapata Grajales, hija del músico, profesor de guitarra, copista y templador de pianos, Pablo Zapata del Río (*1802; †1854) —quien había aparecido anunciado en las guías de forasteros de Monfort entre 1828 y 1835— y de Serafina Grajales[1617]. Fueron hijos de ese primer matrimonio Manuel (*1849)[1618], Serafina y José Peiró Zapata. Según los registros parroquiales, Miguel se casó en segundas nupcias[1619] con Ramona Plaza Llop, de la pedanía de Ruzafa[1620] con la que tuvo otros siete hijos: Juan Bautista (*1857), Purificación (*1858), Eduardo (*1859), María del Carmen (*1862), María Dolores (*1865), Julio (*1867) y Emilio (*1870).

[1614] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 30 y 51, cuartel de San Vicente, 1842 y 1846.

[1615] Véase E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 11 , 23 y 27, cuartel de Serranos, 1837, 1840 y 1841.

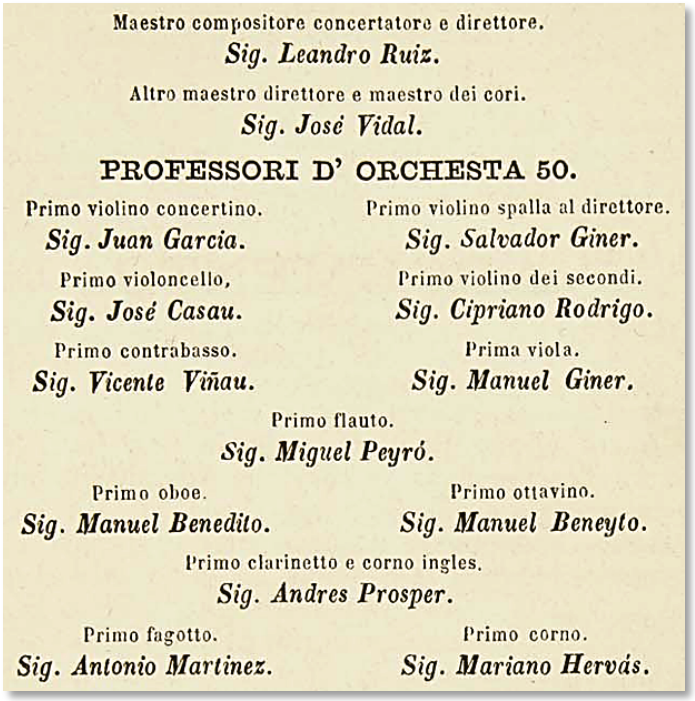
[1616] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1849: 55.

[1617] Pablo Zapata del Río fue el padre de Pablo Zapata Grajales, músico de gran celebridad en la segunda mitad del siglo XIX valenciano: clarinete de la orquesta del Teatro Principal, director de la banda «La Valenciana» y fundador de la banda de la brigada de bomberos de la ciudad (Ruíz de Lihory, 1903: 437).

[1618] Manuel fue aspirante a oficial de Hacienda en 1877. *Boletín oficial del Ministerio de Hacienda* (vol. 33, 1877: 170).

[1619] Probablemente su mujer falleció durante la epidemia de cólera de 1854, en la que también murió su suegro, Pablo Zapata.

[1620] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1897-1899: 158r.



Maestro compositore concertatore e direttore.
Sig. Leandro Ruiz.
Altro maestro direttore e maestro dei cori.
Sig. José Vidal.

PROFESSORI D' ORCHESTA 50.

Primo violino concertino.
Sig. Juan Garcia.

Primo violino spalla al direttore.
Sig. Salvador Giner.

Primo violoncello,
Sig. José Casau.

Primo violino dei secondi.
Sig. Cipriano Rodrigo.

Primo contrabasso.
Sig. Vicente Viñau.

Prima viola.
Sig. Manuel Giner.

Primo flauto.
Sig. Miguel Peyró.

Primo oboe.
Sig. Manuel Benedito.

Primo ottavino.
Sig. Manuel Beneyto.

Primo clarinetto e corno ingles.
Sig. Andres Prosper.

Primo fagotto.
Sig. Antonio Martinez.

Primo corno.
Sig. Mariano Hervás.

Ilustración 225. Integrantes de la orquesta del Teatro Principal en 1864, en el libreto valenciano de *Una vendetta ossia La sposa di Murcia* (Piave, 1852). E-VAbv, NP820-890/1132.

A los dieciocho años Miguel Peiró era ya primer flauta de la orquesta del Teatro Principal del Valencia[1621] y, según he podido comprobar, se mantuvo en dicho puesto durante más de veintitrés años (ilustración 225).

El suyo fue el primer establecimiento valenciano que consiguió los arreglos para canto y piano, canto y guitarra, flauta y piano y flauta y guitarra, de la popularísima canción de la ópera cómica *El Tío Caniyitas, o el mundo nuevo de Cádiz* (1850) M. Soriano Fuertes, representada por entonces con gran éxito en los teatros de toda España. Tras su publicidad, tanto el *Establecimiento Matritense* de López Lanzuela como los de la plaza de Calatrava y el de Juan Oliver la anunciarían a precios muy competitivos y para una gran variedad de instrumentos (también en cifra)[1622]. Aunque Peiró intentó subsanar la intromisión comercial insertando el sello de su almacén, algunas ediciones manuscritas de dicha obra fueron difundidas con defectos y errores (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.07.1852); finalmente, como va dicho, Juan Oliver adquirió los derechos de venta de la partitura impresa editada por Lodre en Madrid.

[1621] Véase la relación de componentes de la orquesta del teatro en el libreto de *Lucrezia Borgia* que editó en julio de 1841 Ferrer de Orga con motivo de su representación en el teatro. E-VAbv, NP820-890/1127.

[1622] Como va dicho, Oliver se haría con los derechos como comisionado para vender la partitura en València.

A pesar de la popularidad alcanzada en la ciudad por la citada obra, el *Diario Mercantil* criticó tanto su calidad musical como que el hecho de que esta fuera interpretada en actos religiosos y sociales inapropiadamente:

> A la famosa marcha del Coradino, la canción de la Atala, *Il mio babbo* y *El negrito,* han sucedido las coplas del *Tío Caniyitas*, que son repetidas hoy día en las calles y cocinas con insoportable pesadez. A tal estremo llega esta invasion musical ó antimusical, que hace muy pocos días se tocaron en una misa de comunión en el órgano de un pueblo de la ribera, órgano que por este hecho merecería adquirir tanta celebridad como el de Móstoles. Afortunadamente fuera de las personas que nos lo han referido, ninguno de los oyentes estaba en el caso de comprender lo del *piscueso é tórtola,* etc. etc. (*Diario Mercantil de Valencia*, 20.07.1850).

En octubre de 1850 Miguel Peiró poseía en su almacén de música un gran surtido de óperas para canto y piano, para piano solo «en grande partición» [en partitura grande] o en 8ª [octavilla, 11 x 16 cm]»; además, ofrecía piezas bailables, vocalizaciones, métodos —entre otros, el *Método de solfeo y principios de canto* (1857) de Pascual Pérez Gascón—, escalas y composiciones para instrumentos o banda militar. El anuncio de Peiró insertado en el *Diario Mercantil* demuestra que se situaba a la altura de Oliver y López en cuanto a volumen comercial; además, ofrecía servicio de copistería y vendía papel rayado para música a 10 reales la mano de marca mayor y a 8 la «marquilla» (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.10.1850; 25.10.1850).

Solo un mes después, el 26 de noviembre de 1850 anunciaba su traslado de la calle del Mar a un local situado en la calle de la Ensalada [En Sala], núm. 11 (manzanas 72/74), a espaldas del convento de monjas de San Cristóbal, cerca de la calle de Libreros, sede del Establecimiento Matritense de Juan Francisco López Lanzuela; sin embargo, la razón principal del cambio radicaba, posiblemente, en que su suegro, el músico y templador Pablo Zapata del Río, vivía al lado de su nuevo domicilio, en el núm. 9 de la citada calle. Cuando anunció su traslado, Peiró rebajaba del 60 al 66 por ciento las partituras de precio marcado y las de precio fijo, del 10 al 20 por ciento; ofrecía, asimismo, canciones andaluzas con acompañamiento de piano, a 4 rs., y con acompañamiento de guitarra, a 3 rs. Debió tener entonces problemas de índole económica, ya que puso a la venta «con mucha equidad» el uno de diciembre de 1850, la máquina de rayar papel para libros de comercio y partituras y otra máquina para fabricar bordones.

En abril de 1853, Peiró trasladó su copistería de música unos metros hasta el cuarto principal del núm. 13 de la calle de Libreros y, en febrero del año siguiente, al núm. 10 de la calle de las Almas, esquina con San Andrés (manzanas 54/55), donde anunció copias para canto/piano y piano solo de las óperas *Rigoletto* e *Il Trovatore* de G. Verdi, que se estaban representando

simultáneamente en el Teatro Principal y el recién abierto Teatro Princesa, espejo de la rivalidad existente entre dichos espacios. Siguió ofertando también numerosas piezas de zarzuela y ópera adaptadas para piano/canto, piano solo, flauta, dos flautas, flauta/guitarra y flauta/piano (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.06.1855; 01.04.1855; 01.07.1856; 17.07.1856), convirtiéndose en la principal competencia del almacén de música de López Lanzuela hasta 1856, fecha límite de este trabajo.

He podido encontrar una copia manuscrita realizada por la copistería de Peiró en la calle de Libreros, núm. 13, por tanto, publicada entre abril de 1853 y febrero de 1854, titulada *Romanza de Tenor | en la Opereta el Dominó Azul musica del Mtrõ Arrieta | para Canto y Piano*. En la parte inferior de la portada manuscrita figuran los datos del negocio: «Copistería de M. Peyró, calle de Libreros nº. 13 piso prãl», la firma y su precio: 5 rs. (ilustración 226). Consiste en cuatro hojas cosidas de papel verjurado de 22,5 x 32,5 cm. con pautado de nueve pentagramas por hoja y orientación apaisada. El contenido musical comienza en el reverso de la portada.

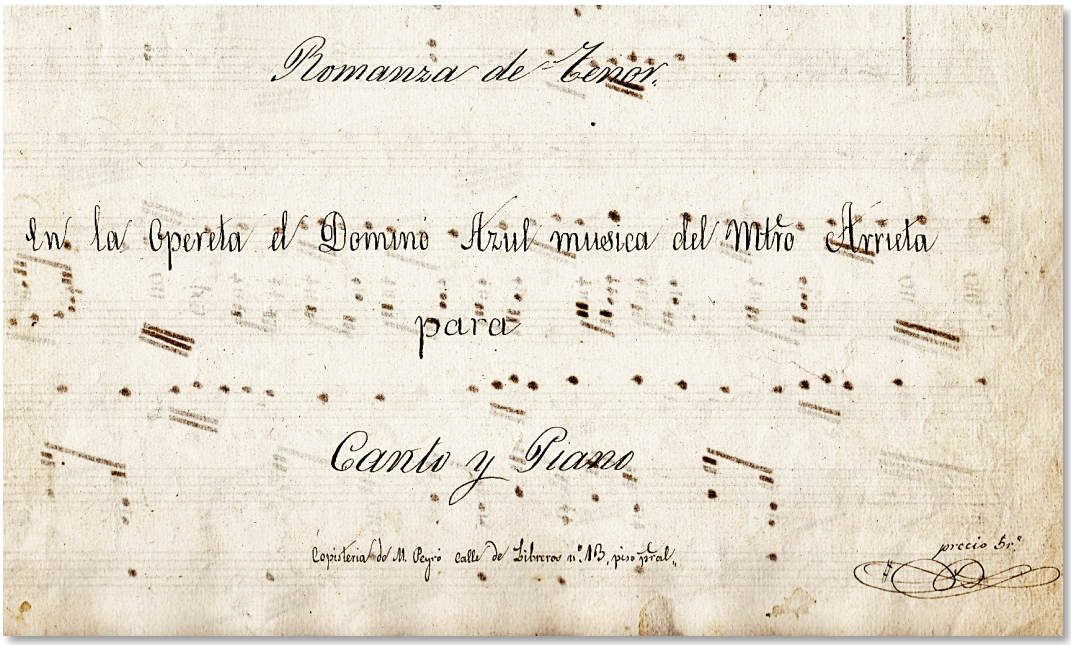


Ilustración 226. Copia manuscrita de Peyró de la *Romanza de Tenor en la Opereta el Dominó Azul* de Arrieta. Archivo personal autor.

Se trata de la pieza conocida como *Romanza de Hermán* («Cuando tus ojos lánguidos»), romanza para tenor perteneciente a *El dominó azul,* zarzuela en tres actos, con música de Emilio Arrieta (*1823; †1894) y libreto de Francisco Camprodón (*1816; †1870). Se estrenó el 19 de febrero de

1853 en el Teatro del Circo en Madrid y el 29 de abril en el Teatro Principal de València[1623], lo que podría acotar la datación del arreglo entre mayo de 1853 y febrero de 1854.

Tabla 71. Ventas de música en el *Diario Mercantil de Valencia* desde el almacén de música de Miguel Peiró (1850-1852).

Fecha	Anuncio
30.01.1845	Recibido surtido de música selecta: -El aplaudido coro en el cuarto acto de la ópera *I Lombardi*, del maestro Verdi para piano solo -La verdadera polka con litografía -Tres valses originales -Estudios de Bertini para piano de una muy buena edición y papel, cada cuaderno 10 rs, y cada tres 26. -Variaciones y fantasías para piano, música para piano y flauta y para piano y violín, para canto de la ópera María Padilla y otras. -Cuatro cuadernos del *Gran método de solfeo y canto* para todas las voces del maestro Saldoni con acompañamiento de piano y sin él.
26.05.1850	-*La Madrileña*, de Gondois piano solo, guitarra o flauta, dedicada a Guy Stéphan y bailada por esta en la corte. -*Canción* del *Tío Caniyitas* para canto y piano, piano solo, canto y guitarra, guitarra sola, flauta y piano, flauta y guitarra y banda militar. *La Maldición de Repampliyao*, aria de tenor; *Dúo de la Catana y Repampliyao*, tiple y tenor, todo de la misma opereta, para canto y piano, piano solo y toda clase de instrumentos.
12.07.1850	-*El Tío Caniyitas*, diversas piezas para varios instrumentos. -Verdaderas cuerdas armónicas de Pádua, Milán y Nápoles.
18.10.1850 25.10.1850	-Óperas para canto y piano: *La Figlia del Regimento, I Martiri, La Norma, Linda di Chaomunix, La Stragniera, Anna-Bolena, L'elisir d'amore, La Vestales, Inspiracione Vienesi, María di Padilla, Barbier di Seviglia, La Cenerentola, Donna del Lago, Gazza Ladra, L'italiana in Algeri, La Attila, Agnese, Beatrice di Tenda, I dua Foscari, Corrado d'altamura, Cpuleti ed Montechi, La Fidanzzata Corsa, Il Flauto magico, Gliorazzi é Curaci, D. Giovanni Tenorio, Il Giuramento, I Lombardi, Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia, Le Mesie, Matrimonio segreto, Mose in Egitto, Maria di Rohan, La Prigione Dimburgo, La Sonámbula, Semiramide, Il Turco in Italia, Selmira, La Judia.* -Óperas para piano solo en grande partición: *La Judía, I Puritani, La Sonámbula, Freixius, Robin des Bois, Nabucodonnospr, Linda di Chamounix, María Padilla, La Figlia del Regimento, Roberto D'evereux, L'elisir d'amore, I martiri, Il Giuramento, Dlute enchante, Fidelio, Belisario, Anna Bolena, La Stragniera, Norma, Il Pirata, Selmira, Turco in Italia, Armide, Buchino, Cenerentola, Demetrio è Polibio, Donna del Lago, Edoardo è Cristina, Elisabeta, Mahometo II, Gazza Ladra, Ingano Fortunato, Italiana in Algeri, Matilde di Sabran, Otelo, Pietra di Paragonem Scala di Ceta, Richiardo è Zorayda, Semiramide, Tancredi, Torbaldo è Dorlisca.* -Óperas completas en 8ª para piano: *Dama Biana, Mose in Egitto, Pre auxeleres, Oberon, Valld'andorre, La Mutta di Portici.* -Surtido de polkas, walses, polkas mazurcas, redowas, fantasías, aires, cavatinas, variaciones, etc., etc. -Métodos de solfeo y canto, escalas, vocalizaciones, música para banda militar
24.12.1852	-Recibidas desde Madrid piezas para canto y piano: *Red de amores*, canción española cantada en el Teatro Real por la *prima donna* Herminia Frezzolini, dedicada a la misma por el maestro Joaquín Espín y Guillén (*1812; †1881). También *Belta Crudele* y *L'invito*, melodía y romanza de Rossini.
14.06.1854	-*Rigoletto* e *Il Trovatore* para canto y piano y piano solo
09.061855	-Piezas extraídas de la zarzuela *Mis dos mujeres* (Barbieri, 1855).

[1623] https://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel2.asp?id=0608.jpg [consulta 26.11.2021].

	-Otras zarzuelas: *Los diamantes de la corona*, *La Catalina*, *El dominó azul*, *El Grumete*, *Galanteos en Venecia*, *El valle de Andorra*, *Gloria y Peluca*, *El estreno de una artista*, *Jugar con fuego*, *La aventura de un cantante.* Para piano solo, canto y piano, flauta, dúo de flautas y guitarra; flauta y piano, y flauta y guitarra.
01.04.1856	-Piezas canto y piano y piano solo de la zarzuela *El sargento Federico* (Barbieri y Gaztambide, 1855).
01.07.1856	-Polka mazurca para piano sobre motivos de la ópera *La Estrella del Norte* (Meyerbeer, 1854). -Canción de tiple de la zarzuela *El amor y el almuerzo* (Gaztambide, 1856). -Piezas de zarzuelas.
17.07.1856	-Canciones *U bassillo* y *El Miriñaque*, para canto y piano y piano solo. -Polkas de *La Traviata* y *La Favorita.* -Polka mazurca de *La Estrella del Norte.* -Disponibles los arreglos encargados sobre las ´zarzuelas *El amor y el almuerzo, Estebanillo Peralta* (Gaztambide y Oudrid, 1855), *El vizconde* (Barbieri, 1855), *El sargento Federico* y la canción de tiple de *La Favorita.*

4.2.7. Ramón Sánchez Laviña.

Este «profesor de música y comisionista en París», fundador, junto a su hermano Carmelo, de una de las casas de música más importantes de la València de la segunda mitad de siglo, comenzó su actividad mercantil en València en octubre de 1850, instalándose en la calle de la Sarrieta, núm. 4, junto a la plaza del Mercado, donde vivía también el músico viudo Eugenio Adán Chust (*València, 1820) junto a su familia[1624]. Debido a su pronta marcha a París para realizar compras de material, dejó como encargado del negocio al templador y comerciante de pianos Antonio Guastavino:

> Ramón Sánchez Laviña, comisionista de París, conocido ya del público valenciano, acaba de llegar de dicha ciudad con un grande surtido de papeles de música de los mejores compositores. La circunstancia de haber sufrido cuarentena la embarcación donde venía el cargo, le ha ocasionado el recibirle con atraso, lo que le motiva el tener que ausentarse de esta capital, por cuya razón advierte á los señores artistas y demás aficionados que gusten adquirir alguna composición ó partitura, que solo tendrán que abonar la tercera parte de su valor, precio ínfimo […]. En las piezas que lleven el precio fijo se hará la rebaja de una quinta parte. Vive calle de La Sarrieta, núm. 4.
>
> Igualmente se venden en casa del señor Don Antonio Guastavino, calle del Pie de la Cruz, núm. 5; y en caso de aviso pasará á casa de los señores que deseen comprar. Dicho comisionista tiene instrumentos de todas clases de las mejores fábricas de París y Lion, los cuales expenderá a precios equitativos (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.10.1850).

La documentación cotejada de archivos parroquiales y municipales informa que Ramón Sánchez Laviña (*1817) era oriundo de Xàtiva, por lo que mantuvo un punto comercial en la calle de la Corregería, 47, de dicha ciudad (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.08.1852). Su actividad empresarial dispuso de gran movilidad, pues, por ejemplo, en mayo de 1851 anunciaba su

[1624] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 66, cuartel del Mercado, 1850.

estancia durante unos días en la casa de la Administración de Diligencia de Madrid, situada en la plaza del Esparto de Murcia (*Diario de Murcia*, 11.05.1851).

En febrero de 1852, Sánchez Laviña seguía anunciándose domiciliado en la calle de Sarrieta en el *Diario de modas* y el *Diario de sastres*, pero meses después se trasladó a la casa del conde de Ripalda, situada en el núm. 5 de la céntrica plaza de la Pelota. Poseyó puntos de pedidos en Barcelona (calle de Roca, núm. 17) y en el depósito de pianos de Vygen hijo[1625], en París (rue Hauteville, núm. 12), donde atendía también pedidos para Lyon y Viena (*Diario Mercantil de Valencia,* 21.08.1852; 24.08.1852; 02.09.1852).

Por esas fechas (1852) ya poseía un variado surtido de literatura musical:

> Método y vocalizaciones de Duprez, Método y colección completa de los nuevos estudios de Bertini, así como otros también para piano. Las mejores fantasías de Litz [Liszt], Thalberg, Prudent, Rosellén, Goria, Dohler, Costchalk [Gottschalk]. Colección de piezas para tertulias y bailes de salón para diferentes instrumentos (piano, flauta, violín, cornetín y violonchelo). Walses, redowas, polkas y schottischs para piano solo, como *Polka brillante, Mi Estrella,* de Giuseppe Daniele, *La Amelia* schottischs, de Emilio Ettling. Música para orquesta, para banda militar, música religiosa, óperas para piano y canto y piano solo.

En 1853, Sánchez Laviña trasladó su almacén al núm. 15 de la calle de las Calabazas, entre la plaza de la Pelota y la del Mercado, en la antigua zona del convento de la Merced —manteniéndose, por tanto, en el área de las anteriores ubicaciones— (ilustración 227)[1626].

Allí comercializó el éxito lírico de 1853, la música de *El valle de Andorra*, zarzuela de Joaquín Gaztambide estrenada en noviembre de 1852 en el Teatro del Circo de Madrid. Al igual que ocurriera con *Jugar con fuego* de F.A. Barbieri, *El valle de Andorra* cosechó gran éxito estimulando la extracción de partituras y Sánchez Laviña ofrecía los arreglos de la zarzuela entera para piano/canto, piano solo, violín, flauta, guitarra, orquesta o banda militar[1627] al mismo precio que se vendía la editada en Madrid por Casimiro Martín (ilustración 228), además de ofrecer la suscripción al periódico *Pasatiempo Musical*, también editado en la capital (*Diario Mercantil de Valencia*, 02 y 08.03.1853).

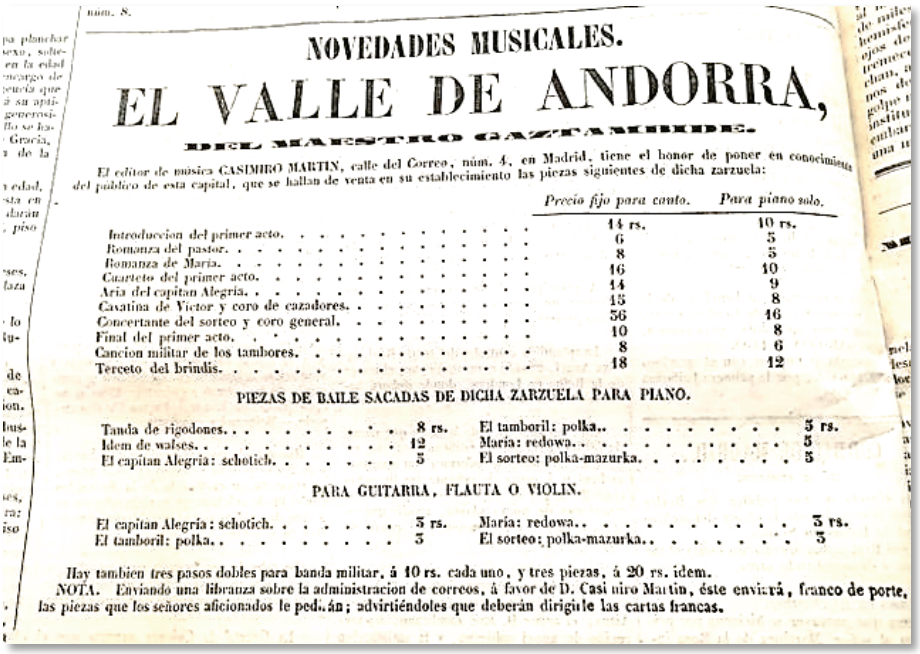
[1625] La publicidad de dicho fabricante indicaba que era sucesor de Alphonse Grus y ofrecía la venta, alquiler, reparación cambio y afinación de pianos (*Annuaire du commerce Didot-Bottin*, 1857: 795).

[1626] Allí vivía en 1856 junto a su mujer, Rosa Casteller Biñolas [Viñolas/Vinyoles] (*Barcelona, 1823) y una sirvienta. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mercado, 1856.

[1627] Al mismo tiempo, Eduardo Ximénez ofrecía desde la plaza de Calatrava únicamente la adaptación para piano solo (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.3.1853).



Ilustración 227. Localizaciones de los comercios de Ramón Sánchez Laviña (1850-1856).



NOVEDADES MUSICALES.

EL VALLE DE ANDORRA,

DEL MAESTRO GAZTAMBIDE.

El editor de música CASIMIRO MARTIN, calle del Correo, núm. 4, en Madrid, tiene el honor de poner en conocimiento del público de esta capital, que se hallan de venta en su establecimiento las piezas siguientes de dicha zarzuela:

	Precio fijo para canto.	*Para piano solo.*
Introduccion del primer acto.	14 rs.	10 rs.
Romanza del pastor.	6	5
Romanza de María.	8	5
Cuarteto del primer acto.	16	10
Aria del capitan Alegría.	14	9
Cavatina de Victor y coro de cazadores.	15	8
Concertante del sorteo y coro general.	56	16
Final del primer acto.	10	8
Cancion militar de los tambores.	8	6
Terceto del brindis.	18	12

PIEZAS DE BAILE SACADAS DE DICHA ZARZUELA PARA PIANO.

Tanda de rigodones.	8 rs.	El tamboril: polka.	5 rs.
Idem de walses.	12	María: redowa.	5
El capitan Alegría: schotich.	5	El sorteo: polka-mazurka.	5

PARA GUITARRA, FLAUTA O VIOLIN.

El capitan Alegría: schotich.	3 rs.	María: redowa.	3 rs.
El tamboril: polka.	3	El sorteo: polka-mazurka.	3

Hay tambien tres pasos dobles para banda militar, á 10 rs. cada uno, y tres piezas, á 20 rs. idem.

NOTA. Enviando una libranza sobre la administracion de correos, á favor de D. Casimiro Martin, éste enviará, franco de porte, las piezas que los señores aficionados le pedan; advirtiéndoles que deberán dirigirle las cartas francas.

Ilustración 228. *El Valle de Andorra*, anuncio de la edición de Casimiro Martín (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.03.1853).



Ilustración 229. Sello comercial de Laviña en la calle de Calabazas, 15.

El local de la calle de las Calabazas se consolidó como almacén de instrumentos musicales de madera y metal y de partituras de música[1628] y Ramón Sánchez Laviña siguió durante la década de los cincuenta viajando a París para atender encargos e importar material, también de Viena o Milán, según su propio testimonio[1629]. Destaca, entre sus partituras anunciadas, un «Brillante Wals de Lits» [Liszt] (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.10.1855).

Fuera ya del ámbito cronológico de esta tesis, he podido conocer que Ramón incorporó a su hermano Carmelo (†12.09.1900)[1630] al negocio a partir de la década de 1870 y a su sobrino, Antonio Sánchez Ferrís (*Xàtiva, 1862)[1631], hacia 1893 como editor de partituras[1632]. Trasladaron el primitivo almacén al núm. 29 de la Bajada de San Francisco, adoptando la marca «Casa Laviña», que se convirtió, junto a la firma de Salvador Prósper, en una de las principales editoriales musicales de València durante la segunda mitad del siglo XIX (ilustración 230).

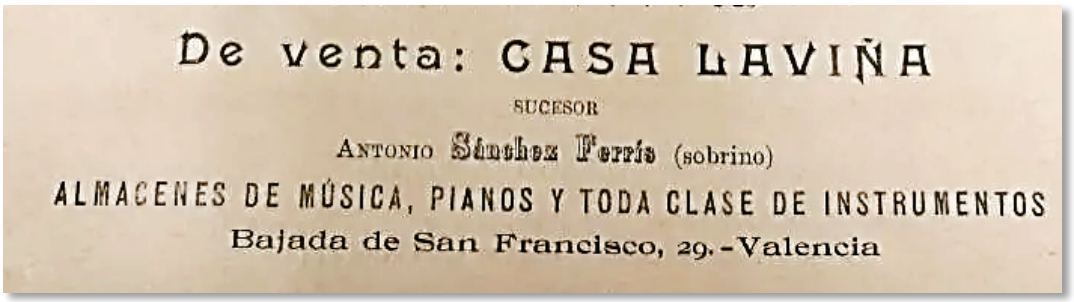


Ilustración 230. Anuncio de Casa Laviña en el *Boletín Musical*, núm. 97, 1896.

4.2.8. Distribución de literatura pianística en otros espacios.

Aunque la distribución de obras de música fue exigua durante este periodo en la librería de Casiano Mariana, la de su hermano Julián puso entonces a disposición del público un vasto surtido de piezas ligeras para piano y guitarra que provenían de óperas, bailables y canciones populares que se anunció entre julio de 1849 y agosto de 1850 indicando en la propia publicidad que eran propiedad de cierto sujeto que quería desprenderse de ellas. Dicha librería solo

[1628] De todo tipo: militar, para piano, de salón.

[1629] En 1863, Ramón Sánchez Laviña aparecía como representante en València de la casa Ricordi en Milán (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 28.01.1863).

[1630] La muerte de Carmelo Sánchez Laviña tuvo cierta repercusión en la prensa del momento, pues se produjo durante una becerrada benéfica organizada en El Cabañal. Uno de los animales se escapó y persiguió a Carmelo, que se encontraba acompañado de varias señoritas; tras solucionarse el incidente, el comisionista se desvaneció en la tribuna preferente víctima de un «ataque cerebral», muriendo al poco tiempo en la Casa de Socorro (*El Día*, 13.09.1900; *La Época*, 13.09.1900; *El Imparcial*, 13.09.1900; *La Correspondencia de España*, 13.09.1900).

[1631] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1892-1897: 113v.

[1632] Antonio Sánchez Ferrís era hijo del setabense Antonio Sánchez Laviña (†1884), casado con Vicenta Ferrís Quiles, de la cercana localidad de Algemesí. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1894-1896: 95r.

insertó otro anuncio de canciones andaluzas, posteriormente —sin especificar el instrumento que acompañaba en ellas el canto—, y se trasladó en 1852 a una nueva ubicación.

Tabla 72. Anuncios de partituras de las librerías de los hermanos Mariana publicados en el *Diario Mercantil de Valencia* (1845-1851).

Fecha	Anuncio
	CASIANO MARIANA
05.05.1847	-*Nuevo método de canto teórico práctico*, de Vicente Colla, traducido por Agapito Sancho, profesor del Liceo de Burgos. Suscripción.
30.10.1847	-*Método de guitarra en español y francés*, por José Jesús Pérez. Suscripción.
	JULIÁN MARIANA
01.12.1848	-Piezas andaluzas (canciones).
14.07.1849	Piezas para piano a 2 y 3 rs.: -Surtido de piezas diversas y tandas de rigodones de óperas (*Beatriz, Marino Faliero, Inés de Castro*). -Piezas de dramas y comedias (*Romance de Carlos II el Hechizado, La Zulema*, de *Los amantes de Teruel*; *La Calabresa*, sacada de la comedia *La Redoma Encantada*). -*Himno*, de Ducassi. -*Barcarola*, de Rossini. -*Wals de la aguadora*, de Bassili. -Canciones y rondeñas andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra: *Mejor es callar, La Tirana* (Manuel García), *La Pastorcilla, La espiación, El Trípili* y *La Tráopala, El Londito, La Lea* (Manuel García), *El Currillo, El Page, La Rosa, El Zape, Las quejas de Maruja.*
24.07.1849	Piezas para piano de 1 a 4 rs.: -Surtido de piezas diversas y tandas de rigodones de óperas (*Ana Bolena, I Puritani, Marino Faliero, El Pirata, Belisario, Lucrezia Borgia, Ipermestra, Lucía de Lammermoor*). -Canciones españolas: *Las Mollares corraleras, La Cachucha, El Currillo, Con el Carnaval riñó la Cuaresma, El Puerto de la Habana.* -Piezas de baile: *El wals de los diablos*, *Galopa de los diablos*, *Las Bacanales*, mazurca y galopa, *Las nuevas italianas*, colección de contradanzas que se bailan al estilo de los rigodones.
03.08.1850	Un barato de piezas de música. Un sujeto desea desprenderse de las piezas rebajándolas a la mitad de su valor. De 1 a 4 rs.: -Surtido de piezas diversas, danzas y tandas de rigodones de óperas (*Beatriz, Inés de Castro, La Gazza Ladra, Scaramuccia, Gemma di Vergy, Ana Bolena, I Puritani, Marino Faliero, El Pirata, Belisario, Lucrezia Borgia, Ipermestra, Lucía de Lammermoor, Roberto el diablo*). -*Los Clásicos,* tanda de rigodones. -*Los Románticos*, tanda de rigodones. -Nueva tanda de rigodones de *Guillermo Tell.* -*Barcarola,* de Rossini. -Piezas de baile: *El wals de los diablos*, *Galopa de los diablos*, *Las Bacanales*, mazurca y galopa, -*Las nuevas italianas*, colección de contradanzas que se bailan al estilo de los rigodones.
04.08.1850	Un barato de piezas de música -Canciones para piano y guitarra: *La Rosa, Las quejas de Maruja, La Lea, La Expiación, El Page, El Currillo, La Tirana, Con el Carnaval vino la Cuaresma, El puerto de la Habana, La Calabresa* de la comedia la *Redoma Encantada*, *Las Mayares correleras, La Pastorcilla, Mejor es Callar, El Zape, La Cachucha.*
03.11.1851	Piezas Andaluzas: *El parto de los montes, el rayo de Andalucía, el bravío de Sevilla, los toros del puerto, el bandolres, l'agarse del exterior, el torero de Madrid, la velada de san juan, la sal de jesus, es la chachí, los celos del tío macaco, el Muerto vivo,* zarzuela en dos actos. *Las Hadas, ó la Cierva en el bosque. La Venganza del templado. La Cigarrera de Cádiz. Para un apuro un amigo. Ilusiones perdidas. En todas partes cuecen habas. La Flor de la canela. El que de ajeno se viste La Mensagera,* ópera cómica en dos actos. *La Elección de un alcalde. El Cuerno*

	de oro, opera comida de magia. *El Doncel de D. Fernando I, drama histórico. Los Huerfanos del puente de nuestra señora.*
19.12.1851	Piezas andaluzas: *La sal de Jesus, El cuerno de oro. La mensajera, Pagarse del exterior, Es la chachi, La velada de San Juan, El rayo de Andalucia, Parto de los montes, Los toros del puerto, Para un apuro un amigo, Venganza del Templado, Los celos del tío Macaco, El muerto vivo, Cigarrera de Cádiz, El que de ajeno se viste, Las hadas, Amores á sopetón, El bravo de Sevilla, En todas partes cuecen habas, El bandolero, Las apariencias, No fiarse en compadres.*
22.12.1851	traslado
23.02.1852	TRASLADO A CALLE CABALLEROS [libros religiosos y morales]

Por su parte, la imprenta de José Mateu Garín del núm. 12 de la calle del Embajador Vich anunció la suscripción al periódico *El Filarmónico Popular* (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.01.1847) y, en 1849, ofreció la partitura completa para canto y piano de la opereta cómica [zarzuela] en dos actos *El Duende*, con texto de Luis Olona y música de Rafael Hernando, representada más de sesenta veces en la corte, que se distribuía por suscripción en un cuaderno con 120 láminas grabadas (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.12.1849; 26.12.1849). El diez de mayo de 1853 anunciaba la música para piano y canto de dos zarzuelas de Gaztambide: *El valle de Andorra* y *El estreno de una artista*, estrenadas ambas en 1852.

La librería de Gimeno, frente al Miguelete, anunciaba en marzo de 1847 un amplio surtido de música, que proporcionaba si se deseaba bajo pedido; su local disponía de un catálogo de stock, por lo que debía de estar en contacto con alguna casa suministradora, figurando en él, además de varios tipos de solfeos, *Pensamientos de óperas teatrales* de Luigi Truzzi (*1799; †1864), especie de «sonatitas progresivas» basadas en fragmentos de óperas de G. Verdi y G. Rossini y un surtido de óperas completas en pequeño formato para canto y piano del citado Verdi. En 1850 anunciaba la suscripción a *La Ópera*, gaceta musical de Madrid (*Diario Mercantil de Valencia,* 18.11.1850).

También se distribuyó literatura musical pianística en establecimientos valencianos poco relacionados con el comercio musical; por ejemplo, en 1845, la llamada «Tienda del Pozal» del mercado, anunció la suscripción al periódico *El Filarmónico*, dirigido por Josep Piqué y Salvador Casañs, que publicaba canciones para piano solo y piano/canto por 6 rs. al mes (17.11.1845). Destaca, asimismo, la oferta de suscripciones al *Álbum Musical* y a *El Carnaval del Liceo* (1849) y partituras en general anunciada entre 1848 y 1852 en el núm. 7 de la calle del Cementerio de Benimaclet, residencia de Francisco López, procurador de la Audiencia, y de su mujer, María

Boscá[1633]. Todas las piezas anunciadas habían sido editadas y distribuidas en Barcelona por Budó y los hermanos Oliveres (Brugarolas Bonet, 2021: 162-163; 182 y ss.).

Tabla 73. Anuncios de partituras publicados en el *Diario Mercantil de Valencia* desde el núm. 7 de la calle del Cementerio de Benimaclet.

Fecha	Anuncio
19.12.1848	-Suscripción abierta al *Álbum Musical.*
25.01.1849	-Entrega de la colección de piezas de los más acreditados maestros nacionales para piano y para piano y canto.
02.02.1849	-Suscripción al *Álbum Musical* y el *Gran Galop Infernal.*
04.02.1849	-*El Carnaval del Liceo en 1849*: colección de valses, contradanzas, rigodones, polkas y otras piezas de baile arregladas para piano.
25.06.1849	-*álbum Musical*, *colección de piezas de música de los más acreditados maestros nacionales y estrangeros*. Entregas de 8 páginas en 4ª semanales. Cada doce entregas forman un tomo. Arregladas para piano «por ser este el instrumento el mas generalizado y el que mejor se presta para la egecución de toda clase de composiciones musicales». En el local de suscripción en Valencia, Cementerio de Benimaclet, 7, hay ya los primeros dos tomos a 30 rs. junto con una hermosa colección de piezas de baile para piano.
29.12.1849	-*Álbum Musical.* Se vende por números sueltos junto a una colección de piezas bailables, canciones, etc. para piano, y también walses y contradanzas para orquesta y algunas otras para banda militar.
16.02.1851	-*El Carnaval del Liceo.* -«*Schotish*» para piano (2 rs.) y flauta (1 real).
22.01.1852	*El carnaval del Liceo:* colección de walses, contradanzas, polkas y otras piezas de baile arregladas para piano. Abierta la suscripción.

Por último, los músicos Tomás y Andrés Prósper, sobrinos del comerciante musical Vicente Prósper, vendieron puntualmente partituras pianísticas desde su residencia en la calle «Larga de la Sequiola [Empedrado a la Cequiola], a espaldas de la plaza de las Barcas» núm. 34. El 18.03.1852 anunciaron un «surtido de piezas de música para piano forte» y copias de la introducción y coros de la zarzuela *Jugar con fuego* (Barbieri, 1851) a mitad de precio que en otras copisterías.

[1633] Enterraron a una hija, Dolores, de 33 años, el nueve de septiembre de 1844. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1844: 36v.

Tabla 74. Anuncios de venta de partituras publicados por vendedores ocasionales en el *Diario Mercantil de Valencia* (1845-1856).

Fecha	Anuncio
07.11.1845	«Tienda del Pozal», en el mercado, suscripción al periódico *El Filarmónico*, dirigido por Josep Piqué y Salvador Casañs. Con canciones para piano solo, piano y canto, por 6 rs. al mes
11.03.1846	-Antonio Guastavino, surtido de óperas para piano y canto más cuatro cuadernos para piano.
29.06.1846	-Calle de la Vedella, 24. Cavatinas de *Nabucco, Ernani, Roberto el diablo, Saffo, Norma.* También se arreglaban partituras. Maestro de guitarra, flauta y violín.
11.02.1847 04.11.1848	Gabinete Literario: calle de Avellanas, 28 y luego en Gascons, 9. Recibe las secciones cuartas de *El Filarmónico Popular*.
29.10.1847	-Establecimiento de educación de Vicente Peris, plaza del arzobispo, casa «del General». *Biblioteca de música*, suscripción. A dos tamaños, grande para piano solo con obras de Liszt, Thalberg o Prudent o regular para óperas.
12.03.1848	-Profesor de música alquila óperas para piano y canto de Verdi y otros. Copia las obras. Tienda de los manchegos, Bolsería, 1, esquina calle de la Carda.
29.01.1849	*-Método de armonía y composición imitativa y expresiva* de Francisco Andreví. En Valencia, en casa de Rosa López (colegio).
02.02.1850	-Copistería musical de la plaza de Pertusa, 2, 2ª habitación. Ejemplares para piano de la *Polka de la Esperanza*, bailada en el segundo baile del Liceo. A 8 rs.
16.07.1851	-Calle Lladres, 2, 2ªº piso: piezas para piano y canto de óperas antiguas y modernas.
08.09.1852	-En calle de la Harina, 13, 1º. *Misa* de Cherubini a 3 y 6 con acompañamiento de órgano y orquesta. Partitura impresa más copias manuscritas de partes sueltas. «No ha sido cantada en Valencia».
10.05.1853	Imprenta de José Mateu Garin. Música para piano y canto de zarzuelas: *El valle de Andorra*, El *dominó azul*, *El estreno de una Artista.*



5. Uso social del piano en València (1830-1856)

5.1. Conciertos y audiciones públicas con la participación del piano (1830-1856).

5.1.1. Los conciertos con piano en el Liceo Valenciano.

5.1.2. El piano en el Teatro Principal.

a. Pianistas de compañía y otros pianistas acompañantes; b. Jóvenes prodigios del piano en el Principal; c. Actuaciones en València de pianistas reputados: Teodoro Litz (1840), Giulio Ovicini (1846), Maurice [Moritz] Strakosch (1847) y José Lubet (1848); d. Nuevos datos sobre la visita de Franz Liszt a València en 1845; e. Óscar de la Cinna, «verdadero pianista clásico», en València (1851); f. Adenda: José Miró y València (1842-1843).

5.1.3. El piano y la crítica en publicaciones valencianas del período: *El Fénix* (1844-1849) y *Revista Edetana* (1848-1849).

5.1.4. Los conciertos con piano en otros espacios.

5.2. El piano en los cafés valencianos: el Café de José Grau (1830), el primer Café del Siglo (1850) y el Café de Europa de Louis Laurence (1850).

5.3. El piano en el ámbito doméstico (1830-1856).

5.3.1. Contexto: el piano en la literatura romántica valenciana. Piano y feminidad.

5.3.2. La enseñanza del piano en València (1830-1856).

a. El piano en centros de instrucción primaria y secundaria locales.
Colegio Seminario de San Pablo: Salvador Giner Esteve; Pascual Pérez Gascón y la Escuela Popular del Canto; La Real Casa-Enseñanza y el Colegio de Loreto: José Gubern, Juan Bautista Plasencia, Jorge Francés y Vicente Pitarch; La escuela de Tomás Ballester; El establecimiento de educación lancasteriana de Esteban Paluzíe: José Rolly; El centro de educación para señoritas de Juana de Velasco; La academia para adultos de Plácido Duarte; La escuela de Josefa Pinazo Martínez; Seminario Andresiano de las Escuelas Pías: Justo Fuster.

b. La enseñanza privada del piano en València.
Peregrín Vila; Juan Escuder; Juan Oliver; José Ferrís; Francisco Grossi; José Valero Peris; Academia de piano y dibujo de la plaza de S. Francisco; Juan Barta y su academia filarmónica; Luisa Zappi de Bonoris; Academia de baile y piano de la calle de S. Miguel; Academia de música vocal, piano y guitarra de la calle Gracia; Justo Moré; Juan Álvarez Monzó; Carolina Conti; Eduardo Ximénez Cros; Joaquín Sánchez; Manuel Caballero; Otros.

[1634] Fragmento de RODRÍGUEZ, Cayetano, 1836c. *Los lechuguinos filarmónicos* [litografía] Madrid: Real Establecimiento Litográfico. E-Mn, sig. INVENT/70912.

5.1. Conciertos y audiciones públicas con la participación del piano (1830-1856).

5.1.1. Los conciertos con piano en el Liceo Valenciano.

Según ha mantenido la tradición historiográfica, en el verano de 1836 —o a finales del año, según otra fuente—, se reunió un círculo de aficionados a las artes y convinieron celebrar veladas literarias, artísticas y musicales organizándose primeramente como una academia que evolucionó en el Liceo Valenciano[1635], constituido oficialmente en 1838 a imagen del recién establecido Liceo Artístico y Literario de Madrid (cuyo proceso fundacional se inició en marzo de 1837) (véase Gárulo, 1841: 120; *Revista de Valencia*, 1881: 215; Almela Vives, 1962: 10; Roig Condomina, 1993: 457 cit. en Galbis López, 1998: 459; Pérez Sánchez, 2005: 306 y ss.; Alemany Ferrer, 2010: 27)[1636].

La proliferación de agrupaciones-asociaciones públicas y centros de enseñanza bajo el título de academia era práctica corriente en la sociedad de la época[1637], aunque el término adquiría en ocasiones connotaciones diferentes a las actuales, pues se aplicaba a sesiones públicas de muestra y/o práctica colectiva de diferentes disciplinas artísticas. Sirva como ejemplo específicamente relacionado con la música el anuncio publicado por Mariano Navarro, «profesor de piano de acreditada capacidad y director de la escena armónica» que enseñaba también canto y solfeo, proponiendo establecer en 1835 una academia «a imitación de otras ciudades ilustradas» para la enseñanza y práctica de la música. Dicha academia se iba a constituir en su domicilio de la calle del Albelló, junto a la de las Barcas, con una decena de alumnos: señoras y caballeros que debían poseer previamente conocimientos de solfeo y piano

[1635] Solo hay dos fuentes que manifiestan explícitamente que la andadura de la primitiva academia comenzó en 1836 y no son contemporáneas de la entidad, precisamente. La primera, que recogió Vicente Almela en su libro *El Liceo Valenciano* (1962), procede de un texto de Teodoro Llorente publicado en el *Almanaque de las Provincias para el año de 1902* (1901: 197-199) —aunque consta sin firmar, como solía suceder— (véase Almela, 1962: 10-11). La otra, que aparece en la *Revista de Valencia* (1881, I: 230) y fue escrita por Luis Tramoyeres Blasco, afirma que la reunión fundacional que daría lugar al Liceo Valenciano tuvo lugar «a últimos de 1836».

[1636] No debería deducirse, por tanto, que el Liceo Valenciano fue creado de forma efectiva como tal antes que el Liceo Artístico y Literario de Madrid, fundado en la segunda mitad de 1837, dado que su germen procede de una asociación cívica en la que la sociedad ilustrada de la época comenzaba a organizarse: las academias. La mayoría de las fuentes contemporáneas indican que el impulso que transformó la primitiva academia en el ya organizado Liceo Valenciano fue posterior y consecuencia de la aparición del madrileño, igual que pasó con el Liceo de Sevilla (Pérez Sánchez, 2005: 307). Francisco Almela (1962: 10) ya manifestó ciertas dudas sobre el correcto establecimiento de la fecha fundacional, pues podría ocasionar la confusión de que la instauración del Liceo Valenciano fuera anterior a la del de Madrid.

[1637] En València en 1835, aparte de la Real Academia de Artes de San Carlos, existían ya la Real Academia de Práctica Forense, la Academia pública de Teología, Dogmática y Moral y varias escuelas privadas de lenguas también denominadas academias (Monfort, 1835: 110, 115, 133-134.).

(*Diario Mercantil de Valencia*, 23.04.1835). El compositor Juan Barta, asimismo, abrió una academia filarmónica para la enseñanza de violín, piano, guitarra, flauta, clarinete y otros instrumentos en el local que ocupó la antigua librería de Cabrerizo del núm. 5 de la calle Libreros (*Diario de Mercantil de Valencia*, 19.03.1837). Además, se habían establecido en València diversas academias de baile cuyo objeto era la instrucción y preparación para los bailes de sociedad que se celebraban en la ciudad; también se denominaba «academia», aparte de al establecimiento donde se celebraban, a los días, generalmente festivos, en los que se efectuaba baile social y/o clase colectiva con orquesta o banda (véase Guaita Gabaldón, 2020a).

En el transcurso de esta investigación he documentado varias fuentes hemerográficas en las que se confirma que el Liceo Valenciano, como tal, se estableció siguiendo el modelo del Liceo Artístico y Literario de Madrid, fundado por José Fernández de la Vega en 1837[1638], siendo la primitiva academia literaria su germen directo. La información recabada, relativa a sesiones públicas y otras cuestiones procedentes tanto de la primera producción literaria de la institución (*El Liceo Valenciano: colección de producciones artísticas y literarias* (Cabrerizo [ed.], 1838), como de otras fuentes bibliográficas, ha permitido actualiza/aclarar datos pendientes sobre la fundación de dicha entidad y su primer funcionamiento. La primera informa de su nacimiento como academia y de la posterior transformación del organismo valenciano tomando como modelo su homólogo en la corte:

EL LICEO VALENCIANO

> Con puro y gran placer contemplamos nosotros y con nosotros tambien los verdaderos amantes del verdadero progreso, la buena acogida y rápido desarrollo que hallan en medio de nuestra general escasez, todos los establecimientos de pública utilidad.
>
> No ha muchos días que esta corporación contaba en su seno reducidísimo número de individuos, y apenas estendía á otra cosa sus miras que á oír impasible tal ó cual composicion, y á fallar con justicia siempre, pero siempre tambien con frialdad, acerca de su mérito literario.
>
> Hoy ha variado de forma completamente; hoy aparecen en su lista artista célebres, sugetos de distincion, y gran número de personas amantes del saber. Hoy son sus sesiones un verdadero certamen, en que las producciones de todos géneros concurrentes, y á inspirar á porfía sentimientos nobles y tiernos á todos los que con un alma generosa saben sentir y estimar los rasgos del ingenio; y á consolar á cuantos cansados de los disturbios políticos, fatigados de la lucha de los bandos, aturdidos e los gritos de las pasiones, nos acogemos

[1638] La fundación del Liceo de Sevilla también tuvo como germen una asociación cultural previa (Pérez Sánchez, 2005: 307) y he podido documentar que, en Salamanca, el Liceo fundado a finales de 1838 tenía su antecedente en una escuela de dibujo llamada de S. Eloy, utilizada al principio por el gremio de plateros para que sus miembros aprendieran a dibujar y que, a partir de 1835, se convirtió en una academia de grabado, litografía, tinta china y pintura (véase *El Correo nacional*, 09.12.1838).

> al templo del saber para reconciliarnos con la humanidad, olvidando un momento las miserias presentes de nuestro suelo para pensar solamente en esa gloria, en esa inmortalidad artística que á todas las naciones se estiende, que en todos tiempos prevalece […].
>
> […] no podemos menos de volver una mirada de agradecimiento hacia el de Madrid; de tributar un testimonio de gratitud y de aprecio al jóven benemérito D. José Fernández de la Vega que, fundando aquel, ha ofrecido un modelo á las demás ciudades de España, y de consagrar, en fin un tributo de amor y de admiración á la augusta REINA […].
>
> Decoroso es para la juventud valenciana el haber sido la primera en secundar ese noble egemplo; á la más pequeña invitación, y como de común impulso se han reunido en la habitación que la generosidad y franqueza de un digno catedrático de esta universidad, jóven también, franqueára, y en breve se ha visto, como ya hemos dicho, su morada en Templo de las Artes.
>
> ¿Qué otro nombre se merecese puede dar á un lugar en donde los dictados del diccionario politico no resuenan, y en donde no se conoce mas que una sola aristocracia, la del genio, ni más que dos categorías, artistas y admiradores? Los papeles públicos, nuncios de los partidos, no ocupan lugar alguno en aquellas mesas; vénse si, y derramados con profusión, los mejores periódicos artísticos, que tanto en el estrangero como en nuestro país se (dirigen solo á nutrir y deleitar el entendimiento con sus articulos y con sus láminas: los gritos y los himnos de guerra no resuenan en esos aposentos; el susurro dulce que una conversacion amistosa produce, solo es interrumpido por el acento de un cantor; por los sonidos de un piano que viene á recordarnos de vez en cuando los pasages mas encantadores de los maestros; por la voz de un poeta que lee por sí mismo el fruto de su inspiración; en fin, por el aplauso con que una concurrencia entusiasta corona los afanes de un artista noblemente ambicioso […] (*La Verdad*, 02.04.1838).

Como muestra el texto hemerográfico transcrito arriba, las primeras sesiones de la citada academia valenciana consistieron en mostrar trabajos literarios e interpretar piezas musicales en el domicilio particular de un joven catedrático, posiblemente José Juanes Navarro (*1807)[1639], primer presidente de la entidad posteriormente, como manifestó Luis Lamarca (*1793; †1850) en su discurso de agradecimiento cuando fue nombrado socio de mérito el 24.04.1841:

> Yo me complazco en publicarlo, señores: el Liceo tuvo principio en el despacho del Sr. presidente: á su invitación se unieron en aquel modesto local algunos amigos del país, y se instaló la *Academia*, que más adelante adquirió nueva forma y mayor estension bajo el nombre de Liceo, que hoy conserva; y aquí no puedo menos de recordar con orgullo y gratitud que ya merecí entonces que los amigos que concurrieron á llevar á cabo tan feliz pensamiento, contasen conmigo para realizarle, y con efecto asistí a algunas sesiones, si bien no pude continuar por las atenciones que ocupaban en aquella época todo mi tiempo […].
>
> Mucho ha progresado desde entonces el Liceo, y grande es en verdad la diferencia que presenta su estado actual, comparado con aquel humilde principio; pero no debe sorprendernos: aquella academia era una semilla fecunda, que depositada en un suelo

[1639] Juanes se incorporó al Colegio de Abogados de València en 1834 (Tormo Camallonga, 2004: 433),pero existe constancia de su actividad como escribano en Ontinyent en 1832.

> pingüe y feraz, no podía dejar de producir una planta alzada y frondosa (*Liceo Valenciano*, núm. 1, serie 2: 26).

A principios de 1838, los integrantes de esa primitiva academia decidieron implementar en València el modelo del Liceo Artístico y Literario de Madrid —«secundar ese noble egemplo; á la más pequeña invitación»—. El sábado 17 de marzo comenzaron a reunirse en la Casa de Pineda[1640], a instancias del literato Mariano Roca de Togores, para discutir los estatutos y votar la composición de la junta:

> Las capitales de provincia siguen el impulso de la corte, y Sevilla[1641] y Valencia han establecido Liceos. En esta última ciudad el señor Roca de Togores, literato bien conocido en Madrid, reunió el 17 de marzo á unas 30 personas distinguidas artistas y literatos que procedieron al nombramiento de presidentes, secretarios &c. y de una comision que presentase un presupuesto de gastos del Liceo arreglando definitivamente sus bases. La reunion se verificó en la casa de Pineda plaza de santo Domingo, en la que se habia preparado al efecto un salón magníficamente alumbrado (*El Panorama*, 29.03.1838).

El Liceo Valenciano quedó constituido el sábado 24 de marzo —sin sede oficial aún— y, tras celebrarse junta de elecciones, resultaron electos el citado José Juanes, como presidente general; Juan Cuevas[1642] y el joven maestro de piano y canto Justo Moré, como presidente y secretario de la sección de música, respectivamente (II, 5.3.2.b: 815 y ss.). La institución valenciana comunicó su constitución al Liceo madrileño a través de una carta firmada por José Juanes, Bernardo Gómez y Mariano Roca de Togores que fue difundida por la prensa local:

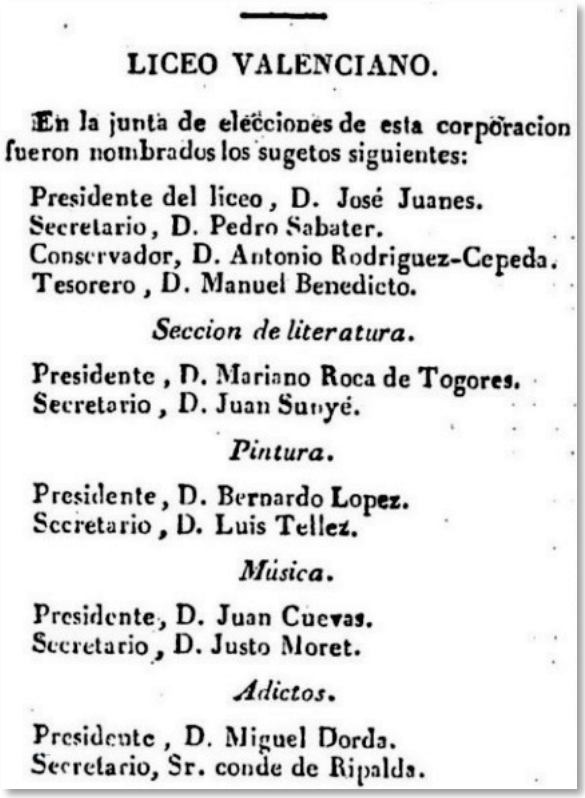
> El liceo valenciano se ha instalado la noche del sábado 24 de marzo último. El noble egemplo que VV. nos ofrecieron, ha hallado en breve, como era de esperar, imitadores en la patria de Juanes, de Pons y de Gil Polo […].
>
> […] y su común deseo fue el tributar un homenaje de gratitud y respeto al joven benemérito que ha sabido en medio de nuestras disensiones y miserias, levantar una nueva enseña de unión y de alegría, y el dirigir asimismo una palabra de amor y confraternidad á los que mas felices, aunque no mejor dispuestos que los artistas de Valencia, han presentado de antemano á la España entera un dechado que seguir con gloria de las artes y provecho de la civilización.
>
> Con este objeto pues nombró una comisión especial compuesta de su presidente y dos individuos de su seno; y y los que hoy tienen la honra de dirigir á VV. la palabra á nombre de sus compañeros lo hacen con tanto más places, cuanto que saben que al verificarlo no solo cumplen el encargo del liceo valenciano, sino que premian, aunque con escaso galardon, los méritos de ese digno establecimiento.

[1640] El Palacio de Pineda, actualmente sede en València de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

[1641] Véase *El G. Nacional*, 15.03.1838.

[1642] Juan Cuevas Perales (*Guadassuar, València, 1782; †València, 1855) fue maestro de capilla de la Catedral de València durante 22 años, desde diciembre de 1833 hasta 1855. Formado en ella como infantillo, ejerció como maestro de capilla en la iglesia de San Martín de València (1801-1804), la Colegiata de Xàtiva y las catedrales de Málaga, Toledo y Córdoba, antes de retornar a València.

> Que para los generosos egemplos la recompensa mayor es el ser imitados, y á los verdaderos artistas la corona mas grata es la amistad y estimación de otros artistas, grangeada no por el trato de las personas, sino por la fama de las obras.
>
> Los individuos del liceo de Valencia al congratularse con los del de Madrid por el nacimiento del uno y por la brillante existencia del otro, creen pues satisfacer el impulso de su corazon y llenar los deberes de su instituto porque no á fundar tertulias amenas se dirigen estos establecimientos, sino á dar mayor brillo á la aristocracia del talento, a hacerla respetar de las demás, sacándola de la oscuridad, y á congregar en fin á ese pueblo de artistas, que esparcido y dislocado en todos los partidos, en todas las clases y en todas las naciones, no será nunca fuerte mientras no se presente unido […] (*La Verdad*, 21.05.1838).



LICEO VALENCIANO.

En la junta de elecciones de esta corporacion fueron nombrados los sugetos siguientes:

Presidente del liceo, D. José Juanes.
Secretario, D. Pedro Sabater.
Conservador, D. Antonio Rodriguez-Cepeda.
Tesorero, D. Manuel Benedicto.

Seccion de literatura.

Presidente, D. Mariano Roca de Togores.
Secretario, D. Juan Sunyé.

Pintura.

Presidente, D. Bernardo Lopez.
Secretario, D. Luis Tellez.

Música.

Presidente, D. Juan Cuevas.
Secretario, D. Justo Moret.

Adictos.

Presidente, D. Miguel Dorda.
Secretario, Sr. conde de Ripalda.

Ilustración 231. Cargos electos de la Junta y las secciones del Liceo Valenciano (*La Verdad*, 21.05.1838).

La andadura oficial del Liceo Valenciano comenzó, por tanto, en marzo de 1838 y contó inicialmente con cuatro secciones: literatura, bellas artes [pintura], música y adictos[1643]; a estas se les sumaron posteriormente declamación, ciencias y varias cátedras (Gárulo, 1841: 121; Boix, 1849: 193-194). En abril se debatieron y votaron el reglamento y los presupuestos de la agrupación (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.04.1838) y comenzaron a organizarse las primeras veladas literario-artístico-musicales; en la primera sesión recogida por la prensa local, celebrada el dos de abril, participaron dos integrantes de la entidad cantando y ejecutando al piano varias piezas:

[1643] Encargados de juzgar y valorar las propuestas artísticas.

> No solo con placer sino con entusiasmo, oímos en la noche del sábado último las composiciones de los Sres. Bonilla y Lazarraga, que no transcribimos por la razón ya indicada, pero a las que tributamos con todo el concurso merecidos aplausos. Hubiéronlos de partir ellos mismos con los Sres. Castel y Juste, y en las diferentes piezas que cantaron y egecutaron al piano mostraron un acierto é inteligencia que nosotros (profanos a su arte) sabemos estimar mas que enrarecer; y unos y otros tuvieron á la vez que rendir ese homenage de alabanza á otros señores que mostraron su pericia en el dibujo, entre los que, por no citarlas á todos, diremos que D. Bernardo l.opez y D. Luis Tellez se mostraron dignos de la reputacion que gozan […] (*La Verdad*, 02.04.1838).

El apellidado Castel podría ser, posiblemente, Antonio Castell o Castells, miembro fundador de la sección de música que participó en otras sesiones del Liceo como cantante (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.05.1839; 01.06.1839)[1644]. Sin embargo, no se han podido recabar datos sobre ninguna persona relacionada con la música y/o el Liceo llamada Juste, que según la reseña anterior fue quien acompañó a Castells al piano en la citada velada. Podría tratarse de una confusión al escribir el nombre y que, en realidad, fuese el joven pianista aragonés Justo Fuster (*Tronchón [Teruel, 1814]; †València, 1876), que entonces acababa de establecerse en la ciudad (II, 5.3.2.a: 789), o Justo Moré, joven maestro de piano y canto llegado en 1837 (II, 5.3.2.b: 815).

La sociedad, que tuvo que procurarse una sede amplia donde celebrar juntas, exposiciones y veladas, obtuvo en enfiteusis, gracias a la reina regente, el antiguo local del noviciado del Convento del Temple mediante la Real Orden de 13.02.1839 (Llorente, 1900: 197-199). Sin embargo, dicha información, aportada por Teodoro Llorente, entra en contradicción con la fecha de inauguración oficial y primera exposición pública del Liceo, que se hizo coincidir con las fiestas seculares por la conquista cristiana de València a manos de Jaime I el Conquistador y tuvo lugar el 11 octubre de 1838. Descrita en la primera publicación de la sociedad, la cual comenzó a difundirse con motivo de su inauguración, dicha sesión pudo celebrarse en otro espacio (*Liceo Valenciano: colección de producciones artísticas y literarias*, 1838: 5-6; y Gárulo, 1841: 121), como consta en las dos noticias transcritas a continuación:

> Escriben de Valencia el 16 de octubre […]. Merece particular mención la apertura del Liceo Valenciano, en cuya esposicion pública de objetos artísticos sobresalían los cuadros de Lopez Castellò, el sordo-mudo Isern y la señorita de Carruana (*El Correo Nacional*, 21.10.1838).
>
> Entre los festejos públicos con que la ciudad de Valencia ha solemnizado el recuerdo glorioso de su conquista por el rey D. Jaime merece ocupar un lugar distinguido a función con que en la noche del 11 dio el Liceo valenciano la primera muestra de sus trabajos en las secciones de literatura y música, y la exposición de las producciones de las secciones de bellas-artes, tributando de este modo un homenage digno por cierto del hombre

[1644] Un tenor llamado Antonio Castell cantó el *lied Adelaide* op. 46 (1795) de L. van Beethoven en el Liceo de Madrid el 20.11.1842 (*El Corresponsal*, 19.11.1842).

> estraordinario que en el siglo XIII libró á este hermoso país del yugo mahometano, abriendo una nueva época de civilización que había de producir a March, Vives, Juanes, Gomis y otros sabios y artistas esclarecidos, cuya gloria ha escitado la noble emulacion de la juventud valenciana […] (*Diario constitucional de Palma de Mallorca*, 07.11.1838).

La sección de música tomó un papel protagonista en la exposición, tal y como describió la primera publicación periódica de la sociedad, editada por Cabrerizo en octubre de 1838:

> La música, con mas encantos, con mayor gala que todas las otras artes, fué la que dio mayor pompa á la inauguracion: la sinfonía original del señor D. Blas Vicente mereció de los amantes de ese ramo singular aceptación, por la gracia de los motivos y la buena combinacion de los instrumentos. El himno del señor D. Miguel Dorda lleno de profundidad y rico de harmonía, mostró a las claras que si su autor, como funcionario público, ha dispensado justa proteccion al Liceo, como artista sabe contribuir á su brillo[1645]. En la romanza, en fin, del señor D. José Valero, están perfectamente combinados los dos sentimientos marcial y amoroso, que animaban de continuo a Jaime I, y que el poeta ha expresado en la letra[1646].
>
> La señorita Doña Emilia Bucelli cantó con maestría y buen método una lindísima aria del maestro español Saldoni: si á su escelente voz de contralto se agrega su gracia en el modular, bien se dejará inferir que es una fortuna, para un profesor como Saldoni, darse por primera vez a conocer en Valencia por tan buen conducto.
>
> Con la voz argentina y llena de la señorita Doña Magdalena Ruiz fue acertado el elegir la cantina de Romeo en la ópera *I Montechi*: así es que con ella se granjeó merecidos aplausos, vacilando tal vez en tributárselos los muchos á quienes aprobaban sus gracias. El dúo del *Elissir*, cantado por el caballero D. Fernando Ureta y la señorita Doña Dolóres Alcaraz, agradó sobremanera: ni podía ser de otro modo, contando con los medios del cantor, muy adecuados á la parte jocosa, y con la voz tierna y el sentido decir de su compañera.
>
> La señorita Doña Manuela Garcés de Marcilla, en la polaca de los Puritanos hizo victorioso alarde de su garganta limpia, de su ejecución y de su estension de voz poco común.
>
> Cantáronse también un dúo del *Tasso* y otro del *Marino Faliero* y los dos finales del Moises y de la Semíramis, en los que además de las personas mencionadas, los señores Sáles, el señor Sentiel y el señor Galdón mostraron que no llevan en vano el título de profesores.
>
> Si a esto se agrega una orquesta bien concertada aunque compuesta en su mayor parte de aficionados, y unos coros ejecutados por cantantes de mérito, se tendrá una cumplida idea de los trabajos de esta sección (*Liceo Valenciano: colección de producciones artísticas y literarias*, 1838: 6-7).

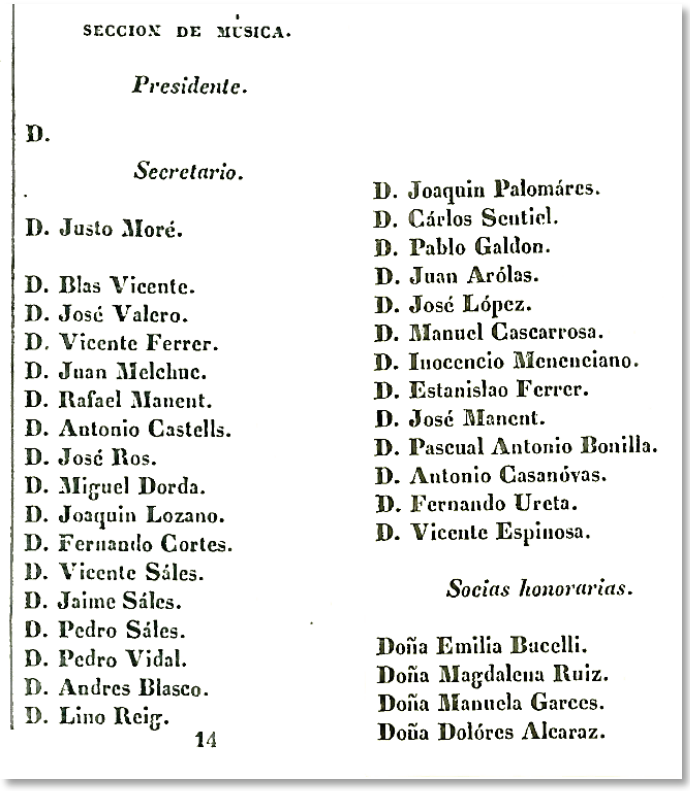
La prensa foránea, haciéndose eco del acontecimiento, publicó crónicas musicales narradas en similares términos:

> Una numerosa y escogida concurrencia ocupaba el salón público, y las autoridades de provincia, y los sugetos mas distinguidos por sus luces y rango realzaban el brillo de esta solemne inauguracion. La orquesta, compuesta en su mayor parte de aficionados

[1645] Dicho himno llevaba letra del escritor, periodista y político valenciano José María Bonilla (*1808; †1880), editor de *El Mole* (*Liceo Valenciano: colección de producciones artísticas y literarias*). Sobre Miguel Dorda véase la reseña de Ruiz de Lihory (1903: 244).

[1646] José Valero musicó para la velada un himno titulado *D. Jaime el Conquistador*, con letra de J. Sunyé.

profesores, y dirigida con tanto acierto por don Blas Vicente, dió principio con una sinfonía original del mismo. Siguieron varias piezas de los mas acreditados autores, entre las que merecen especial mencion por ser obras de individuos del liceo el himno y la romanza, puestos en música por D. Miguel Dorda, gefe politico de esta provincia, y don José Valero […]. Nos limitaremos a recordar con placer la ejecucion limpia, el gusto y despejo que manifestó la señorita doña Manuela Garcés de Marcilla, sobre todo en la polaca de la ópera *I Puritani*, la voz sonora y robusta que desplegó la señorita Magdalena Ruiz , y que tanto brilló en el *ostinati é tal será* de la cavatina de Romeo en la ópera *I Capuletti ed í Montechi*; la esquisita de la señora Dolores Alcaraz, que tanto nos conmovió al oír el *ed io sola sconsigliata* en el d*uo Elixir d'Amor*, y finalmente la agradable voz y buen método de la señorita doña Emilia Bucelli, habiendo dado realce á todas estas cualidades el acierto y conocimientos que desplegaron los caballeros que las acompañaron […] (*Diario constitucional de Palma*, 07.11.1838).



SECCION DE MÚSICA.

Presidente.

D.

Secretario.

D. Justo Moré.

D. Blas Vicente.
D. José Valero.
D. Vicente Ferrer.
D. Juan Melchue.
D. Rafael Manent.
D. Antonio Castells.
D. José Ros.
D. Miguel Dorda.
D. Joaquin Lozano.
D. Fernando Cortes.
D. Vicente Sáles.
D. Jaime Sáles.
D. Pedro Sáles.
D. Pedro Vidal.
D. Andres Blasco.
D. Lino Reig.

D. Joaquin Palomáres.
D. Cárlos Scutiel.
D. Pablo Galdon.
D. Juan Arólas.
D. José López.
D. Manuel Cascarrosa.
D. Inocencio Menenciano.
D. Estanislao Ferrer.
D. José Manent.
D. Pascual Antonio Bonilla.
D. Antonio Casanóvas.
D. Fernando Ureta.
D. Vicente Espinosa.

Socias honorarias.

Doña Emilia Bucelli.
Doña Magdalena Ruiz.
Doña Manuela Garces.
Doña Dolóres Alcaraz.

14

Ilustración 232. Primeros integrantes de la sección de música del Liceo Valenciano en 1838 (*Liceo Valenciano: colección de producciones artísticas y literarias*, octubre de 1838: 53-54).

La sección de música participó en numerosas sesiones celebradas en la primera etapa del Liceo —posteriormente, las interpretaciones musicales se reseñarían en las publicaciones periódicas de la entidad bajo el epígrafe «el salón del Liceo»— y el piano destacó siendo utilizado, principalmente, como instrumento acompañante de arias y piezas extractadas de ópera, al gusto de la época. Además, solían intercalarse entre las piezas de canto sinfonías —oberturas—, fantasías y variaciones para piano que rememoraban, generalmente, idénticos temas operísticos: *I Puritani, Il Paria, Roberto Devereux, La Sonnambula, Belisario,* entre otras.

Emilia Bucelli Juan (†València, 15.11.1879)[1647], célebre «medio tiple» (Saldoni Remendo, 1880, III: 362; y Ruiz de Lihory, 1903: 198) alumna de piano de Antonio Ayala —quien recibió la visita de Franz Liszt durante su estancia en València en 1845 (II, 5.1.2.d: 727)—, actuaría recurrentemente en esos primeros conciertos y, como ella, otras cantantes aficionadas se acompañaban a sí mismas y a otros cantantes al piano durante sus actuaciones, siendo así paritaria la distribución de sus colaboraciones al piano.

Existió, asimismo, rivalidad entre las pianistas solistas aficionadas que actuaron en el Liceo local; cabe citar, por ejemplo, la protagonizada por Antonia Marqués y Luisa Dupuy (*Diario Mercantil de Valencia,* 26.12.1839; la primera fue discípula de Juan Manzocchi, hermano de la célebre cantante Almerinda Manzzochi (*1804; †1869)[1648], quien también actuó en las sesiones liceístas locales al piano[1649]. Luisa Dupuy[1650], pianista notable, ejecutó en las citadas sesiones difíciles obras compuestas por Henri Herz —un *divertimento*[1651] y unas variaciones sin determinar— y la *obertura de Guillermo Tell*, de Franz Liszt.

La maestra de canto y piano establecida en València Carolina Conti (*Milán, 1814) también protagonizó actuaciones al piano, bien acompañando arias o como solista (II, 5.3.2.b: 820).

[1647] Emilia Bucelli Juan era hija del capitán de fragata Pedro Fabio Bucelli, noble italiano, y de María Rita Juan. La familia vivía en el núm. 5 de la calle Trinquete de Caballeros; allí fallecieron su hermano Carlos Bucelli Juan, a los 37 años víctima de una pulmonía la Nochebuena de 1847, y su padre, viudo de 77 años, al día siguiente de un ataque apopléjico. [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1847: 60-61]. Se casó con el mariscal de campo de artillería José María Prat Miralles (*1805; †1867) y el hijo de ambos, José María de Prat y Bucelli fue un destacado militar, presidente del Casino de Agricultura, fundador del Partido Conservador en València y concejal del ayuntamiento de la ciudad en varias ocasiones. Emilia Bucelli participó durante 1838 y 1839 en conciertos organizados por el Liceo y en otros celebrados con fines patrióticos.

[1648] Almerinda Manzzochi recaló en València antes de abril de 1841 (*Revista de teatros*, 18.04.1841).

[1649] En concreto tocó unas variaciones sobre un tema de la ópera *Roberto Devereux* y unos *valses* a cuatro manos de José Launés, junto al barítono Aquiles Di-Franco.

[1650] Luisa Dupuy de Lôme Guillemaine (*Madrid, 1806; †València, 1886) era hermana del empresario Santiago Luis Dupuy, quien compró al estado en 1842 el Convento de San Felipe de la orden de los Carmelitas, situado en las afueras de la puerta de Quart (Pons y Serna, 1992: 117).

[1651] Podria ser el *Divertissement brillant no.2 sur une cavatine favorite,* op.22

Asimismo, su alumna, Pilar de Oráa, tocó, con once años de edad, las *Variations sur une cavatine de La Cenerentola* de Rossini, op. 60 de Henri Herz (1830) y un aria sobre *La Sonnambula* (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.01.1841; 30.01.1841). Ya como socia de mérito, interpretó en 1843 unas Variaciones de bravura con acompañamiento de orquesta (La Iberia musical y literaria, 10.12.1843).

En cuanto a pianistas masculinos, las fuentes constatan el predominio de José Valero Peris al piano, tanto improvisando variaciones sobre temas de óperas dados como acompañando a músicos llegados a la ciudad —entre otros, Máximo Gastaldi (flauta) y Valery Gómez (cantante)—. Valero, además, dirigió la «Academia Filarmónica» que la sociedad del Liceo Valenciano instituyó en enero de 1841 para instruir musicalmente tanto a socios como a gente sin recursos (véase 5.3.2.b: 888). Junto a Valero sobresalieron al piano Luis Alberto Reig, que tocó en 1839 unas variaciones de J.N. Hummel, el citado Juan Manzzochi, y los dos pianistas contratados por el café de Laurent de la calle del Mar, Jorge Francés y Vicente Pitarch, en 1841-1842 y 1850, respectivamente. De hecho, en mayo de 1842 pudo establecerse una curiosa comparativa intergéneros entre miembros del Liceo, pues se dieron cita ante el piano la niña Pilar Oraá, de tan solo once años, Luisa Dupuy y Manuela Auban, tocando «varias piezas del mayor gusto y con la maestría que tienen acreditada, rivalizando con los socios D. Jorge Francés, D. Juan Cerrillo y D. H. Cardona» (tabla 75).

La noche del 12 al 13 de julio de 1845, el suelo del teatro del Liceo se hundió tras venirse abajo la estructura, cayendo hasta un almacén de sal situado en el piso inferior. El teatro se había reformado previamente en abril con diversas obras de adorno y la instalación del alumbrado de gas.

> Un acontecimiento que hubiera podido convertirse en una espantosa catástrofe tuvo lugar en la noche del sábado al domingo. El teatro del Liceo, á pesar de lo seguro que aparecía, se vino abajo destruyendo el tablado escénico; y atravesando parte del piso cayó hasta el almacén de la sal. Causa horror el pensar las innumerables desgracias que hubieran ocurrido, si este accidente hubiera sobrevenido una noche de función. El cielo miró con compasión la amena sociedad que allí se reunía. El infatigable celo de los socios cuidará sin embargo que al invierno próximo todo se halle completamente reparado, y en estado de poder ofrecer al público la dulzura de sus conciertos y variadas representaciones (*El Fénix*, 20.07.1845).

Esta situación, unida a cierta desafección del público ya patente desde años atrás y a la disolución de parte de la sociedad artística provocó el cese temporal de las reuniones y las exposiciones públicas de las distintas secciones (Alba Pagán, 2021: 79 y ss).

> VALENCIA, 23 de octubre. Tiempo hace que tenía vivísimos deseos de noticiar á VV. alguna cosa relativa al divino y encantador arte de la música; pero á pesar de mis deseos, este país está (como todos), más interesado en la política que en las artes […]. La filarmonía está aquí sin vida, sin animacion: pues no hay estimulo alguno. Ahora creo que tendremos algunos ratos sublimes en el teatro, pues acaba de llegar la célebre cantante tan conocida y aplaudidísima en esta corte, la señora Marietta Albini […] (*La Iberia Musical*, 05.11.1843).

Asimismo, algunos críticos contemporáneos achacaron el declive del resto de secciones de la sociedad a la excesiva popularización de las veladas de bailes de máscaras, en detrimento de las producciones artístico-literarias de calidad. Aun así, la sección de música reanudó en invierno de 1846 sus reuniones lírico-dramáticas, continuando asiduamente durante la década de 1850.

> Desiertos casi, no hace mucho tiempo, los salones de este establecimiento, parecia que habia sonado para él ya la última hora, pero un nuevo soplo de vida ha reanimado su existencia devolviendo á sus brillantes reuniones toda la animacion, todo el interés que tuvieran en un principio. Ya hemos hablado en otro de nuestros números de la primera sesion que tuvo lugar el mes pasado; tambien lo hemos hecho, aunque ligeramente, de los suntuosos bailes de máscaras: pues bien, aun puede decirse que resonaban en tan elegante recinto los sonoros acentos de las amables socias y socios que lucieron sus talentos en aquella noche: aun puede decirse que se oia el escitante estruendo de la orquesta y que se veian destacarse sobre el purpúreo tapiz las sílfides ú ondinas que abandonando para nuestro mal las ligeras y transparentes gasas, habian cubierto sus delicadas formas con los ricos y elegantes atavíos de nuestras hermosas labra doras... Cuando un nuevo motivo de curiosidad atrae por la quinta vez las bellezas valencianas al regenerado Liceo […] (*El Fénix*, 08.02.1846).

Como prueba de ello, baste destacar la gran sesión que celebró el Liceo el de junio de 1850, bajo la presidencia de la sección filarmónica a cargo de Jaime Sales, en la que el trasiego de carruajes colapsó la calle del Temple hasta una hora después de su finalización. Entre las arias de ópera, un joven Antonio Castellví, de 13 años, tocó al piano un capricho al piano *Le reveil du lion*[1652]. En esta segunda época se constatan actuaciones de pianistas destacados como Vicente Pitarch, Juan Bautista Plasencia, Blas María Colomer o José Valero, quien había dejado de dirigir la sección de música, siendo sustituido por Miguel Galiana. También es de reseñar el estreno en marzo de 1856 de un *Nocturno para piano* por el poco conocido pianista, cantante y compositor Tomás

[1652] Probablemente se trate de la obra de *Le Réveil du lion (Caprice héroïque)*, op. 115, del pianista polaco Anton de Kontski (*1816 ; †1899), alumno de John Field en Moscú y Sigismond Thalberg en Viena. En 1849 había realizado varios conciertos en España y Portugal, reorganizando la estructura del Conservatorio Nacional de Lisboa.

Esteve Sánchez (*03.01.1825)[1653], vicesecretario y contador de la entidad (Boix, 1849: 354-355; Saldoni, 1881, IV: 92; Ruiz de Lihory, 1903: 249)[1654].

Tabla 75. Actuaciones con piano en el Liceo Valenciano. Fuentes: *El Liceo Valenciano, Diario Mercantil de Valencia, El Fénix, La Iberia Musical*, *La Verdad.*

Fecha	Actuación
02.04.1838	−Señores Castel [Antonio Castell] y Juste [¿Justo Fuster / Justo Moré?]: diversas piezas que cantaron y ejecutaron al piano.
11.10.1838	-Sesión de inauguración [canto con piano].
11.05.1839 18.05.1839 25.05.1839	− Luis Alberto Reig: variaciones de Hunoel [Hummel] al piano.
26.12.1839	−Carolina Conti: variaciones sobre varios temas. −Antonia Marqués y Luisa Dupuy (rivalidad pianística).
04.12.1840	Doña D.D.: variaciones al piano sobre un tema de la *Norma*.
26.12.1840	Antonia Marqués: variaciones al piano sobre un tema de *I Puritani* compuestas por su profesor, Juan [José] Manzzochi.
02.01.1841	−Isabel Casanova de Alfonso e Inocencio Merenciano: variaciones de piano y flauta sobre un tema de *I Puritani*. −Antonia Marqués: variaciones compuestas por su maestro, Juan Manzzochi sobre un tema de *I Puritani*.
09.01.1841	−Luisa Dupuy: *Divertimento* de Herz [se alaba su limpieza y maestría al piano]. −Juan [José] Manzzochi: variaciones sobre un tema de *Roberto de Vereux* [*Devereux*]. −Carolina Conti acompañando a Pedro Rodda en un aria de *Il Paria.*
16.01.1841	−Pilar de Oráa, once años de edad, alumna de Carolina Conti: variaciones de Herz sobre *La Cenerentola.* −Inocencio Menenciano, variaciones de flauta con acompañamiento de piano.
23.01.1841	−José Manzzochi y Aquiles di Franco: valses a 4 manos de José Launés.
30.01.1841	−Pilar de Oráa: aria de *La Sonnambula* al piano. −Luisa Dupuy: variaciones para piano.
06.02.1841	−Isabel Casanovas y Jorge Francés: dúo de la *Semiramis* al piano. −Antonia Marqués: variaciones sobre temas de la *Norma.* −Luisa Dupuy: variaciones de Herz.
13.02.1841	−D. J. F. [Jorge Francés]: variaciones al piano.
20.02.1841	−Carolina Conti y Pilar de Oráa. Dúo del *Belisario* al piano. −Máximo Gastaldi y José Valero: variaciones de *Toula* para flauta y piano. −Benita Marqués y Onofre Comellas: *Fantasía*, para piano y violín. −Pascuala Díez de Ribera: variaciones al piano[1655].
06.03.1841	−Juan Manzzochi: variaciones al piano.

[1653] Hijo del empleado de Hacienda Tomás Esteve Ausina y de Josefa Sánchez Martín. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1816-1825: 230r.

[1654] El 20 de febrero de 1841, Esteve había estrenado una tanda de valses para orquesta, que fueron ejecutados en los intermedios (*Liceo Valenciano*, II, núm. 7, serie tercera, julio 1842: 334). Además, siguió participando en las sesiones de la sociedad también como cantante (*El Fénix*, IV, 16.04.1848: 296).

[1655] En la crítica de la semana posterior se manifestó que no recibió tantos aplausos como los demás cantantes, justificando que tocar el piano era más difícil que cantar, por tener que utilizar un instrumento extraño. No obstante, tocó con limpieza y gusto.

	−Antonia Marqués, variaciones de Herz sobre un tema de *Anna Bolena.* −Luisa Dupuy: sinfonía del *Guillermo Tell* al piano.
Octubre, 1841	−José Valero: variaciones brillantes improvisadas sobre un tema de *Lucrecia Borgia.* −Referencia a la rivalidad entre la Dupuy y Antonia Marqués, la cual dominaba «con singular perfección» el piano.
[Enero] 1842	−Se une la señorita Auban a la rivalidad de la Dupuy y la Marqués. −Jorge Francés.
27.01.1842	−Antonia Marqués y Luisa Dupuy: variaciones de los hermanos Herst [¿Herz?] a dos pianos[1656].
02.04.1842	−Pilar Oraá: brillantes variaciones al piano.
Mayo, 1842	−Pilar Oráa, Luisa Dupuy y Manuela Auban: varias piezas del mayor gusto y con la maestría que tienen acreditada, rivalizando con los socios D. Jorge Francés, D. Juan Cerrillo y D. H. Cardona.
Julio, 1842	−Antonia Marqués y Onofre Comellas: variaciones de piano y violín. −Señores Garcés de Marcilla y Menenciano: variaciones flauta y piano. −José Valero: variaciones. −Luisa Aubán: variaciones. −Galiana y Comellas: variaciones.
Agosto, 1842	−Teresa Puig, 8 años de edad: cavatina de *Lucia*. −José Valero [profesor de música de la academia de María Gomis][1657]. −Luisa Dupuy: variaciones al piano.
06.12.1843[1658]	−Pilar de Oráa, *Variaciones de Bravura* con acompañamiento de orquesta.
19.01.1846	−Concepcion Vergadá: aria de la *Beatrice di Tenda*, acompañándose al piano.
[1849][1659]	−Blas María Colomer Guijarro: ¡Variaciones de Mozart [*Ah! Vous dirai-je maman*].
11.01.1850	−Vicente Pitarch: dos piezas para piano «con una destreza que le excluye de la clase de aficionados y le eleva a la de profesor».
20.06.1850	−Antonio Castellví (13 años): *Le reveil du Lion*, capricho al piano.
27.10.1851	−José Valero, acompañando al piano a la célebre cantante, Valery Gómez. −Francisco Aparisi [Guijarro], acompañando al piano una fantasía para violín de *I Martiri*, por Joaquín Velázquez.
21.09.1853	—Juan Bautista Plasencia al piano acompañando al canto a Ana de Jarro.

5.1.2. El piano en el Teatro Principal.

El 24 de julio de 1832 se inauguraba el Teatro Principal de València[1660], tras sufrir un largo periplo de cambios, suspensiones y retrasos en las obras que abarcó desde 1774, año de presentación del primer proyecto efectuado por el arquitecto italiano Filippo Fontana, hasta la finalización definitiva de la obra en 1831 dirigida por el arquitecto local Juan Marzo. A pesar de que necesitó reformas y hasta 1854 no se consideró plenamente terminado, el hecho de que

[1656] La crítica volvió a manifestar la dificultad de tocar un instrumento que no es el propio.

[1657] Junto a Tomás Vicent (letras) y Francisco Font (baile).

[1658] *La Iberia Musical*, 10.12.1843.

[1659] Según testimonio escrito de la hija de Blas Colomer, Madeleine, en su manuscrito *Vie de B.M. Colomer*, que amablemente me proporcionó en 2008 su descendiente, Patrick Colomer; Belén Sánchez también recoge la información en su tesis sobre dicho pianista valenciano (2017: 68).

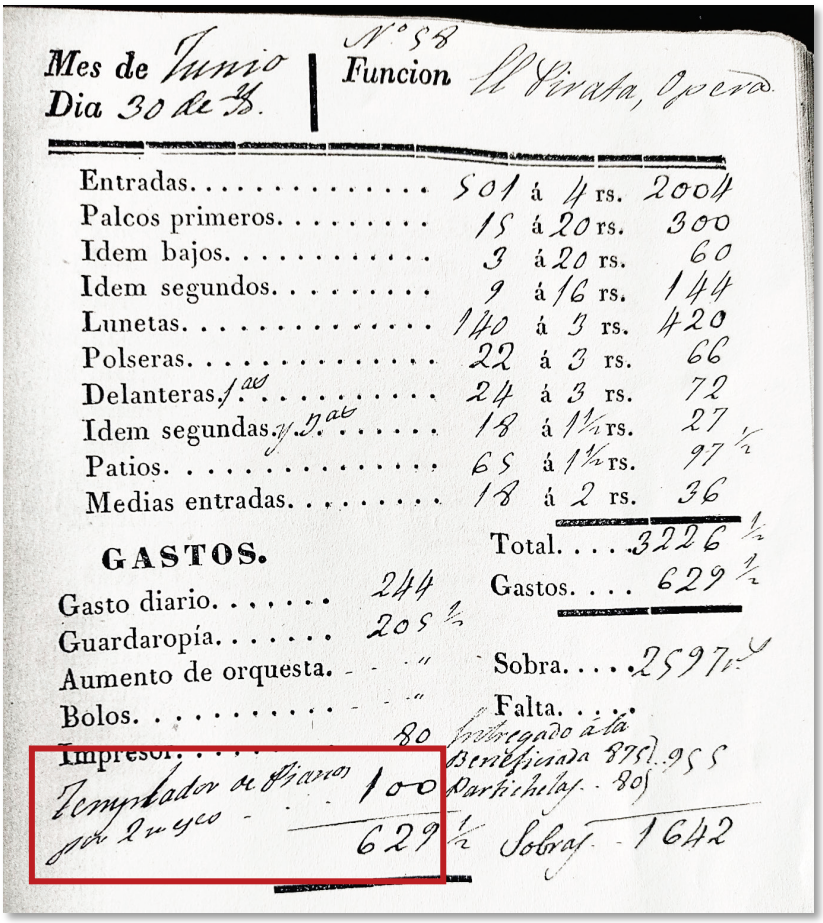
[1660] Véase el breve monográfico sobre el «Teatro Nuevo de Esta Ciudad» (*Diario de Valencia*, 05.11.1831).

València pudiese disponer de un coliseo moderno al estilo del que poseían otras grandes capitales europeas impulsó la actividad cultural de la ciudad, pues, además de constituir un espacio idóneo para el esparcimiento de la burguesía, trajo prosperidad económica gracias a la llegada de compañías dramáticas y líricas de prestigio.

Se ignora qué tipo de piano tuvo el teatro en un primer momento, pero consta el uso de uno en los últimos días del teatro antiguo, la *Botiga de la Balda*, que era templado regularmente[1661]. He hallado una hoja de recaudación y gastos correspondientes a una representación celebrada el 30 de junio de 1832 —un mes antes de la inauguración del Principal— a beneficio de la cantante Juana de los Santos García, en la que se presentó la ópera *El Pirata* (1827) de G. Bellini (*Diario de Valencia*, 30.06.1832), solo cinco años después de ser estrenada en Milán, lo que demuestra el alto grado de actualización que poseyó entonces la escena lírica local. En dicho documento consta manuscrito un asiento de 100 rs. vn en concepto de gastos para el «templador de pianos por 2 meses» (ilustración 233). De cualquier forma, este dato contrasta con la compra de diez pianos vieneses de media cola que realizó Ramón Carnicer para el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona en 1826 (nueve para el teatro y uno para él) (Brugarolas Bonet, 2015: 276-277).

La primera referencia expresa a un piano utilizado en el Teatro Principal valenciano figura en el anuncio de un concierto ofrecido por Giulio Ovicini el 1 de abril de 1846, pues indica que el instrumento que dicho intérprete usaría era obra del constructor local Pedro Gómez Peralta. Posteriormente, *El Fénix* criticó duramente el piano que utilizó José Lubet y Albéniz en mayo de 1848, pero se desconoce si se trataba del Gómez que había usado Ovicini dos años antes. Cabe decir, asimismo, que el pianista Óscar de la Cinna manifestó su pretensión —parece que no realizada— de viajar a Barcelona en 1856 para supervisar la adquisición de un piano de cola francés «propio para teatro» para poder dar algunos conciertos en el Teatro Principal a su regreso (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.02.1856), lo que podría indicar que no había encontrado ningún instrumento en la ciudad que le satisficiera, a pesar de dar sus primeros conciertos en el salón de la fábrica de pianos Gómez[1662].

[1661] En contraste con la gran cantidad de ellos que disponía el de Barcelona (Brugarolas Bonet, 2015: 276 y ss.).
[1662] El hecho de que viajara a Barcelona en busca de un piano francés indica que se dirigía a la fábrica Boisselot establecida en la ciudad condal (véase Alemany Ferrer, 2018).


Mes de Junio | Funcion Nº 58 El Pirata, Opera.
Dia 30 de D.

Entradas	501	á 4 rs.	2004
Palcos primeros	15	á 20 rs.	300
Idem bajos	3	á 20 rs.	60
Idem segundos	9	á 16 rs.	144
Lunetas	140	á 3 rs.	420
Polseras	22	á 3 rs.	66
Delanteras 1.as	24	á 3 rs.	72
Idem segundas y 3.as	18	á 1½ rs.	27
Patios	65	á 1½ rs.	97½
Medias entradas	18	á 2 rs.	36
		Total	3226½

GASTOS.

Gasto diario	244	Gastos	629½
Guardaropía	205½		
Aumento de orquesta	"	Sobra	2597½
Bolos	"	Falta	
Impresos	80	Entregado a la Beneficiada 875	955
Templador de Pianos por 2 meses	100	Particulares 80	
	629½	Sobran	1642

Ilustración 233. Hoja de gastos de la función del 30 de junio de 1832 donde constan gastos por dos meses de templado del piano[1663].

Desde el punto de vista pianístico, el nuevo teatro, junto el del Liceo Valenciano, se convirtió en el escenario idóneo para acoger, entre los estrenos operísticos, el fenómeno del virtuosismo romántico que durante la década de 1840 colmó los circuitos musicales europeos de artistas en tránsito. València no solo acogió la llegada de intérpretes de piano, sino de otros instrumentos, como por ejemplo los casos de Aquiles Malavasi, flauta (1848); Tomás Fassano, (1850) y Ernesto Cavallini (1851), clarinetes; los violinistas Ole Bull (1847), Vicente Bianchi (1849, 1851) y Antonio Bazzini (1850); o Nereo Agostini al fagot (1853), entre otros.

a. Pianistas de compañía y otros pianistas acompañantes.

El despunte de compañías destinadas a nutrir la oferta operística valenciana en los primeros años de la década de 1830 permitió la ampliación y modernización de su estructura y la creación/consolidación en València de la figura del *maestro al cembalo* o maestro al piano. Esta posición, se asociaba a la que poseyó el maestro compositor en teatros de otras capitales, pero,

[1663] E-VA[agfdv] Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, Teatro, Correspondencia, C2.

además, el *maestro al cembalo* cumplía funciones de repetidor, compositor, arreglista y director musical de los cantantes (González Marín, 2010: 104), complementando al primer violín e, incluso, al director de la orquesta (véase Pedrell, 1897: 75). En València, solo existieron hasta 1831 los cargos de primer violín y de director de orquesta, cuya función podía complementar el músico o violín de bailes, perteneciente a dicha sección[1664].

El también profesor privado de piano Francisco [Francesco] Grossi (véase II, 5.3.2.b: 805) fue el primer *maestro al cembalo* o maestro al piano del Teatro Principal valenciano, tras desligarse este puesto del de director de la orquesta, que ejercía el primer violinista Blas Vicente Sanbonet en este momento[1665]. Se ignora si está relacionado por parentesco con Francisco Grossi, primer oboe y corno inglés del Teatro de Barcelona a principios del siglo XIX, nacido en Parma (*Diario de Barcelona*, 06.01.1808; Suero Roca, 1987: 207, 210-211). La escena de la sección de ópera del teatro valenciano estuvo dirigida en 1831 por el tenor y fabricante de pianos catalán Juan Munné (*Barcelona, 1781; †*Ibid*., 1864)[1666].

La incorporación de esta figura a la compañía de ópera se realizó en la temporada 1831-1832 (*Diario de Valencia*, 03.04.1831). Aunque en el momento del primer anuncio de la plantilla no figuraba aún el nombre de Grossi, al poco tiempo comenzó a aparecer como tal en los libretos y publicidad del *Diario*[1667]. Además, el 22 de octubre de 1831, Grossi estrenaba su primera ópera, *El Mendoza, ó Enrique y Constanza,* a la temprana edad de veintidós, en una función a beneficio del cuerpo de coristas del teatro que fue cantada por Antonia Sánchez, Concepción Cobos, Juan Munné (primer tenor y director de escena), Eduardo Torres, Ignacio Guzmán y Casimiro López. El estreno fue también anunciado en *El Correo, periódico literario y mercantil* del 31.10.1831, donde se indicaba que el joven artista se había negado en varias ocasiones a representarla por considerar que en dicha época se escuchaban en los teatros «las más bellas producciones de los

[1664] En Palma de Mallorca ya ejercían varios *maestros al cembalo* a partir de 1825.

[1665] Como va dicho, durante la década de 1820 solo existía la figura del «músico de compañía y director de la orquesta», «maestro y director de la orquesta» o «primer violín y director de orquesta» en la compañía valenciana, y estos cargos los desempeñaba el violinista Blas Vicente; Juan Lestán, violinista que ejercía entonces como músico de bailes, complementaba a Blas Vicente en sus tareas (véase, por ejemplo, *Diario de Valencia*, 05.04.1825; 14.04.1827; 07.04.1828; 11.04.1830; 03.04.1831).

[1666] Baltasar Saldoni habla desde su propio recuerdo de Juan Munné, tenor de la capilla de la Catedral de Barcelona y constructor de pianos de precio módico, a quien conoció a los diecisiete años pudiéndose beneficiar de sus valiosos consejos musicales y artísticos (Saldoni Remendo, 1880, III: 299).

[1667] En ocasiones como Gaetano o Cayetano Grossi, quizás una confusión con el nombre del célebre libretista italiano.

mejores maestros de Europa». Sin embargo, a pesar de sus reticencias, fue convencido por sus compañeros[1668]. El 21 de enero de 1832, la orquesta del teatro también estrenó una sinfonía suya.

En el anuncio para la temporada siguiente, 1832-1833, Grossi aparecía ya en el preponderante cargo de maestro, director y compositor de la sección lírica, mientras Munné se mantenía como director de escena y Blas Vicente como primer violín y director de la orquesta. La figura del maestro al piano —o al *cembalo*— implicaba no solo la dirección musical, la composición, los arreglos y el ensayo con cantantes, como va dicho, sino acompañar diversas arias, dúos, etc. en las representaciones que no pudieran ser preparadas por la orquesta. Como ejemplo de ello, el uno de abril de 1832, Grossi participaba como pianista acompañante en el concierto (dirigido por el violinista Blas Vicente) de los cantantes Concepción Cobos y P.M. Velletti, acto en el que se presentó el profesor de violín Cayetano [Gaetano] Pellizzari[1669], antiguo alumno del Conservatorio de París[1670].

Sin embargo, la apertura del Teatro Principal de València y el consiguiente cambio en la dirección y estructura de la compañía conllevaron una transitoria sustitución de Grossi que fue reemplazado como *maestro al cembalo e direttore d'orchestra* por el reputado Ramón Vilanova Barrera (*Barcelona, 1801; †*Ibid*., 1870), *maestro di capella della catedrale di Barcelona* (sic.); Grossi fue contratado como *suggeritore* (apuntador) de la compañía italiana. También el antiguo primer violín y director de la orquesta, Blas Vicente, y el violín de bailes, Juan Lestán, fueron sustituidos por José Comellas[1671], que había sido primer violín suplente en la compañía italiana de Madrid en 1831 (*El Correo*, 11.04.1831)[1672] y Juan Saurí, respectivamente. A este nuevo

[1668] Tal vez podría tratarse, debido a la coincidencia de edad, de un joven de veintidós años anunciado el 31.10.1831 para trabajar en una casa decente que sabía escribir, de cuentas, afeitar y enseñar piano, guitarra y flauta. Daban razón en una tienda donde se fabricaban justillos situada en el núm. 12 de la calle Corregería.

[1669] Esta información se relaciona con el anuncio de cierto Juan Pellizari, cirujano dentista de paso en la ciudad, titular de la sociedad quirúrgica de Montpellier, que se anunciaba en València en las mismas fechas (*Diario de Valencia*, 06.04.1832).

[1670] Aquí y el 22.04.1832 se le nombró Cayetano Grosi, probablemente una confusión con Gaetano Rossi (*Verona, 1774; †*Ibid*. 1855), afamado libretista de ópera de la época.

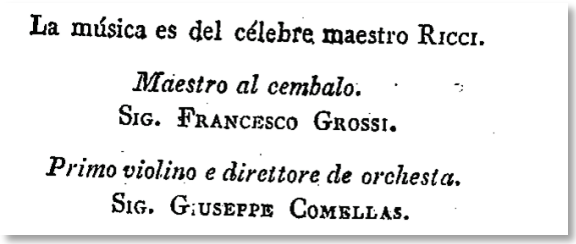
[1671] De origen catalán, José Comellas (*1798) se inició como suplente de Francisco Berini, primer violín de la compañía italiana en Barcelona (*El Correo*, 11.04.1831). En 1837 vivía ya en el núm. 27 de la valenciana Bajada de San Francisco (manzana 8) con su primera mujer, Francisca Lledó y sus hermanos Onofre y Ana Comellas, de 25 y 20 años. Posteriormente aparece en algunas fuentes en línea como padre del pianista José Comellas Carmona (*Matanzas, Cuba, 1842; †La Habana, 1888), lo cual entra en contradicción con la información aportada por Ruiz de Lihory (1903: 221), que afirma que fue director de la orquesta del Principal de València hasta 1843, y con los datos existentes sobre su esposa (apellidada Lledó en la documentación valenciana consultada).

[1672] En 1839 se pagaba 8 rs. vn a Pedro Granados por conducir a Comellas «músico mayor» a la orquesta. E-VA[agfdv]Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, Teatro, Correspondencia VIII3-Caja2/1817-1839.

organigrama se añadieron los cargos de *maestro di Cori* (maestro de coro), que ejercería el viola Francisco Arbós, y de *capo-band*a (director de la banda) que se asignó a Félix Vela (*Diario de Valencia*, 04.05.1833), aunque algunas fuentes indican que Grossi ejerció también estas dos últimas funciones al principio:

> En los demás países rara es la nación que fuera de su capital tiene teatro de ópera italiana. Así es que en Francia las hay en París, pero no mas: en Prusia, en Berlin únicamente, en Austria solo en Viena, y así en todas partes. Pues en España (en esta España, de quien tanto suelen hablar los estranjeros) hay ópera italiana, no solamente en Madrid, sino en otras ciudades de Provincia. Parécenos que este es siempre un anuncio, bien evidente de cultura, y los cantores italianos no podrán quejarse de no tener entre nosotros un buen manantial para recojer pesetas. En la reflexión que ya otras veces hemos hecho, se nos re - produce naturalmente al acabar de recibir la lista de la nueva ópera de Valencia, en la cual figura como primer tenor el *Signor* Carlo Trezzini, tan conocido en los teatros de esta Corte. La restante compañía es como sigue; *Altro primo tenor*, Sr. Francesco Morini: *secondo tenore* Sr. Carlo Llorens: *maestro al cembalo* Señor Raimondo Villanova: *primo buffo cantante in genere*, Sr. Giovanni Rossi: *altro buffo*, Sr. Giacinto Conleslabile. *Prima donna assoluta*, Sra. Clelia Paslori: *prima donna contralto e primo musico assoluto*, Sra. Clorinda Corradi Pantanelli: *prima donna tiple in genere*, Sra. Angiolina Corri Rossi: y luego la correspondiente comparsa de coristas de ambos sexos; y el Sr. Cavaceppi, *primo basso e direttore di scena*; y el Sr. Grossi , *suggeritore e maestro dei cori e capo-banda*; y el Sr. Luccini, *pittore e direttore del machinismo*, y *capo sarto*, y en fin nada falta para que los diletanti de Valencia puedan tener muy buenos ratos (*La Revista Española*, 53, 07.05.1833).

No obstante, al año siguiente Ramón Vilanova abandonó València junto a Juan Munné por la suspensión temporal de funciones impuesta tras el óbito de Fernando VII (Saldoni Remendo, 1868, I: 178; *La Llumanera de Nova York: revista catalana de novas y gresca*, 41 [09.1878]) y Francisco Grossi volvió a ejercer como *maestro al cembalo* y director de orquesta junto a Comellas (*Diario de Valencia.*, 29.03.1834; *Semanario Teatral*, 28.04.1834: 10, ilustración 234). Por aquel entonces, Grossi vivía junto al ya retirado Blas Vicente en la calle del Muro de Sta. Ana, junto a las Torres de Serranos[1673], y ejercía como docente de piano.


La música es del célebre maestro Ricci.

Maestro al cembalo.
Sig. Francesco Grossi.

Primo violino e direttore de orchesta.
Sig. Giuseppe Comellas.

Ilustración 234. Fragmento del libreto valenciano de la ópera *Chiara di Rosemberg* (Ricci, 1834, José de Orga y Cia. [ed.]) en el que aparece Francisco Grossi repuesto como maestro al piano.

[1673] Consta que María Oberele Grossi, viuda de 63 años posiblemente emparentada con él, vivió en 1842 en el núm. 2 antiguo (3 nuevo) de la calle Muro de Santa Ana. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos, 1842.

En 1835 Grossi desapareció totalmente de la escena valenciana, tanto de la prensa, como de las guías en las que aparecía como profesor de piano, bien porque falleció[1674], bien porque abandonó la ciudad; no obstante, su primera *Gran Sinfonía* fue reprogramada en el Teatro Principal el 19 de diciembre de 1838 —posiblemente la estrenada en 1832—. También la figura del maestro al piano desapareció durante unos años del organigrama de la compañía italiana del teatro consignado en los libretos, por lo que parece que la dirección musical recayó plenamente, entre 1835 y 1838, sobre Comellas. Sin embargo, debieron producirse problemas y, para solucionarlos, volvió a reincorporase Blas Vicente como primer violín, que compartió la dirección con el catalán y se designó concertino a su hijo, Onofre Comellas, que había ingresado en 1835 en dicha orquesta. Ese año vuelve a constar un *maestro al cembalo* y director de música, el músico italiano Gerolamo Ranieri[1675] (*Diario Mercantil de Valencia*, 13.05.1838).

El compositor Mariano Manzocchi ocupó en 1839 el cargo de maestro compositor y director, estando por encima nuevamente de Comellas, por tanto, en el organigrama del Principal valenciano. Manzocchi había estado en València ya en 1836 acompañando a sus hermanos músicos José, Elisa y Almerinda (*1804; †1869)[1676]. En agosto de 1839, volvió a ser anunciado en el teatro, siendo contratado a continuación para las siguientes temporadas; el 30 de enero estrenó su ópera *Ettore Fieramosca* [*Héctor Fieramosca*], escrita en València

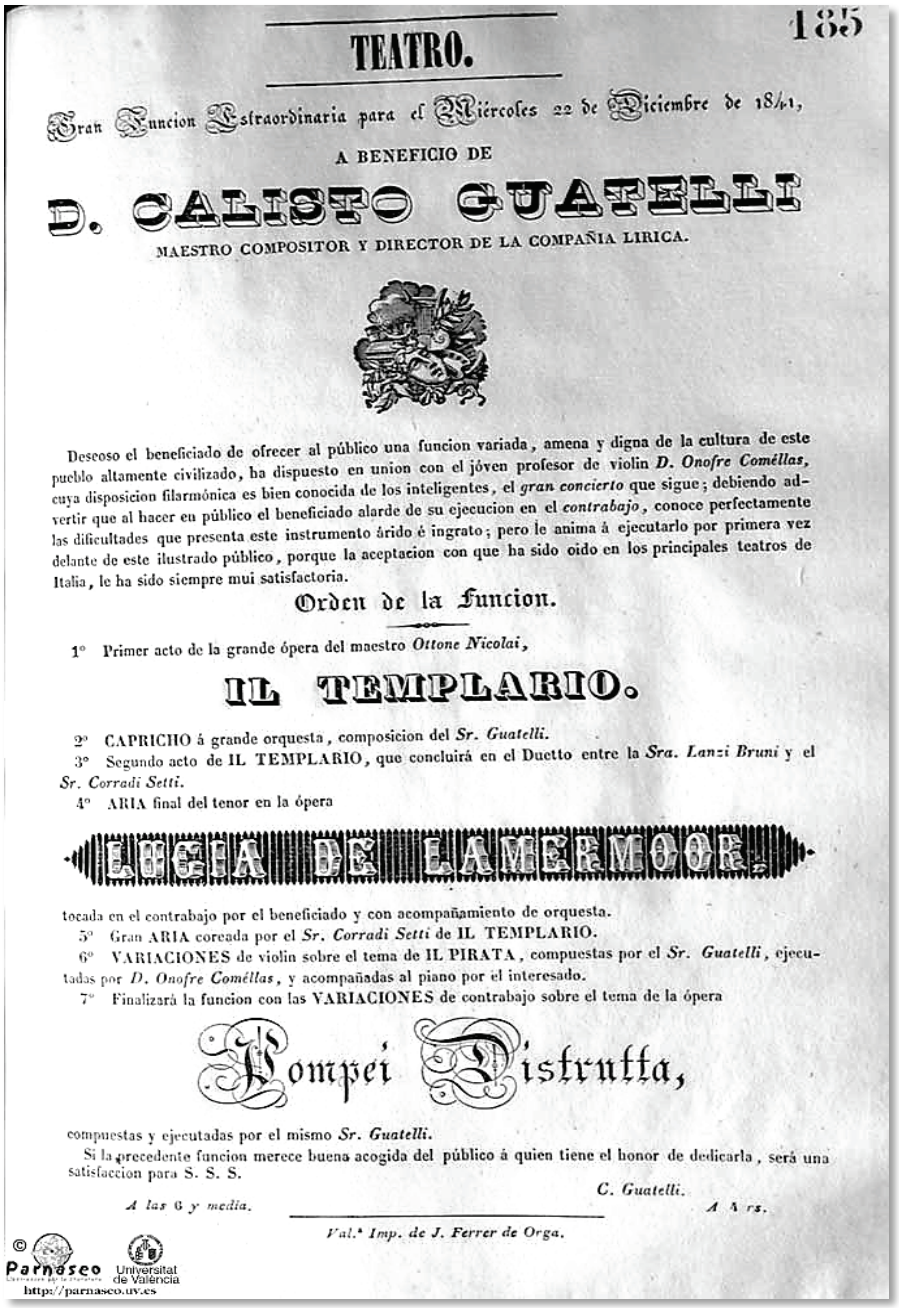
A Manzocchi le sustituyó en 1841 el contrabajista, compositor y pianista Calisto [Callisto] Guatelli (*Parma, 1819; †Estambul, 1900). El 22 de diciembre de ese año, el teatro dispuso una función en su beneficio en la cual actuó el interesado junto al joven violinista Onofre Comellas. El programa, además de incluir partes operísticas cantadas —de *Il Templario* (1849) del compositor prusiano Carl Otto Ehrenfried Nicolai —en el cartel *Ottone Nicolai*— comprendía el estreno de varias obras compuestas por Manzochi: un *Capricho á grande orquesta*, que él mismo dirigió; unas variaciones para contrabajo y orquesta sobre el aria final de tenor de *Lucia de Lammermour* (1835) de Gaetano Donizetti, que interpretó el interesado como solista al contrabajo; y otras variaciones para violín y piano sobre *Il Pirata* (1827) de Giovanni Bellini que

[1674] Hay que recordar la epidemia de cólera en la ciudad en 1834.

[1675] Quizás relacionado con Ranieri Vilanova, sobrino y discípulo de Ramón Vilanova.

[1676] Almerinda Manzocchi fue una cantante de ópera italiana de gran renombre, activa entre 1825 y 1843. Estrenó varias óperas de Pacini, Donizetti y Bellini en Nápoles y cantó entre 1834 y 1836 en Madrid. En 1836 actuó por primera vez en València, siendo nombrada socia honoraria del Liceo Valenciano. Vino a la capital del Turia acompañada por su hermana Elisa, también cantante, y sus hermanos músicos Mariano y José, este último destacado bajo y compositor. Se conserva una canción con acompañamiento de piano de Almerinda Manzzochi publicada en Madrid poco antes de su llegada a València, con los siguientes datos de plancha/impresión: A. 10 E. Ronzi, hermano, Basili y Bonoris. E-Mn, MC/734/3.

ejecutaron Onofre Comellas acompañado al piano por Guatelli (ilustración 235)[1677]. Dicho concierto sirvió al nuevo director para presentarse ante el público valenciano como consumado músico polifacético, pues dirigió, interpretó al piano y al contrabajo y estrenó algunas de sus composiciones.



TEATRO. 185

Gran Funcion Estraordinaria para el Miércoles 22 de Diciembre de 1841,

A BENEFICIO DE

D. CALISTO GUATELLI

MAESTRO COMPOSITOR Y DIRECTOR DE LA COMPAÑIA LIRICA.

Deseoso el beneficiado de ofrecer al público una funcion variada, amena y digna de la cultura de este pueblo altamente civilizado, ha dispuesto en union con el jóven profesor de violin *D. Onofre Comellas*, cuya disposicion filarmónica es bien conocida de los inteligentes, el *gran concierto* que sigue; debiendo advertir que al hacer en público el beneficiado alarde de su ejecucion en el *contrabajo*, conoce perfectamente las dificultades que presenta este instrumento árido é ingrato; pero le anima á ejecutarlo por primera vez delante de este ilustrado público, porque la aceptacion con que ha sido oido en los principales teatros de Italia, le ha sido siempre mui satisfactoria.

Orden de la Funcion.

1° Primer acto de la grande ópera del maestro *Ottone Nicolai*,

IL TEMPLARIO.

2° CAPRICHO á grande orquesta, composicion del *Sr. Guatelli.*

3° Segundo acto de IL TEMPLARIO, que concluirá en el Duetto entre la *Sra. Lanzi Bruni* y el *Sr. Corradi Setti.*

4° ARIA final del tenor en la ópera

EBREA DE LAMERMOOR.

tocada en el contrabajo por el beneficiado y con acompañamiento de orquesta.

5° Gran ARIA coreada por el *Sr. Corradi Setti* de IL TEMPLARIO.

6° VARIACIONES de violin sobre el tema de IL PIRATA, compuestas por el *Sr. Guatelli*, ejecutadas por *D. Onofre Comellas*, y acompañadas al piano por el interesado.

7° Finalizará la funcion con las VARIACIONES de contrabajo sobre el tema de la ópera

Pompei Distrutta,

compuestas y ejecutadas por el mismo *Sr. Guatelli.*

Si la precedente funcion merece buena acogida del público á quien tiene el honor de dedicarla, será una satisfaccion para S. S. S.

C. Guatelli.

A las 6 y media. *A 4 rs.*

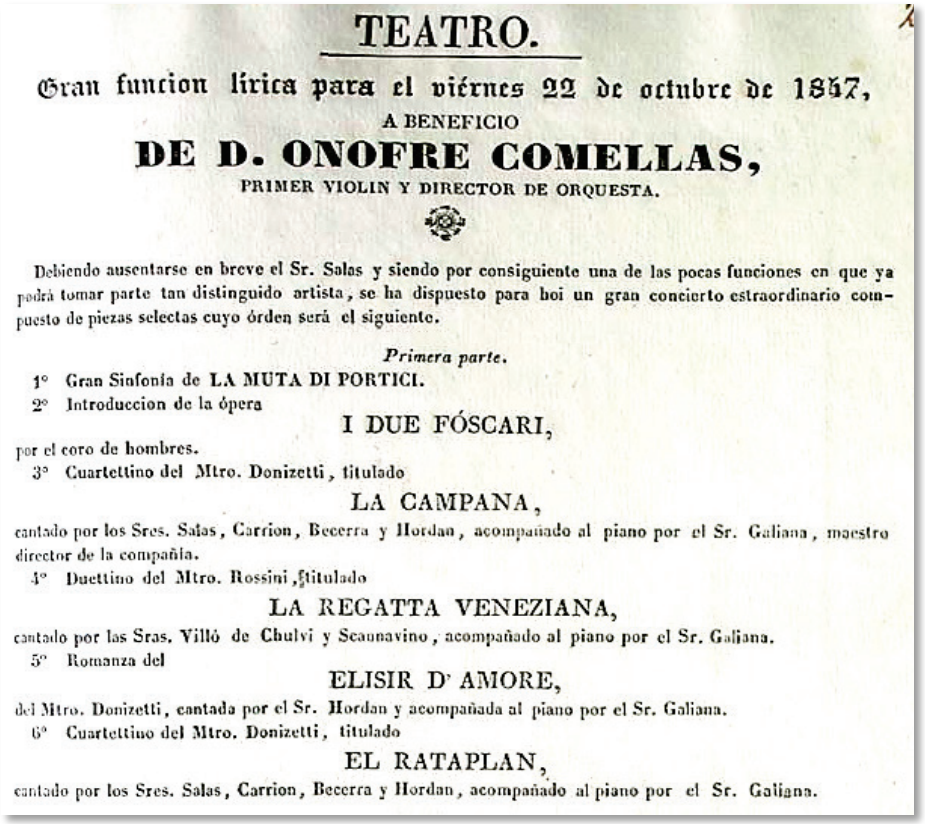
Val.ª Imp. de J. Ferrer de Orga.

© Parnaseo Universitat de València
https://parnaseo.uv.es

Ilustración 235. Cartel anunciador de la función en beneficio de Calisto Guatelli en el Teatro Principal el 22 de diciembre de 1841. Parnaseo.uv.es

[1677] A partir de 1848, Guatelli residió en Estambul, donde desarrolló una fecunda carrera como contrabajista de la orquesta de la corte del sultán y al frente del teatro Naum; sucedió a Donizetti en 1856 como director del cuerpo imperial de música (Kutlay Baydar, 2010: 288 y ss.).

En 1847, tras años sin maestro al piano en la compañía[1678], ocupó dicho puesto el organista Miguel Galiana Folqués (*Ontinyent, 1814/18; † *Ibid*., 03.08.1880)[1679], que había ejercido en el teatro como maestro de coros desde 1840c[1680] (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.03.1847). En la función del 22 de octubre de 1847, a beneficio del ya primer violín y director de la orquesta Onofre Comellas, Galiana acompañó al piano numerosas piezas de ópera cantadas por los cantantes de la compañía (ilustración 236).



TEATRO.

Gran funcion lírica para el viérnes 22 de octubre de 1847,

A BENEFICIO

DE D. ONOFRE COMELLAS,

PRIMER VIOLIN Y DIRECTOR DE ORQUESTA.

Debiendo ausentarse en breve el Sr. Salas y siendo por consiguiente una de las pocas funciones en que ya podrá tomar parte tan distinguido artista, se ha dispuesto para hoi un gran concierto estraordinario compuesto de piezas selectas cuyo órden será el siguiente.

Primera parte.

1° Gran Sinfonía de LA MUTA DI PORTICI.

2° Introduccion de la ópera

I DUE FÓSCARI,

por el coro de hombres.

3° Cuartettino del Mtro. Donizetti, titulado

LA CAMPANA,

cantado por los Sres. Salas, Carrion, Becerra y Hordan, acompañado al piano por el Sr. Galiana, maestro director de la compañía.

4° Duettino del Mtro. Rossini, titulado

LA REGATTA VENEZIANA,

cantado por las Sras. Villó de Chulvi y Scannavino, acompañado al piano por el Sr. Galiana.

5° Romanza del

ELISIR D' AMORE,

del Mtro. Donizetti, cantada por el Sr. Hordan y acompañada al piano por el Sr. Galiana.

6° Cuartettino del Mtro. Donizetti, titulado

EL RATAPLAN,

cantado por los Sres. Salas, Carrion, Becerra y Hordan, acompañado al piano por el Sr. Galiana.

Ilustración 236. Fragmento (primera parte) del cartel anunciador de la función en beneficio de Onofre Comellas en el Teatro Principal el 22 de octubre de 1847 en la que Miguel Galiana acompañó al piano. Fuente: parnaseo.uv.es

[1678] Ninguno de los libretos conservados de 1844 y 1845 mencionan la figura de maestro al piano o *al cembalo*.

[1679] Saldoni (1880, III: 290) y Ruiz de Lihory (1903: 265), manifiestan que nació el 01.11.1814, pero se deduce de su acta matrimonial, firmada el 27.09.1858 [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1858-1865: 24r]), que su nacimiento tuvo lugar en 1818. Era hijo de José Galiana y Tomasa Folqués y desempeñó el cargo de organista —que obtuvo por oposición— en la iglesia de Santa María de Ontinyent entre 1836 y 1839, pasando a València en torno a 1840 como maestro de coros del teatro y director de la sección de música del Liceo. Tras ejercer en Madrid como profesor de canto, obtuvo la plaza de catedrático numerario de armonía elemental y superior del Conservatorio de Madrid en 1861, donde también desempeñó varios cargos. Publicó un *Prontuario Musical* (1858) y dos zarzuelas, *Cazadores en África* (1858) y *Las damas de la camelia* (1861). En 1858 se casó en València con Purificación Armengol (*València, 07.02.1830), cantante aficionada (*Diario mercantil de Valencia*, 30.10.1851) y tuvieron dos hijas: Purificación y Concepción. El músico de Carcaixent Francisco Vila de Mergelina, casado con Concepción Galiana, fue pionero en instalar un cinematógrafo en Almansa, el Salón Cine Moderno, en un edificio heredado por su suegra Purificación Armengol (Cortés Ibáñez, 2008: 83 y ss.).

[1680] E-VAbv, sig. NP820-890/1133.

Galiana mantuvo durante años su puesto en la orquesta del Teatro Principal Valenciano, dando entrada como maestro de coros al compositor, organista y contralto Hipólito Escorihuela Clauxí (*Segorbe, 1824; †València, 1861)[1681] (véase *El Fénix*, 07.02.1847); fue sustituido a fines de 1848 y en 1849 por el compositor siciliano Casimiro Zerilli[1682], procedente de Barcelona (*Diario Mercantil de Valencia*, 24.09.1848), pero recuperó su puesto en 1850 (*Ibid.*, 19.01.1850) mientras Zerilli se instalaba en Sevilla (Moreno Mengíbar, 1998: 162).

Asimismo, aparte de los maestros al cémbalo y/o compositores, la participación al piano de otros profesionales adscritos en otras especialidades al teatro fue constante durante todo el periodo analizado, como, por ejemplo, diversas actrices que cantaron canciones al piano en los intermedios de las comedias: Juana Pérez (*La Tribuna*, 18.01.1839), Matilde Duclós (*El Fénix*, 14.12.1845) y la señorita Lacombe (*Diario Mercantil de Valencia*, 23.10.1847).

Con la llegada a la capital del Turia de Baltasar Saldoni Remendo (*1807; †1889), célebre compositor y musicógrafo español, para representar su ópera *Ipermestra* —estrenada en Madrid el 20.01.1838—, tuvo lugar una función en su beneficio el 9 de enero de 1839 en la que se interpretó un *Capricho* suyo para violín y violonchelo con acompañamiento de piano, pero lamentablemente no consta el nombre del pianista.

Por otro lado, el día siguiente al primer concierto que ofreció el pianista alemán Teodoro Litz en el salón de Mencheta (21.03.1840), Carolina Conti, cantante de ópera y maestra de piano y canto establecida en València, participó al piano en la función del teatro interpretando algunas «fantasías y variaciones de pianoforte sobre motivos de la *Norma*» de Carl Czerny (*1791; †1857)[1683]. Parece que obtuvo éxito, pues repitió actuación y repertorio en una función teatral en su beneficio celebrada el 9 de abril de ese mismo año —anteriormente había participado en las audiciones del Liceo local junto a su alumna Pilar de Oráa—.

El Teatro Principal valenciano también acogió a pianistas de renombre que actuaron en gira como acompañantes y solistas. El célebre compositor Joaquín Gaztambide (*1822; †1870) realizó dos conciertos en el teatro local en 1844 acompañando al oboísta Pedro Soler (*1810; †1850) en los cuales interpretaron un *Dúo Concertante* para oboe y piano y la *Grande fantasia para piano sobre*

[1681] E-VAbv, NP820-890/1138.

[1682] Según la información contenida en libretos conservados en E-VAbv, Zerilli se estableció en Barcelona en 1945; antes había sido maestro director de ópera en el teatro Apolo (1839) y el Teatro Nuovo de Padua (1843) —véase el programa de la representación de *Hernani* en Barcelona en 1845 [Roger ed.]—.

[1683] Posiblemente *Introduction, variations et presto finale sur Norma in F major for piano and orchestra or string quartet ad libitum op. 281* (1833).

aires favoritos del Moisés[1684] (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.07.1844). Esos mismos días actuaron en una velada privada celebrada en el domicilio del músico José Valero reseñada por Rafael de Carvajal —que firmaba con el pseudónimo «La Mosca»— en *El Fénix* bajo el título «Siesta musical» (*El Fénix*, 27.07.1844).

El 2 de agosto de 1850, Antonio Bazzini, «primer violín, á solo, de las cortes de Florencia y Parma, condecorado con la gran medalla de oro de mérito en las artes por SM el rey de Prusia» dio un concierto en el teatro junto a la señorita Landi, «cantante del teatro italiano en Paris[1685]», y la señorita Lucchesi o Luchessi, profesora de piano. Habían actuado en San Sebastián y Bayona a finales de septiembre del año anterior, y en la capital y corte española, a finales de octubre; en el madrileño Teatro Español ofrecieron un concierto matinal celebrado el 25 de noviembre a las dos de la tarde en el cual la pianista Lucchesi tocó una *Reverie* para piano propia (*La Época,* 03.10.1849; *El Heraldo*, 03.10.1849; *La Nación*, 05.10.1849; *La Época*, 12.10.1849; *La Esperanza*, 12.10.1849). De la pianista Lucchesi, «joven de muy poca edad», las reseñas indicaban que «tocaba el piano con rara perfección» y además cantaba (*La Época,* 02.11.1849; *La Nación*, 06.11.1849). Transcribo a continuación los programas de los dos conciertos que ofrecieron en València:

PRIMERA PARTE

1. Sinfonía a toda orquesta.
2. Fantasía dramática sobre La Sonambula, de Bellini, compuesta por Bazzini
3. Cavatina de la opera Beatrice di Tenda, por la señorita Landi
4. Elegia de Ernst para violín, ejecutada por Bazzini.
5.Capricho de bravura y cuarteto de Los Puritanos para violín, sin acompañamiento, por Bazzini.
6. Cavatina de la ópera Semiramis, por la señorita Landi.

SEGUNDA PARTE

1. Sinfonía a toda orquesta.
2. Reverie para piano, por la señorita Lucchesi
3. Souvenir opera Batrice di Tenda, fantasia por Bazzini
4. Aria del Barbero de Sevilla, por la señorita Landi
5. El Carnaval de Venecia, ejecutado por Bazzini[1686]

(*Diario Mercantil de Valencia*, 31.07.1850)

[1684] Pudo tratarse de la *Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Moïse de G. Rossini op. 33*, de S. Thalberg, comercializada en 1843 por el valenciano Establecimiento Matritense.

[1685] Landi había cantado la *Norma* en la Ópera de París con la célebre cantante Giulia Grisi (*1811; †1869) y con la sra. Montenegro en los conciertos celebrados en el palacio de Luis Felipe I de Orleans.

[1686] De Heinrich Wilhelm Ernst (1837) tal y como aparecía en el programa de Madrid.

El concierto se repitió el 4 de agosto, con un nuevo programa:

PRIMERA PARTE

1º. Sinfonía
2º. Esmeralda, fantasía romántica por Bazzini.
3º. Cavatina de la opera Norma, por la señorita Landi.
4º. Le depart, canto para violín, por Bazzini.
5º. La Danza de los diablos, capricho de bravura, por Bazzini.
6º Grace pour toi, aria de la opera Robert le Diable, por la señorita Landi.

SEGUNDA PARTE

1º Sinfonía.
2. Plegaria de Moisés , para piano, por la señorita Lucchesi.
3º. Fantasía dramática sobre la aria final de la ópera Lucía, por Bazzini.
4º Polaca de la ópera I Lombardi, por la señorita Landi.
5º. Carnaval de Venecia (con nuevas variaciones), por Bazzini.

(*Diario Mercantil de Valencia*, 04.08.1850).

El periódico publicó tres días después la crónica del concierto estival remarcando el gran éxito que había tenido el trío Bazzini, Landi y Lucchesi; en lo que respecta a la pianista, la reseña destacó «su esacto modo de acompañar y en la energía y gusto con que trasmitió las variaciones de Thalberg sobre la plegaria del Moisés» (*Diario Mercantil de Valencia,* 07.08.1850). Tras dejar València prosiguieron su gira actuando el octubre siguiente en Gerona, con un programa muy similar en el que Lucchesi volvió a interpretar la *Fantasía sobre la plegaria del Moisés de Rossini*, op. 33 de Thalberg (*El postillón: periódico político y de avisos de la provincia de Gerona*, 04.10.1850), y en Cádiz, en abril de 1850 (*El Comercio*, 15, 23 y 27.04.1850).

b. Jóvenes prodigios del piano en el Principal valenciano.

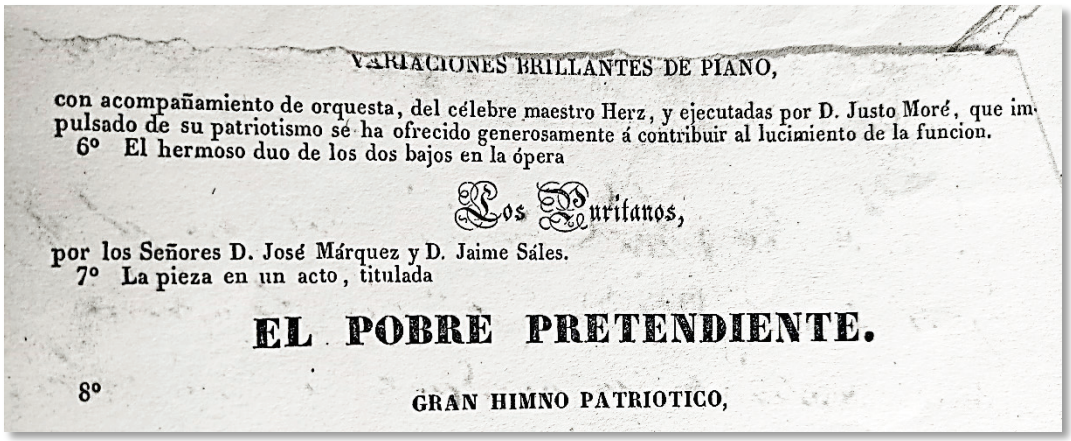
Uno de los rasgos distintivos de este periodo fue la profusa actuación en concierto de jóvenes intérpretes al piano, dentro del gusto romántico por el niño o joven prodigio.

Justo Moré, joven maestro de piano de diecinueve años (véase su biografía en II, 5.3.3.b: 815) y posteriormente secretario de la sección de música del Liceo Valenciano, participó en una función patriótica celebrada el 18 de marzo de 1837 en el Teatro Principal[1687] interpretando al piano las *Variaciones brillantes para piano con acompañamiento de orquesta* de Henri Herz[1688].

[1687] Dicha función fue organizada para obtener fondos para las víctimas del Sitio de Bilbao.

[1688] Su catálogo de composiciones comprende numerosos opus de variaciones para piano solo y piano y orquesta.

Reproduzco a continuación el resguardo del anuncio de dicho concierto, que recuperé casi destruido, dado que había sido reutilizado para apuntar las cuentas del teatro (ilustración 237)[1689].


VARIACIONES BRILLANTES DE PIANO,

con acompañamiento de orquesta, del célebre maestro Herz, y ejecutadas por D. Justo Moré, que impulsado de su patriotismo se ha ofrecido generosamente á contribuir al lucimiento de la funcion.

6º El hermoso duo de los dos bajos en la ópera

Los Puritanos,

por los Señores D. José Márquez y D. Jaime Sáles.

7º La pieza en un acto, titulada

EL POBRE PRETENDIENTE.

8º GRAN HIMNO PATRIOTICO,

Ilustración 237. Parte posterior de un recibo con el programa para el concierto del Teatro Principal 18.03.1837.

Asimismo, el Teatro Principal fue el escenario donde estrenó su primera obra el valenciano Eduardo Ximénez Cros (*1825; †1900) cuando solo contaba catorce años de edad: una sinfonía que se tocó a telón corrido y a la que sucedió unas variaciones interpretadas por el propio Ximénez al piano (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.03.1839).

En septiembre de 1839, Diego Gámez, joven pianista, visitó el Principal durante una de sus giras; interpretó unas variaciones suyas sobre el aria de *Norma* —la citada ópera de Bellini había sido representada en el teatro el otoño anterior con gran éxito, por lo que su inclusión en el programa fue de lo más acertada— y un *Pout Pourri, ó colección de bailes y cantos nacionales*. Nueve años después, este joven pianista actuaría periódicamente en el madrileño Café del Espejo (*El Clamor Público*, 17.11.1848) y cumpliría una prolífica carrera musical.

En el otoño del mismo año, un joven Francisco Krause Clavier (*Alicante, 1825) llegaba a València para mostrar su habilidad en la función del Teatro Principal del 24 de octubre. Su actuación fue publicitada en elogiosos términos:

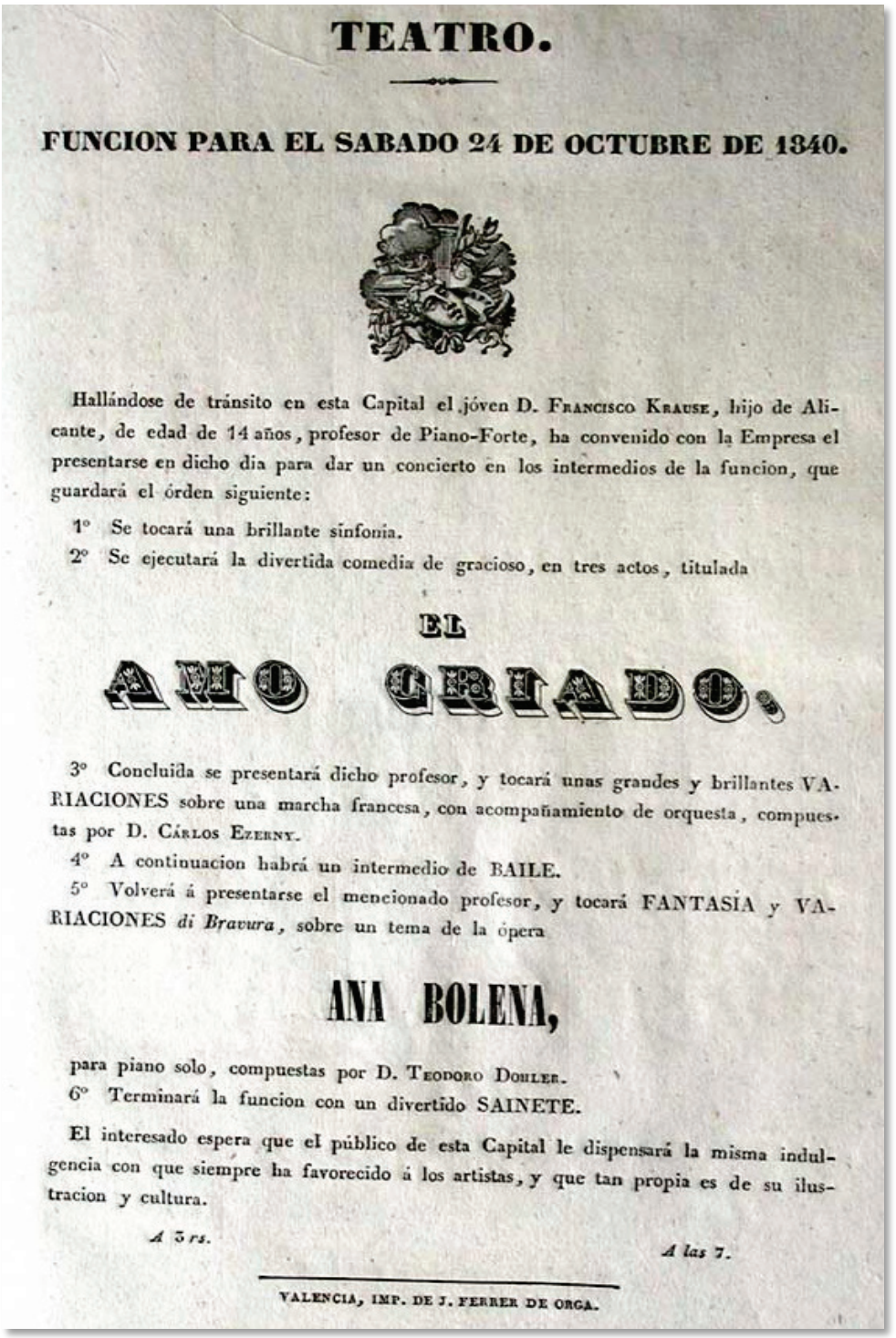
> Tenemos la satisfacción de anunciar la llegada á esta capital de un joven de 15 años, Francisco Krause, natural de Alicante, en quien la naturaleza parece se ha complacido en verter á manos llenas sus riquezas. En tan corta edad no solo ha ganado cursos de gramática y humanidades, aritmética , álgebra, geometría, trigonometría plana y esférica, aplicación del álgebra á la geometría, y secciones cónicas, con el grado de sobresaliente, sino también de náutica; considerándolo capaz, dice el certificado, de llevaría estima y diario de navegación. Con tales antecedentes excusado es decir que no le es desconocida la historia y geografía, y otros ramos con ellas relacionados. Dibuja bastante bien, posee

[1689] E-VA[agfdv] Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, Teatro, Correspondencia, C2, legajo 30, 1837.

> no vulgares conocimientos de numismática, y sobre todo fue uno de los jóvenes que hace algún tiempo formaron la reunión literaria, la cual ha servido de base y núcleo al Liceo de Alicante. Parecería inútil y aun aduladora la enumeración que acabamos de hacer, si no la consideráramos indispensable para realzar el mérito singular y sobresaliente de dicho joven en el piano, cuyo instrumento ha llegado á dominar tan profundamente, que el mismo Teodoro Litz le manifestó no solo su complacencia, sino su admiración á la vista de uno, que realmente se puede llamar fenómeno. Repararíamos en avanzar un juicio que con fundamento se nos podía tachar de exagerado, si no supiésemos que el público conocedor de esta culta capital podrá dentro de poco fallar pop sí, y dar á nuestro joven paisano la calificación que se merezca. Sabemos trata de dar algunos conciertos en el teatro. Nosotros le hemos oíd o , y aun no acabamos de volver del asombro que nos ha causado una habilidad tan extraordinaria, y mucho mas admirable en un joven apenas salido de la niñez. Nos permitiremos suplicar á los que gusten pasar momentos deliciosos, vayan á oír al joven Krause, y creemos nos lo agradecerán (*Gazeta de Madrid*, 24.01.1840).

Krause tocó en la segunda parte de la función, tras la representación de la habitual comedia y al atractivo de su corta edad se sumó la dificultad del repertorio interpretado, de gran virtuosidad; ejecutó primero *Variaciones sobre una marcha francesa* con acompañamiento de orquesta de Carl Czerny[1690] y, tras un intermedio de baile, la *Fantaisie et variations de bravure sur une cavatine d'Anna Bolena,* op. 17, del compositor alemán y virtuoso del piano Theodor Döhler (*1814; †1856), obra ampulosa con grandes exigencias técnicas.

[1690] *Grandes Variations Brillantes et Finale Militaire sur une Marche française,* op. 236.



TEATRO.

FUNCION PARA EL SABADO 24 DE OCTUBRE DE 1840.

Hallándose de tránsito en esta Capital el jóven D. Francisco Krause, hijo de Alicante, de edad de 14 años, profesor de Piano-Forte, ha convenido con la Empresa el presentarse en dicho dia para dar un concierto en los intermedios de la funcion, que guardará el órden siguiente:

1° Se tocará una brillante sinfonía.

2° Se ejecutará la divertida comedia de gracioso, en tres actos, titulada

EL AMO CRIADO,

3° Concluida se presentará dicho profesor, y tocará unas grandes y brillantes VARIACIONES sobre una marcha francesa, con acompañamiento de orquesta, compuestas por D. Cárlos Ezerny.

4° A continuacion habrá un intermedio de BAILE.

5° Volverá á presentarse el mencionado profesor, y tocará FANTASIA y VARIACIONES *di Bravura*, sobre un tema de la ópera

ANA BOLENA,

para piano solo, compuestas por D. Teodoro Dohler.

6° Terminará la funcion con un divertido SAINETE.

El interesado espera que el público de esta Capital le dispensará la misma indulgencia con que siempre ha favorecido á los artistas, y que tan propia es de su ilustracion y cultura.

A 3 rs. *A las 7.*

VALENCIA, IMP. DE J. FERRER DE ORGA.

Ilustración 238. Cartel de la función en el Teatro Principal el 24.10.1840. Parnaseo-UV.

Su presentación en la capital valenciana obtuvo un notable éxito, pues fue aplaudido por el público al finalizar cada variación y, sobre todo, durante el saludo final, como muestra la siguiente crónica:

> Al hablar de la salida y brillantísimo resultado obtenido por un joven español y valenciano, de 15 años no cumplidos, en el concierto de piano dado en la noche de

> anteayer, nos cabe una doble satisfacción; la de haber presenciado uno de los más lisonjeros triunfos del talento y mérito artístico, y la de no habernos equivocado, cuando prometimos al público conocedor de esta culta capital momentos deliciosos. En efecto, acostumbrados á las exageraciones preliminares que anuncian un debutto de artista, siempre rebajamos algunos grados de los marcados en los programas. Aquí se vio lo contrario. La preocupación de que un español, y un niño no son capaces de hacer gran cosa, todavía tiene algunos prosélitos, y la noche del 24 se pronunció contra éstos un terminante y glorioso fallo. El joven Krause dió una muestra de lo que son y pueden ser los españoles, y el público recompensó la demostración de esta verdad de un modo lisonjero.
>
> La egecucion de las dos piezas, la primera con acompañamiento de orquesta, y la segunda en el piano solo, fue brillante en estremo. Dichas piezas lo son como se dice, de examen, llenas de espinas, erizadas de dificultades, cuyo vencimiento apenas se apercibía; tal era la soltura, despejo y dominio con que marchaba el joven profesor. Claro oscuro, precisión, delicadez y sentimiento, ternura y hasta pasión en algunas cantábiles; fuego y energía con los alegros; peso y magestad en los andantes, y sobre todo limpieza suma en la egecucion, dieron á las dos piezas un realce tan singular, que envanecería al autor.
>
> Al presentarse la primera vez, los espectadores recibieron al joven Krause con muestras de atención, pero con silencio; mas apenas concluyó la primera variación, cuando un aplauso general y estrepitoso llenó el teatro; y continuó repitiéndose al fin da cada una de las restantes variaciones. En la segunda salida después del baile, ya el público le conocía y le admiraba; así es que le acogió con otra salva de aplausos, reproducidos igualmente durante la egecucion de la fantasía, y que subieron de punto concluida la pieza; en términos que después de caído el telón, tuvo que presentarse segunda vez á recibir del entusiasmado concurso la recompensa más dulce de un alma de artista; la palmada de despedida.
>
> Nos envanecemos de nuestro paisano, y le deseamos fortuna y aceptación en las cortes extranjeras, donde esperamos se le hará la justicia que aquí. Nos permitiremos aconsejarle que mire estos favores que á su mérito precioso dispensa el público, como premio y estímulo a un tiempo, ya que parece que la naturaleza le destina á ser un glorioso fenómeno de su patria. Y aunque entre en mucho la predisposición y genio del discípulo; en los asombrosos progresos del joven Krause también reclama su parte la habilidad y método del maestro, pues no debe ser ordinaria la que tales frutos produce. Tenemos ventajosas noticias del benemérito profesor de Alicante que ha enseñado a nuestro paisano, y pareciéndonos injusto separar del nombre del maestro del de un discípulo que le honra, nos complacemos en decir que aquel es D. Francisco Stuikler, el cual además de no vulgares conocimientos en el instrumento de que es profesor, posee singular habilidad para enseñar, de lo cual es argumento inequívoco, lo que los valencianos han tenido ocasión de oír y aplaudir en D. Francisco Krause (*Diario Mercantil de Valencia*, 27.10.1840).

Poco sabemos actualmente sobre la trayectoria profesional de Francisco Stuikler, profesor en Alicante del joven Francisco Krause, que elogia la reseña del día 27.10.1840; sin embargo, Teodoro Litz, el otro pianista que cita el anuncio publicado tres días antes en la *Gazeta de Madrid*, era ampliamente conocido entonces por el público local, dado que actuó en el Principal valenciano el 29.03.1840 (véase II, 5.1.2.c: 722 y ss.). Hoy desconocemos la biografía de ambos, pero su participación en la vida musical valenciana (en València y Alicante) confirma el temprano progreso del piano en la geografía levantina.

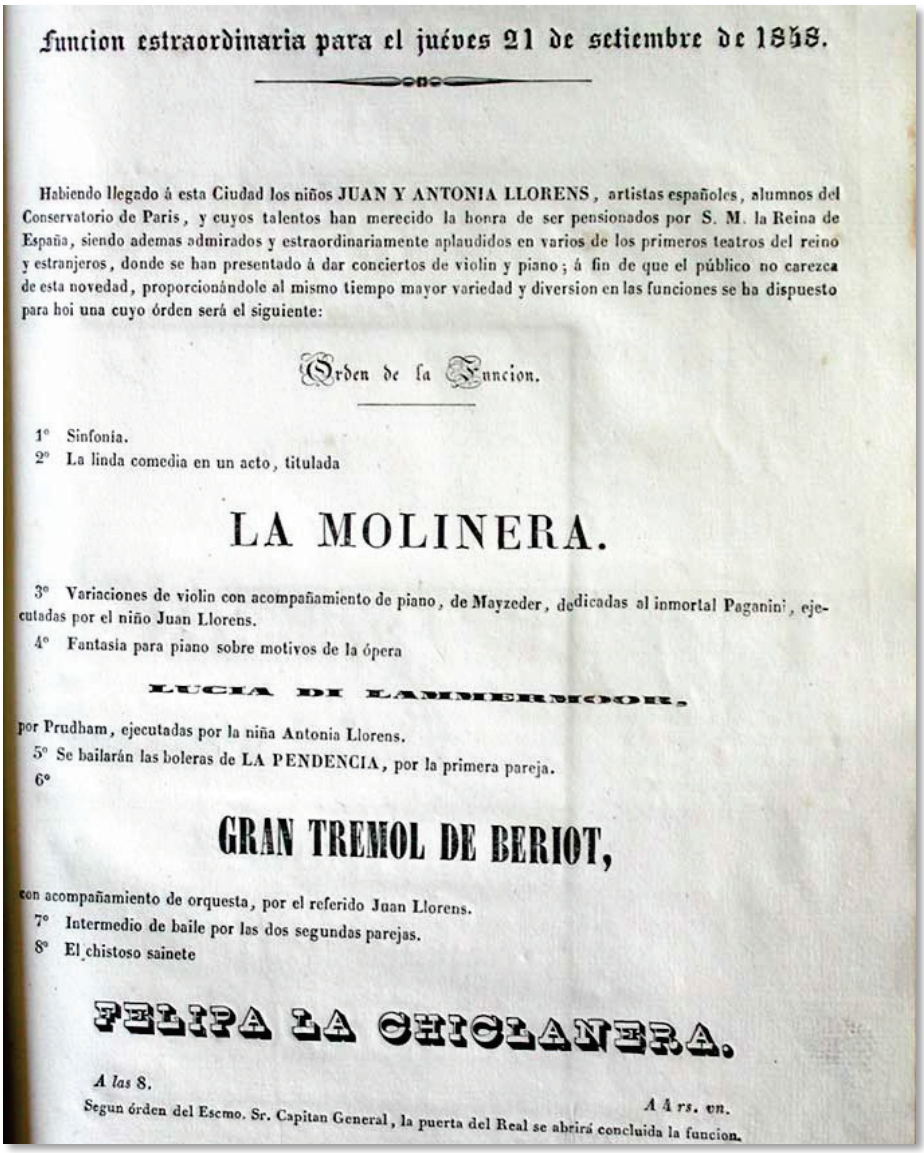
En septiembre de 1848 se presentaron en València los hermanos Llorens, discípulos del Conservatorio de París, pues se encontraban en medio de una gira por el país en la que interpretaban composiciones de cámara; Juan Llorens (*1834), violinista, tenía entonces trece años de edad y su hermana Antonia (*1838), pianista, solo diez. Cabe indicar que el niño ya había actuado al bandolín y al violín en el Teatro Principal valenciano en 1839, contando solo cinco años de edad (*Diario Mercantil de Valencia*, 27.12.1839).

Eran hijos de Vicente Llorens y he podido comprobar que el pequeño Juan también actuó tocando el mandolín y el violín en los intermedios de ópera del teatro de Palma de Mallorca en 1839, contando también cinco años, para ayudar a su padre a costear un viaje —no se consignó dónde— para poder recoger a otro de sus hijos sin identificar (*El Genio de la libertad*, 14.11.1839). El 26.11.1842 actuaron ambos hermanos de nuevo en la capital mallorquina, de donde parece eran oriundos:

> A ruego de algunas personas interesadas en mejorar la suerte de los niños Juan y Antonia Llorens hermanos; el primero de edad de siete años y la segunda de cuatro que tan precozmente han manifestado sus raros talentos músicos, y á fin de proporcionarles algún ausilio para emprender el viage que con el objeto de cultivarlos se hallan próximos á efectuar; ha dispuesto la empresa que en el dia de hoy veinte y seis del corriente se ejecute la función siguiente:
>
> LA BATELERA DE PASAGES, comedia en cuatro actos, original del señor Bretón de los Herreros, en la que el señor Boldum desempeña la parte del sargento Briones.
>
> Variaciones brillantes para violín. compuestas por el señor Maíseder y dedicadas á Paganini; las que serán executadas por el niño Juan Llorens, acompañado de la orquesta.
>
> Variaciones de la Cenerentola, ejecutadas en la cítara o bandolin por la niña Antonia Llorens, y en seguida La jota aragonesa también en la cítara.
>
> Marcha de las Ninfas para violín y cítara ejecutada por los dos hermanos […] (*Diario constitucional de Palma*, 26.11.1842).

Los hermanos Llorens actuaron en diversos teatros de la geografía española durante la década de 1840 —en 1843 en Barcelona ofrecieron el mismo programa que el año anterior (*El Imparcial*, 06.06.1843)—. Juan Llorens fue admitido en el Conservatorio de París con once años en 1845 y, para que el padre pudiera costear su manutención y gastos de estancia en la capital francesa, el niño actuó en los salones de la embajada española a instancias del marqués de Besalú (*El Heraldo*, 08.03.1845). Ya pensionados por la reina de España, Antonia y Juan actuaron en 1847, primero en Burdeos, y posteriormente ante Isabel II en la corte española. Por esa época Antonia Llorens tocaba la cítara y era capaz de interpretar difíciles composiciones de S. Thalberg en dicho instrumento (*La Carta*, 02.12.1847; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 08.12.1847).

En València, los hermanos Llorens intervinieron el jueves 21 de septiembre de 1848 en una función extraordinaria, tras la sinfonía y la representación dramática de *La Molinera*, comedia en un acto; Juan Llorens interpretó unas variaciones de violín con acompañamiento de piano de Joseph Mayseder (*1789; †1863) dedicadas a Paganini[1691] y el «Gran Trémol de Beriot» con acompañamiento de orquesta[1692]. Por su parte, Antonia Llorens, además de acompañar al piano a su hermano mayor, tocó en solitario una fantasía sobre motivos de *Lucia de Lammermoor*, de «Prudham» [Émilie Prudent (*1817; †1863)][1693] (ilustración 239).



Funcion estraordinaria para el juéves 21 de setiembre de 1848.

Habiendo llegado á esta Ciudad los niños JUAN Y ANTONIA LLORENS, artistas españoles, alumnos del Conservatorio de Paris, y cuyos talentos han merecido la honra de ser pensionados por S. M. la Reina de España, siendo ademas admirados y estraordinariamente aplaudidos en varios de los primeros teatros del reino y estranjeros, donde se han presentado á dar conciertos de violin y piano; á fin de que el público no carezca de esta novedad, proporcionándole al mismo tiempo mayor variedad y diversion en las funciones se ha dispuesto para hoi una cuyo órden será el siguiente:

Orden de la Funcion.

1° Sinfonia.
2° La linda comedia en un acto, titulada

LA MOLINERA.

3° Variaciones de violin con acompañamiento de piano, de Mayzeder, dedicadas al inmortal Paganini, ejecutadas por el niño Juan Llorens.
4° Fantasia para piano sobre motivos de la ópera

LUCIA DI LAMMERMOOR,

por Prudham, ejecutadas por la niña Antonia Llorens.
5° Se bailarán las boleras de LA PENDENCIA, por la primera pareja.
6°

GRAN TREMOL DE BERIOT,

con acompañamiento de orquesta, por el referido Juan Llorens.
7° Intermedio de baile por las dos segundas parejas.
8° El chistoso sainete

FELIPA LA CHICLANERA.

A las 8. *A 4 rs. vn.*

Segun órden del Escmo. Sr. Capitan General, la puerta del Real se abrirá concluida la funcion.

Ilustración 239. Fragmento del cartel de la función en el Teatro Principal el 21.09.1848. Fuente: Parnaseo-UV.

[1691] *Variations brillantes pour le violon avec acompagnement de piano, dédiées a Monsieur N. Paganini op. 40* (1825).

[1692] *Le Tremolo op. 30* (1840).

[1693] *Fantaisie sur Lucia di Lammermoor op. 8*, dedicada a Thalberg (1841c).

Tres días después volvieron a actuar con un segundo programa totalmente diferente que comprendía el novedoso *Grand Duo sur des motifs de Guillaume Tell pour piano et violon* [op. 53], compuesto (y editado) por C.A. Osborne y Ch. de Bériot solo dos años antes, seguidas de unas *variaciones para piano* «sobre un último pensamiento de Weber»[1694] interpretadas por la pequeña pianista y el *Gran Concierto* para violín del citado De Bériot[1695]. Para finalizar, Antonia Llorens ejecutó al bandolín, instrumento con el que su «hermano ya á la edad de 5 años tuvo el honor de presentarse en este teatro», la canción andaluza *El Chairo.*

El jueves 28 de septiembre los pequeños Llorens actuaron en el teatro valenciano por última vez; Juan repitió el programa ofrecido en el primer concierto (el 21.09.1848) y Antonia, cambiando el piano por el bandolín, interpretó junto a su hermano un «aire del bolero».

El 28 de octubre de 1848, justo un mes después de la actuación de los hermanos Llorens, otro adolescente de trece años, llamado Eduardo Rodríguez (*1834), llegaba desde Barcelona tras dar varios conciertos de piano en el teatro de la Santa Cruz y el del Liceo de Barcelona con excelentes críticas:

> No queremos concluir nuestra nación sin hablar del jóven don Eduardo Rodríguez, de 13 años de edad, que hizo oir en público sus buenas disposiciones para llegar á ser un pianista consumado: admiramos sobre todo en él, la buena ejecución y la precision con que tocó las varias piezas en que tuvo ocasión de darse á conocer. El público premió su aplicación con dos coronas (*El Barcelonés*, 12.04.1848).

En València actuó dos días en el Teatro Principal, ejecutando el 27 de octubre la *Fantaisie sur des motifs de l'Opéra La Straniera de Bellini* op. 9 y la *Gran fantasía sobre motivos de Lucía de Lammermoor* de Evaristo Prudhom [¿Émile Prudent?][1696] y, al día siguiente (28.10.1848), la *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La sonnambula* S.393 de Franz Liszt y la *Grande fantaisie sur l'opéra de Donizetti 'La favorite'* op.124 de Henri Rosellen (*1811; †1876). Su visita a la capital del Turia fue anunciada en la prensa nacional de la manera siguiente:

> Dice un periódico de Valencia: —«Tenemos entendido ha llegado á esta capital el célebre niño D. Eduardo Rodríguez, profesor de piano, y que, al decir de los inteligentes, es un fenómeno en el particular. Esta notabilidad, que se ha distinguido en varios teatros de España, pasa á la corte á ejercer su sorprendente habilidad en presencia de S. M. No dudamos que la sociedad dramática aprovechará su tránsito para qua el público de Valencia disfrute de un espectáculo, de que tan raros ejemplares ofrecen los fastos filarmónicos. (*El Heraldo*, 25.10.1848).

[1694] *Variations pour le piano sur la dernière pensée musicale de Weber*, de Adolphe Adam.

[1695] *Cinquième Grand Concerto pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano* (1846).

[1696] Prudent, Émil. *Fantaisie sur Lucia di Lammermoor* op.8 (1841c), dedicada a Thalberg. Sobre la *Lucia* de Donizetti se compusieron innumerables versiones, incluidas las de Florencio Lahoz y Pedro Albéniz.

Eduardo Rodríguez mantuvo cierta vinculación con València años posteriores. El 20 de noviembre de 1855 participó en un concierto acompañando al piano al fagotista Nereo Agostini en el salón del Círculo de la Milicia, en el cual intervinieron Enrique Prósper, alumno de Agostini e hijo del comerciante de instrumentos Vicente Prósper, junto a otros instrumentistas de viento madera y viento metal. Rodríguez tocó una *Gran Fantasía de bravura sobre motivos de l'Elisir d'amore*, sin especificar autor, y una fantasía para fagot y piano acompañando al fagotista. Además, Eduardo Rodríguez se había anunciado días antes del concierto —con el inexacto apellido Romero— como profesor de piano en una habitación de la calle de las Barcas frente al Teatro (*Diario Mercantil de Valencia*, 13.11.1855).

c. Actuaciones en València de solistas reputados: Teodoro Litz (1840), Giulio Ovicini (1846), Maurice [Moritz] Strakosch (1847) y José Lubet (1848).

Teodoro Litz

En 1840, el pianista alemán Teodoro Litz[1697] realizó dos conciertos en la capital del Turia; el 18 de marzo de 1840 se publicitó su primera actuación en el «salón de Mencheta»[1698], situado en la calle de Catalans de Descals, núm. 15:

> El sr. Teodoro Litz, alemán, profesor de piano, célebre en toda Europa por su habilidad en dicho instrumento, da hoy en el local anunciado, un concierto de varias piezas de piano, cuyo programa se halla de manifiesto en la Agencia Universal, calle del Mar frente de Santa Tecla, donde se halla también el despacho de billetes á 8 rs. cada uno. —A las siete y media. Dicho concierto no tendrá lugar, si hubiese función en el teatro, prorrogándose á otro día (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.03.1840).

El concierto no pudo realizarse debido a una intensa tormenta, así que se pospuso al día 20. Fue seguido por otras publicaciones periódicas de la capital valenciana, como *La Tribuna*:

> Esta noche à las siete y media en punto, se verificará el gran concierto de piano, alternado con escogidas piezas de canto y orquesta, en el local de la calle de Catalans de Descals número 15. — Los programas y billetes se despachan á 8 rs. en la *agencia universal*, calle del Mar enfrente de Santa Tecla. A instancia de varios aficionados se tocarán las célebres variaciones *di Bravura* de Hean (*La Tribuna*, 20.03.1840).

El concierto, que estaba organizado por la Agencia Universal propiedad de Vicente Tello Izquierdo (véase II, 3.2.5.c: 597) cosechó tal éxito, que el 29 de marzo programó un recital en el Teatro Principal junto al tenor Héctor Caggiati, que estaba de paso en la ciudad.

[1697] También llamado Elitz en la prensa.

[1698] Era la residencia del hacendado Sebastián Mencheta Collado y su mujer, Inés Tejerizo Ferrer. En 1834 se había instalado en dicho salón la cátedra de mecánica y química de la RSEAPV. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 23 y 27, cuartel de Serranos, 1840 y 1841; E-VArse, C-87-II (8).

> Hoy se egecutará un gran concierto vocal é instrumental en el que se presentará por primera vez á tocar el piano forte el célebre profesor M. Teodoro Litz, y cantará el señor Hector Caggiati joven tenor italiano, que tanta indulgencia mereció del público e el último concierto. El programa de la función es el siguiente:
>
> Primera parte. El acto primero de la ópera semi seria del maestro Bellini, titulada: Sonnambula.
>
> Segunda parte. 1º Sinfonía de la ópera el Zampa, del maestro Herold. 2º Duo de la ópera el Elixir de amor, cantado por los Sres. Caggiati y Rodda. 3º Fantasías de piano forte sobre el tema de la marcha de Otelo, tocadas por M. Elitz. 4º Aria de Asur de la Semiramis cantada por el sr. Rodda y coristas. 5º Variaciones di Bravura, con acompañamiento de orquesta compuestas por M. Henri Herz, y egecutadas por Mr. Litz. 6º Escena y aria del segundo acto de la ópera Il Pirata cantada por el señor Caggiati. 7º Gran galop á toda orquesta titulada El Carnaval de Valencia compuesta por M. Litz y dedicada por el mismo al bello sexo. —A las siete (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.03.1840).

El concierto, cuya entrada costaba 5 rs., se anunció en términos similares en *La Tribuna.* Sobre la procedencia de Teodoro Litz casi no se han podido recabar datos; la confusión tradicional del nombre de Franz Liszt con el apellido Litz del pianista tratado no ayuda a obtener referencias hemerográficas. Solo figura un pianista apellidado Litz colaborando en una investigación médica sobre el efecto de la música en las enfermedades mentales (Esquirol, 1856 [1838], II: 304), además de aparecer el ya tratado juicio emitido por Teodoro Litz sobre la valía de Francisco Krause, joven pianista prodigio alicantino que visitó València en septiembre del mismo año.

Giulio Ovicini

La fuerte impronta que la estancia de Franz Liszt dejó en la memoria colectiva cultural de la capital del Turia (véase II, 5.1.2.d: 727) hizo que público y crítica musical no tuvieran miramientos en denunciar la mala praxis concertística de los pianistas que acudían al teatro. Este fue el caso del pianista italiano Giulio Ovicini, quien, un año después de las actuaciones de Liszt (01.04.1846), interpretó dos series de piezas compuestas por Henri Herz: las *Variations brillantes pour piano forte seul sur le chœur favori d'Il crocciato de Meyerbeer* op. 23 (1826c) y las *Variations brillantes sur une Thème original* op. 55 (1830) obteniendo pésimas críticas. Téngase como ejemplo el texto transcrito que sigue:

> La compañía dramática ha puesto en escena las dos piezas en un acto tituladas: El marido soltero y La novia impaciente, bastante bien desempeñadas; y dos sainetes que merecieron el honor de una espantosa silba. Igual suerte cupo al señor Ovicini, tocador de piano, que nos regaló unas variaciones de muy poco gusto y medianamente egecutadas. Estas dos causas produjeron en el público que oyó al célebre Listz un sordo murmullo que fue degenerando en zambra, silbidos y chacota. No por eso el mal aconsejado artista acortó sus variaciones, sino que las continuó impertérrito hasta su fin, echándose al cuerpo el libro en folio que tenía delante (*El Fénix*, 05.04.1846).

Sin embargo, la mala crítica efectuada a este «tocador de piano» parece no aludir al piano del teatro, como había ocurrido anteriormente. Este instrumento había sido construido por Pedro Gómez Peralta, tal y como consignaba el anuncio en el *Diario Mercantil* (01.04.1846) y en la cartelería del teatro (ilustración 240).

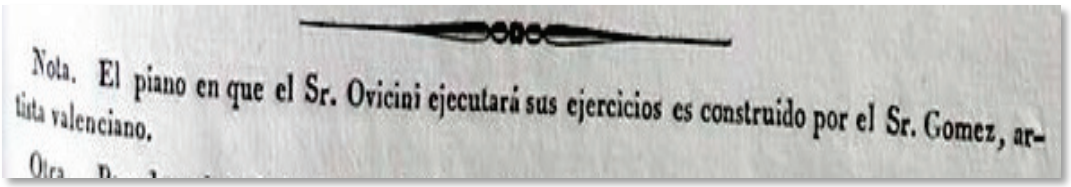

Nota. El piano en que el Sr. Ovicini ejecutará sus ejercicios es construido por el Sr. Gomez, artista valenciano.

Ilustración 240. Detalle del cartel de la función de G. Ovicini el 1 de abril de 1846 con la autoría del piano. Fuente: Parnaseo-UV.

Maurice [Moritz] Strakosch.

El Teatro Principal valenciano acogió en 1847 una de las actuaciones de la gira del reputado pianista Maurice Strakosch (*1825; †1887), intérprete de origen checo formado en Viena que se trasladó a los Estados Unidos en 1845 donde ejerció como empresario teatral.

Strakosch visitó en septiembre de 1847 en el Liceo de Barcelona anunciándose como pianista de la corte imperial rusa, profesor honorario de la congregación romana de Santa Cecilia y miembro honorario de las sociedades filarmónicas de Viena, Londres y Berlín (*El Heraldo*, 17.09.1847). En esta y otras capitales obtuvo gran éxito, que le sirvió de inmejorable carta de presentación para la sociedad valenciana:

> […] Veinte y dos años contará apenas el joven Mauricio Strakosch, y ya su delicada pulsación llena de seguridad, revela el aplomo de los grandes maestros que le han precedido.
>
> En su ejecución hay algo de la travesura de Listz, de la corrección de Talberg, y de la gracia y suavidad de Chopin. Pero esta mezcla en nada altera la individualidad del joven, porque es peculiar de los hombies eminentes tener su signo original . ese sello distintivo cuja marca jamas puede borrarse. El genio de Strakosch es vivaz como su mirada, rápido como sus movimientos, enérgico como su fibra y alegre y radiante como sus cuatro lustros (*El Clamor Público*, 08.10.1847).

El 9 de octubre de 1847 actuó por primera vez en València, donde fue anunciado como «émulo digno de Liszt y Thalberg». Intervino entre el primer y segundo acto de la comedia interpretando *Recuerdos de Bellini*, fantasía sobre temas de las óperas *I Puritani* y *La Sonnambula* de G. Bellini compuesta por él mismo; y tras el segundo acto dramático, ejecutando otras dos piezas suyas: un concierto sobre el tema final del segundo acto de *Lucia di Lammermoor* y un capricho de bravura sobre *l'Elisir d'amore*, ambas de Donizetti (ilustración 241).

> Obtuvo gran éxito en esa primera función —cosa difícil por el vívido recuerdo de Liszt, todavía vigente en la capital—, por lo que se programaron otros dos, el 13 y el 15 siguientes, a petición de varios aficionados. Además de variaciones improvisadas sobre temas operísticos propuestos, como había hecho Liszt, Strakosch tocó el *Carnaval de Venecia* (*Diario Mercantil de Valencia*, 15.10.1847).
>
> El señor Strakosch se ha dejado oir dos veces en nuestro teatro, y en ambas es indecible el entusiasmo que ha producido. Contando apenas veintidos años de edad, su nombre ha adquirido ya gran celebridad y nombradía, en todo conformes á su mérito indisputable y por todos reconocido. Dar cuenta de su saber, es imposible: es necesario oirle. El piano en sus manos es un instrumento nuevo, ó mejor, son muchos instrumentos á la vez, ora arrancando de él patéticos sones, ora agitando en sonoro desconcierto sus cuerdas que exhalan un canto de guerra. Variaciones sobre algunos motivos de la Sonámbula, de la Lucía, de i Puritani, del Elissire d'amore, del Otelo, del Hernani, de la Norma, y algunos caprichos improvisados á eleccion de los espectadores, ha sido lo que el gran y digno rival de Litz, de Thalberg, de Herz, de Chopin, ha dejado oir con tanto y tan repetido aplauso en sus tres conciertos, y en todos ha sido al final de cada pieza llamado á las tablas, para que el público le tributara la ovacion de sus aplausos. Por nuestra parte nada tenemos que decir, sino lo que mas arriba henos dicho: para juzgarle es preciso oirle. Tenemos en nuestro poder algunas noticias biográficas escritas por el mismo, que con su retrato daremos en uno de nuestros próximos números (*El Fénix*, 17.10.1847).
>
> El concierto dado por el célebre pianista Sr. Strakosch, no ha dejado nada que desear al público. El artista polaco supo elevarse á una altura desde la cual nos hizo olvidarlas impresiones que en nosotros había dejado Lístz. La fantasía sobre dos motivos de los Puritanos y la Sonámbula, titulada Recuerdos de Bellini, un concierto sobre un lema final del segundo acto de la Lucia, y un capricho de bravura sobre otro del Elixir d'amore, piezas arabas compuestas por dicho profesor, ejecutadas con una pureza de estilo admirable , fueron estrepitosamente aplaudidas por el auditorio, que veía en él un rival, ¡digno de disputar los bien adquiridos laureles de Lístz y Thalberg. Porque sí en la primera sorprendió el torrente de armonías y trinos con tanto gusto espresados, en el tema de la barcarola del Elixir, con que acaba la segunda de dichas piezas, entusiasmó con las dos variaciones á saltos de doble octava, en los cuales el artista, demostró las sobresalientes dotes que posee (*La Esmeralda* cit. en *El Clamor Público*, 22.10.1847).

Después de València, Strakosch pasó a la corte, donde ofreció varios conciertos en el Teatro del Circo y el salón de la Fonda Peninsular[1699].

[1699] Véanse como ejemplo las reseñas en los diarios *El Clamor Público*, 22.10.1847 y *El Eco del comercio*, 27.10.1847, entre otros.



284

TEATRO.

Gran funcion estraordinaria para el sábado 9 de octubre de 1847.

La Direccion, deseosa de complacer al público de cuantas maneras estén á su alcance, proporcionándole el conocer todas las novedades que se presenten y puedan serle agradables, ha aprovechado la ocasion de hallarse de paso por esta capital el célebre, cuanto distinguido artista

SEÑOR STRAKOSCH,

PIANISTA DE LA CORTE IMPERIAL DE RUSIA,

para ajustar con él un corto número de funciones, segura de que los Sres. abonados y el público no podrán menos de alegrarse con la ocasion que se les presenta de admirar al eminente artista, émulo digno de *Litz* y *Thalberg*, que en todas las córtes europeas, ha contado sus triunfos por el número de funciones que ha dado.

PROGRAMA DE LA FUNCION.

1° Sinfonia.

2° La hermosa comedia en tres actos y en verso, titulada

UN MARIDO COMO HAI MUCHOS.

3° En el intermedio del primero al segundo acto el Sr. Strakosch ejecutará la fantasía sobre dos motivos de LOS PURITANOS y LA SONNAMBULA, compuesta por el mismo, titulada

RECUERDOS DE BELLINI.

4° Concluido el segundo acto ejecutará dicho Señor un concierto sobre un tema del final del segundo acto de la ópera

Lucia di Lammermoor,

y un capricho de *bravura* sobre otro del

ELISIR D' AMORE,

del Mtro. Donizetti; ambas piezas ejecutadas y compuestas por el citado Sr. Strakosch.

5° Terminará la funcion con un BAILE NACIONAL.

A las 7 y media.

A 4 rs. vn.

Es de cargo de la Direccion el pago del impuesto de 8 maravedis por entrada para la conduccion de aguas potables.

Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga, á espaldas del teatro.

Ilustración 241. Cartel anunciador del primero de los conciertos de Strakosch en València, el 9 de octubre de 1847.

José Lubet.

El poco conocido pianista José Félix Lubet Albéniz (*1826c; †post. 1889) comenzó su andadura profesional en 1842, al retornar de París, y protagonizó algunos conciertos en Madrid y Barcelona con resultados dispares (véase Paulo Selvi, 2017: 388-390). En València (1848)

interpretó dos obras de S. Thalberg, *Fantaisie sur l'opéra Lucrezia Borgia de Donizetti op. 50* y *Grande Fantaisie sur l'opéra Semiramide de Rossini op. 51*, ambas compuestas en 1844. Las crónicas publicadas por el redactor de *El Fénix* reflejaban que, a pesar de mostrar ciertas dotes como pianista, su reputación aún no estaba consolidada. Se criticó, además, el piano en el que había tocado en el teatro, aunque no se especifica si era el piano Gómez que había utilizado Ovicini en 1846.

> Ha llegado a esta ciudad el célebre pianista español D. José Lubet, artista bien conocido por su brillante egecucion en París, Burdeos, Tolosa y demás puntos principales de Francia, donde lo mismo que en Madrid y Barcelona últimamente, ha sido oído con estraordinaria aceptacion y entusiasmo. Esperamos que la sociedad dramático-lírica que tantas muestras nos dió de su gusto y laudable celo en la última temporada, comprenderá los deseos del público, contratado por dos ó tres conciertos á un joven que á la especial circunstancia de ser español reune la de discípulo del famoso Liszt (*El Fénix*, 23.04.1848).
>
> El pianista Lubet ha mostrado en el único dia que se ha presentado, gran inteligencia, buen gusto y esmerada facilidad en la egecucion de las diferentes piezas que tocó; y es cierto que no dejando de mano sus estudios, puede aspirar á un ilustre renombre. Pero ¡válgame Dios! ¿no había mejor piano para que pudiera lucir mejor su habilidad? (*El Fénix*, 07.05.1848).

d. Nuevos datos sobre la visita de Franz Liszt a València en 1845.

La visita de Franz Liszt a València en marzo de 1845 ha sido, por razones obvias, objeto de numerosos estudios, desde el efectuado por Eduardo Ranch en 1945 con motivo del centenario, hasta los recogidos en las tesis de Vicente Galbis (1998) e Isabel Paulo (2017) o la investigación de Victoria Alemany (2014), por lo que evitaré redundar en la numerosa información ya aportada por dichos trabajos.

Sin embargo, existen cuestiones que conviene clarificar para completar el panorama de uno de los mayores acontecimientos pianísticos de la historia de València en el siglo XIX; sobre todo, en lo que concierne a su poco conocida visita al procurador Antonio Ayala, uno de los pianistas y profesores de piano y canto más célebres de la ciudad durante el segundo tercio de siglo, que estuvo relacionado estrecha y cordialmente con Pascual Pérez Gascón, Baltasar Saldoni y Francisco Asenjo Barbieri, entre otros relevantes músicos del ámbito artístico local y nacional.

Durante su gira por la península ibérica, efectuada entre octubre de 1844 y abril de 1845, Franz Liszt viajó de Málaga hasta València —probablemente en barco— para participar en tres conciertos públicos celebrados en el Teatro Principal los días 27, 29 y 30 de marzo, justo después de la Semana Santa (véase Alemany Ferrer, 2014: 151-165). El pianista cosechó en València un éxito inmenso, como demuestran las críticas de dichos eventos:

> Litz [sic] el gran Litz, el sublime artista, el rey del piano, acaba de retirarse de la escena entre aplausos y aclamaciones de un público entusiasmado que ha admirado en él la supremacía del talento artístico, las maravillas de un genio colosal. Ni la fama de su nombre, ni la gloria y las ovaciones, que han llegado a ser su patrimonio, ni cuanto la acalorada imaginación pueda inventar de grande y de sublime, alcanzan a dar una idea de ese privilegiado artista. Aún le vemos sentado sobre aquella banqueta y así jugando con las teclas del piano como con los sentimientos de su auditorio; allí abandonado a su inspiración, ora gime el instrumento, bajo sus manos ligeras, como el pensamiento, ora festivo canta y sonríe. El piano de Listz es el clarín para el guerrero, el laúd para el amante, la lira para el poeta. ¡Nada tan bello, tan grande, tan profundo!
>
> Estos renglones no son un análisis, porque no hay nadie capaz de analizar lo que ejecuta Litz […] son un tributo de admiración […] ¡Honor a Frantz Litz! ¡Honor al genio! (*El Fénix*, 30.03.1845)

Además, durante su estancia, Liszt tuvo la deferencia de tratar a sus admiradores autóctonos. Ranch, por ejemplo, refiere un episodio, dándolo como posiblemente imaginado, en el cual, el 31 de marzo posterior, Pascual Pérez Gascón, organista de la catedral, e Hipólito Escorihuela[1700], también organista y maestro de coros de la compañía del teatro, acudieron a los aposentos de Liszt en València acompañados de un jovencísimo Benito Busó —de apenas cinco años— y fueron recibidos cordialmente por el virtuoso pianista, que tocó ante ellos e improvisó una fuga con un sujeto y contrasujeto dados. Al día siguiente (01.04.1845), el pianista fue conducido a la catedral valentina por el fabricante de pianos Pedro Gómez Peralta (Saldoni Remendo, 1880, II: 430) y el organista Pascual Pérez Gascón improvisó ante él (Ruiz de Lihory, 1903: 362); después, el propio Liszt se sentó al órgano de la catedral e interpretó una fuga. Por la tarde, asistió al teatro, donde el señor del Río cantó la canción andaluza *El valentón del perché de Málaga*.

Franz Liszt partió hacia Barcelona en diligencia el 4 de abril, pero dos días antes visitó la casa de Antonio Ayala, conocido procurador de los tribunales de la ciudad. Isabel Paulo, que ilustra en su tesis la gira de Liszt por la península (2017), solo se hace eco de la información proporcionada por Ranch en 1945 y menciona su estancia en la residencia de Ayala sin ahondar en la identidad de este ni sobre lo que motivó la visita de Liszt.

Apoyándome en información proporcionada por Ruiz de Lihory y Baltasar Saldoni —amigo personal de Ayala—; en cartas recuperadas remitidas por el alicantino a su también amigo Francisco Asenjo Barbieri y en la extraída de archivos valencianos consultados, he podido

[1700] Hipólito Escorihuela Clauxí (*Segorbe, 1824; †València, 1861), maestro de coros del teatro, compositor y organista de San Martín, fundó en enero de 1858 una academia de solfeo «y de conocimientos músicos» en uno de los salones del Círculo de Comercio, situado en la plaza de San Francisco, para el cual escribió un método de solfeo que hoy permanece desaparecido (véase *Diario Mercantil de Valencia*, 05.01.1858).

elaborar un relato biográfico esencial de Antonio Ayala que proporciona interesantes datos sobre la entrevista que mantuvo con Franz Liszt en su domicilio particular.

Antonio Ayala Ayala (*Novelda [Alicante], 10.01.1804; †València, 12.08.1881) fue hijo de Josef Ayala Verdú (*Novelda, 03.08.1775), tornero, y de Ramona Ayala Borreguero, como indica su partida de nacimiento, que reproduzco y transcribo a continuación, la cual he podido recuperar gracias al servicio de reproducción de archivos parroquiales de la diócesis de Orihuela-Alicante (ilustración 242).

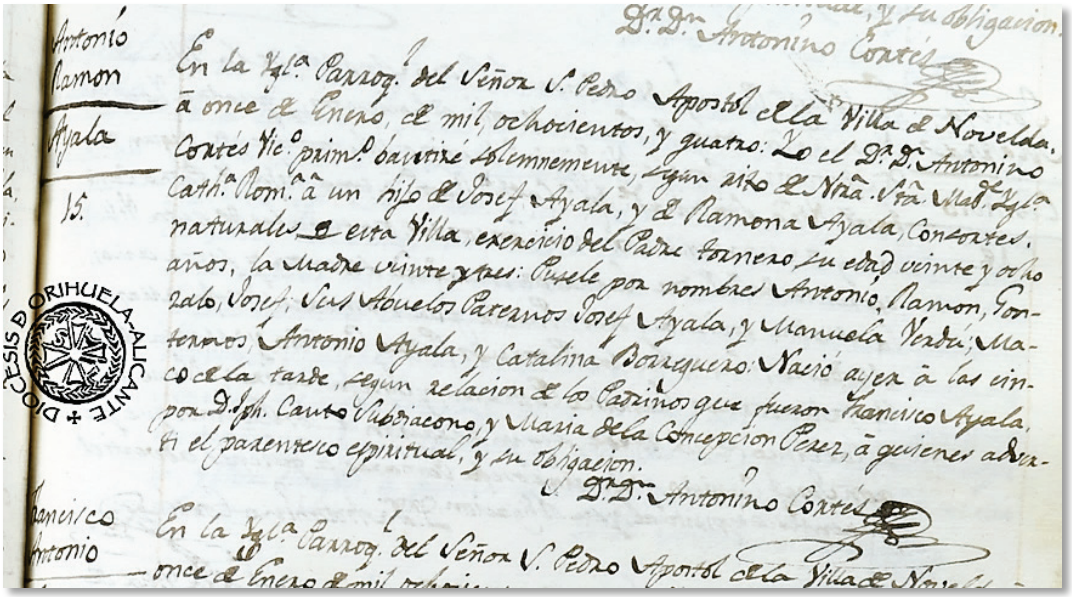


Ilustración 242. Partida de nacimiento de Antonio Ayala Ayala, bautizado el 11.01.1804. E-ORI, Novelda-S. Pedro, LB [1804]: 136r.

> En la Yglª. Parroqˡ. del Señor S. Pedro Apostol dela Villa de Novelda, á once de Enero de mil ochocientos y quatro: Yo el Drˑ. Dⁿ. Antonino Cortés Vicº. Primº. Bautizé solemnemente según rito de Ntrâ. Stâ Madᵉ. Yglª. Cathª. Romª. â un hijo de Josef Ayala, y de Ramona Ayala, consortes, naturales de esta Villa, exercicio del Padre tornero, su edad veinte y ocho años, la Madre vente y tres: Púsele por nombre Antonio Ramón Gonzalo Josef, sus Abuelos Paternos Josef Ayala, y Manuela Verdú; Maternos Antonio Ayala, y Catalina Borreguero: Nació ayer á las cinco de la tarde, segun relacion de los Padrinos que fueron Francisco Ayala, por D. Joh. Canto subdiácono, y María dela Concepcion Perez, á quienes adverti el parentesco espiritual, y su obligacion.
>
> Drˑ. Dⁿ. Antonino Cortés[1701].

Formado como pianista bajo la dirección del organista de la iglesia de San Pedro en Novelda, se trasladó en torno a 1825 a València —según los padrones de habitantes—, contando apenas veintiún años, y, en fecha indeterminada, comenzó a ejercer como profesor de piano y canto enseñando a señoritas pertenecientes a familias nobles y acaudaladas. A partir de 1832, Ayala

[1701] E-ORI, Novelda-S. Pedro, LB [1804]: 136r.

figura en la documentación vecinal como procurador de número y corregimiento de València (Monfort, 1832: 58), lo que, a grandes rasgos, concuerda con lo expuesto por Ruiz de Lihory:

> Pero las circunstancias, que poderosamente influyen en los actos de la vida humana, determinaron, allá por el año 1833, el apartamiento de Ayala de la carrera artística, adoptando nueva y bien distinta profesión, pues fué nombrado procurador de los tribunales, y al desempeño de este cargo aplicó en lo sucesivo toda su notable actividad (Ruiz de Lihory, 1903: 36).

En efecto, Ayala ejerció como procurador a partir de 1833[1702] y consta como tal en la *Guía de forasteros* de 1834 de Benito Monfort, por ausencia y enfermedad de D. Pascual Cuquerella, pero también como procurador de pobres y procurador de número y corregimiento, residiendo en el núm. 17 de la calle del Milagro (Monfort, 1834: 21, 22 y 59) —el 09.09.1830 se anunció la venta de un fortepiano alemán de cinco octavas en dicho domicilio—. Pascual Cuquerella, por su parte, había practicado representaciones legales para los arrendadores de la bailía de Biar (Alicante) —así como Antonio Guijarro, gran aficionado a la música y arrendador de varias bailías de Alicante (II, 6.1.1.a: 834; García Monerris, 2011: 271)—. Quizá por ello acogió a Ayala, que era de Novelda (localidad alicantina situada a unos 35 km de Biar). La consideración profesional de Ayala fue en aumento, tanto, que José Mariano Morató, uno de los escribanos más reputados de la ciudad, le confirió poderes en 1836 para actuar en un pleito con la tía de su nieto, del que era tutor, Antonio Ten y Morató[1703].

El compositor y musicólogo Baltasar Saldoni —como va dicho, amigo personal de Ayala— amplía su período de actividad y afirma que ejerció como maestro de piano hasta 1838 o 1839 (1868, II: 354, 359), fechas en las que el musicógrafo le conoció (Saldoni Remendo, 1881, IV: 23-24). También constata —lo mismo que Ruiz de Lihory— que fue profesor de Emilia Bucelli Juan († València, 15.11.1879), contralto que actuó en el Liceo de València entre 1838 y 1839 (Saldoni Remendo, 1880, III: 362; Ruiz de Lihory, 1903: 198). Se ha constatado previamente que Baltasar Saldoni se encontraba en València a principios de 1839 promocionando su ópera *Ipermestra*, por lo que conviene otorgar credibilidad a su información.

Antonio Ayala se casó el 18 de diciembre de 1835 con Vicenta Vidal Cros, (*València, 1800/1810; †26.02.1895), hermana del relevante médico y ornitólogo Ignacio Vidal Cros, trasladando su domicilio primero al núm. 9 de la plaza de Santa Catalina (1841c)[1704] y, posteriormente, a la calle de Crespins, núm. 2 —renumerado 4 en 1872c (manzana 140)—, situada en el cuartel de

[1702] E-VAcp, *Protocolos de José Mariano Morató*, 08.03.1833: 62.

[1703] E-VAcp, *Protocolos de José Mariano Morató*, 30.11.1836: 50v.

[1704] E-VAa, Lonja, caja 18, *Subsidio industrial y de comercio*, 1841.

Serranos, cerca de la iglesia de San Salvador[1705]. Ayala mantuvo íntima amistad durante toda su vida con Justo Fuster Carceller, profesor de piano establecido en València, Pascual Pérez Gascón, organista de la catedral —a quien llamaba *Pascualet* en la intimidad—; además de Baltasar Saldoni y Francisco Asenjo Barbieri, como trato a continuación.

Las circunstancias en torno a la visita de Franz Liszt al domicilio de Ayala el 2 de abril de 1845 se detallan, precisamente, en una de las cartas remitidas por Ayala y su mujer a Francisco Asenjo Barbieri, fechada el 6 de mayo de 1872 y que fue conservada por el compositor y musicólogo madrileño. Ayala narraba en ella, veintisiete años después de ocurrido el incidente, que el día que debutó el artista húngaro en el Teatro Principal se encontraba postrado en cama porque padecía unas dolorosas «calenturas nerviosas»; aun así, asistió a su primera actuación del 27 de marzo de 1845. En el segundo número de la función, mientras Liszt tocaba la obertura de *Guillermo Tell*, Antonio Ayala tuvo que ser evacuado del teatro debido a su terrible dolencia. Un amigo común de Ayala y Barbieri[1706], conmovido por el suceso, condujo a Liszt a casa de Ayala antes de su partida y el pianista interpretó en el «dulcísimo» piano de mesa Collard & Collard del valenciano su versión para piano solo de la famosa serenata de Schubert [*Ständchen* D. 889] provocando tal emoción en el enfermo que se agudizó la crisis nerviosa que sufría, por lo que fue consolado por el internacional artista húngaro. Este episodio y declaraciones autobiográficas posteriores constituyen un curiosísimo testimonio que reproduzco a continuación:

> […] Ya hace tiempo, mucho tiempo, que la fama del maestro Barbieri llegó a mis oídos; y no podía menos en forma de grande satisfaccion, la ocasion que ahora se me ha presentado, tan casualmente, de quemar un poco de incienso en el pedestal glorioso de uno de nuestros primeros artistas. Hecha pues esta ingenua declaracion ruego á V. que no vuelva a hablarme de aquel, para que no se evapore el perfume de la poesía que hay en mi imaginación, obrando de esta manera. Soy entusiasta por la musica, por la pintura, por todo lo grande, por todo lo bello, y ni soy músico, ni soy pintor, ni soy nada más que un pobre procurador de los Tribunales, alrededor de los cuales he pasado: permita V. ¡cuarenta años! cumplidos![1707] Y por consiguiente he envejecido asfixiado absorviendo una atmósfera tan prosaica, tan corrompida y contraria á mis sentimientos generosos.
>
> Por esta vida angustiosa y azarosa, perdí mi salud en mi edad florida; y allá por el año 1845 contraje unas calenturas nerviosas que me postraron en cama siendo mi cuerpo un puro dolor.

[1705] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 52, cuartel de Serranos, 1846.

[1706] Posiblemente Pascual Pérez Gascón o el profesor de piano Justo Fuster, quien aún vivía en 1872, fecha de la carta, y con el cual Barbieri tuvo alguna relación, conservando entre sus papeles la esquela de su muerte en 1876.

[1707] Efectivamente, se confirma así que el año de entrada como procurador fue 1832, año en el que aparece por primera vez en la guía de Monfort.

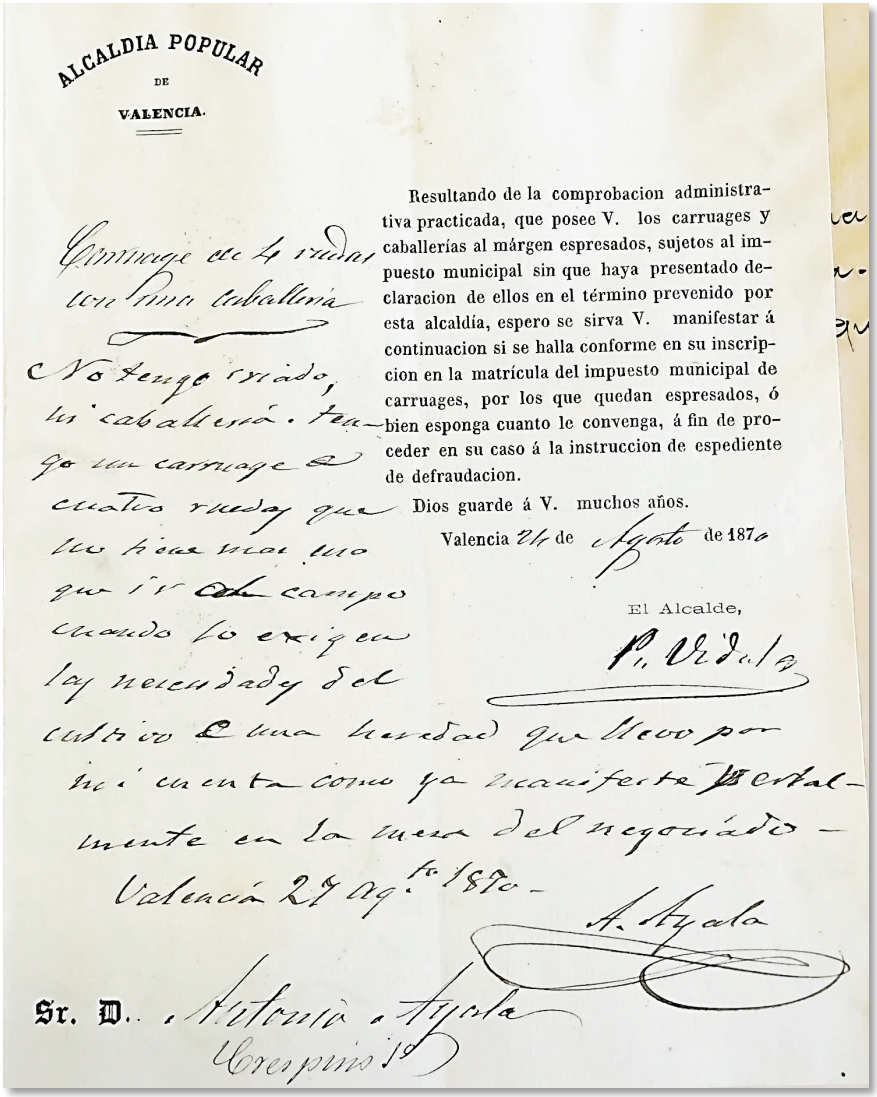
> Vino a la sazón a Valencia el célebre Liszt; tocó en el teatro: fuí a oírle; y cuando tocaba con sus manos divinas la sinfonía de Guillermo Tell hubieron de sacarme y conducirme á mi casa porque no pude resistir tantas emociones. Me volví á la cama. Mi entusiasmo por Liszt era incalculable: se marchaba de Valencia para no volver más, Yo deseaba oírle otra vez. Un amigo tuyo y mío, me lo trae á casa; era el día de su santo, 2 de Abril, san Francisco de Paula. Al lado de mi cama había un piano de Collar [Collard] dulcísimo ¿Y qué tocó? Tocó la serenata de Schubert, *la misombre de son ombre couvre la manoir.*
>
> Yo no sé decir ni explicar a V. amigo mío lo que por mí pasó. Yo no podía moverme de la cama tales eran mi dolor y mi postración. Pero aquella melodia celestial ejecutada por un hombre divino, me reanimó, me volvió a la vida, pude incorporarme, lloré, porque mi enfermedad era toda nerviosa. Se acercó aquel ángel á mi cama, le heché [sic.] la mano, y tuve la dicha de que este ángel pusiera sus labios en mi frente……
>
> Escusado es decir a V. que aquella visita fue para mí un bálsamo tan poderoso que al cabo de algunos dias ya pude levantarme de la cama.
>
> Con lo que he dicho, tiene V. ya la fotografía de mi corazón; y adjunta le remito además la de mi pobre y oscura persona, suplicandole me dispense tanta llaneza y tanta franqueza en el primer capitulo de nuestra naciente amistad como V. con tanta gracia como discrecion, siente en su ultima carta.
>
> Y para que con las dos fotografías que ya tiene V. en su poder con esta carta, pueda dar el colorido que les falta para dar vida al retrato, diré á V. que con ser tan aficionado á la música, nunca jamás he frecuentado los teatros ni reuniones, ni paseos públicos; porque casado en la flor de mi edad, en el año 1835, con una mujer, ó por mejor decir, con un ángel, envuelto en el ropage de muger, me retiré y me aparté de tal manera del mundo, que no oigo más música que alguna misa de Hayden o de Mozart, que se egecutan en esta catedral, y eso porque voi con mi muger que participa como yo del entusiasmo religioso, que es nuestra vida y nuestro elemento.
>
> Terminado pues este retrato que no deja de ser un mamarracho completo, réstame decir a V. amigo mío, que en Valencia y calle de Crespins nº. 4 tiene V. 1 cuadro original que está a la disposicion, en una casita muy pequeñita, pero que la engrandece el corazón de sus dueños, que se desvivirian en su obsequio, si V. algún día se digna honrarnos con su presencia […][1708].

Las cartas de la familia Ayala a Barbieri respondían a una petición del célebre compositor madrileño, que había solicitado que Ayala gestionase la realización de una fotografía de un retrato al óleo de Antonio Eximeno de 1767. Dicha correspondencia constata que, en 1835 —tras su boda con Vicenta Vidal—, Ayala se retiró por completo de la sociedad y dejo de asistir a teatros, conciertos de salón y tertulias, cambiando por completo su estilo de vida; su única participación social era concurrir a actos religiosos[1709]. Su proceder, profundamente conservador, se manifiesta también a través de alusiones ideológicas al duro panorama político vigente debido a su adscripción cultural y social germanófila, pues en sus escritos comparaba a

[1708] E-Mn, MSS/14021/166, *Carta de Antonio Ayala a Barbieri*, 06.05.1872.

[1709] No obstante, era suscriptor de los *Escritos y discursos forenses* de Aparisi y Guijarro (1877 [Madrid, Flórez]: 515).

los españoles con beduinos e, incluso, esperaba que los alemanes pudieran algún día invadir España «para civilizar el país».



ALCALDIA POPULAR
DE
VALENCIA.

Resultando de la comprobacion administrativa practicada, que posee V. los carruages y caballerías al márgen espresados, sujetos al impuesto municipal sin que haya presentado declaracion de ellos en el término prevenido por esta alcaldía, espero se sirva V. manifestar á continuacion si se halla conforme en su inscripcion en la matrícula del impuesto municipal de carruages, por los que quedan espresados, ó bien esponga cuanto le convenga, á fin de proceder en su caso á la instruccion de espediente de defraudacion.

Dios guarde á V. muchos años.

Valencia 24 de Agosto de 1870

El Alcalde,

P. Vidal

Carruage de 4 ruedas con una caballería

No tengo criado, ni caballería. tengo un carruage de cuatro ruedas que no tiene mas uso que ir al campo cuando lo exigen las necesidades del cultivo de una heredad que llevo por mi cuenta como ya manifesté verbalmente en la mesa del negociado —

Valencia 27 Ag.to 1870 —

A. Ayala

Sr. D. Antonio Ayala
Crespins 1º

Ilustración 243. Alegaciones de Antonio Ayala para no pagar el impuesto de carruajes en 1870[1710].

Vicenta Vidal de Ayala siguió manteniendo correspondencia con Barbieri hasta 1885, incluso tras fallecer su marido en 1881 a los 77 años. El matrimonio descansa en un nicho del Cementerio General de València; el epitafio de Ayala reza: «pasó por el mundo dando ejemplo de piedad, de honradez y de amor conyugal»[1711].

[1710] E-VAa, Hacienda, caja 96, *impuestos de carruajes*.

[1711] Cementerio General de València, sección segunda derecha, tramada 3, núm. 3233.

e. Óscar de la Cinna, «un verdadero pianista clásico»[1712] en València (1855).

Óscar de la Cinna, Barón de la Cinna y conde de Marcks (*Budapest, 1836; †Jerez de la Frontera, 1906), fue un célebre virtuoso de origen húngaro que, tras finalizar sus estudios con Carl Czerny en Viena, realizó varias giras por Europa y América. Su repercusión en València como (re)introductor del género clásico y de la obra pianística de Beethoven ha sido ya estudiada (Alemany Ferrer, 2018; Guaita y Alemany, 2020), por lo que este trabajo solo aportará información sobre sus actuaciones y críticas para valorar las consecuencias que estas tuvieron en el pianismo local, pues renovarían a partir de entonces el formato de concierto instrumental clásico.

De la Cinna llegó a València en junio de 1855 proveniente de la corte (*Gaceta musical de Madrid*, 10.06.1855), donde actuó obteniendo una fama bien consolidada como pianista especializado en el estilo clásico:

> Ha llegado a esta capital, procedente de la corte, el distinguido pianista húngaro Mr. Oscar de la Cinna, admirado como una especialidad en el género clásico. Los elogios estraordinarios tributados á este joven concertista por la prensa inteligente de Europa, y últimamente el brillante resultado de sus conciertos en los salones del teatro Real de Madrid, nos hace desear que la empresa de nuestro coliseo aproveche esta favorable coyuntura para proporcionarnos el gusto de ver interpretadas con talento las sublimes inspiraciones de los grandes maestros en que funda sus glorias el arte (*Diario Mercantil de Valencia*, 07.06.1855).

Ofreció su primer concierto el 12 de junio en el salón que poseía el constructor de pianos Pedro Gómez Peralta en la plaza de S. Esteban de la ciudad del Turia, posiblemente el mismo que ocupó años atrás las sociedades recreativas El Genio (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.11.1852) y su heredera, El Fénix (*Ibid*., 07.04.1854). De la Cinna hizo honor a su fama programando piezas pertenecientes al repertorio clasicista pianístico, excluyendo las habituales transcripciones operísticas que, como va dicho, integraron el repertorio interpretado en recitales de piano durante la primera mitad del siglo:

> Primera parte
> 1º Obertura de la ópera Il Flauto Mágico, de Mozart, por la orquesta.
> 2º Concierto para piano de Weber: Larghetto, Marcia y Presto, con acompañamiento de orquesta.
> 3º. Sonata de Beethoven (obra 53) para piano solo.
>
> Segunda parte
> 1º Minueto y trio de la gran sinfonía de Beethoven en dó menor, por la orquesta.

[1712] *La España* (19.05.1855).

2º Gran concierto de Mozart, (número 9), Allegro y Romanza, con acompañamiento de orquesta.
3º. Melodias hungaras, composición del señor Cinna, para piano solo

(*Diario Mercantil de Valencia*, 12.06.1855).

La crítica ensalzó vehementemente la calidad interpretativa del húngaro.

VALENCIA 15 de junio.—En la noche del martes último tuvo lugar en los salones de la acreditada fábrica de pianos del Sr. Gómez, en esta ciudad , un concierto que formará época en los anales de nuestra historia musical, con motivo de la llegada del pianista húngaro ÓSCAR DE LA CINNA. En este concierto únicamente se tocó música clásica, pero música clásica de la mas selecta. En un pais donde apenas se dejan oir las sublimes inspiraciones de los patriarcas del arte, ¿podia esperarse que una brillante concurrencia quedase completamente satisfecha? Dudoso nos parecía; pero el talento especial del joven artista que se presentaba en primer término en esta solemnidad musical, lo superó todo, y Mozart, Weber, Beethoven fueron saludados con todo el entusiasmo que escitan en otros paises donde se cultiva con tanto éxito esta clase de música. La obertura de II Flauta mágico , de Mozart, tocada con bastante precisión y perfecto colorido por una escogida orquesta, fué recibida por de pronto con una salva de aplausos. A esta incomparable composición siguió el Concierto de Weber en fá bemol, en el cual el eminente artista, elocuente y apasionado como el autor, más de una vez fué interrumpido por el entusiasmo de sus oyentes, sorprendidos de la espontánea, delicada y correcta facilidad con que vencía las mayores dificultades. Sobre todo, en la Marcia no supimos que admirar mas, si la valentía de la ejecución ó el profundo conocimiento con que fué interpretada. En aquel instante pareciónos que se levantaba magestuosa la sombra del célebre autor del Freyschutz inspirando al afortunado pianista. Apenas calmada tan agradable emoción, los dulces ecos de la sonata de Beethoven (n.° 53) embargaron de nuevo la atención del auditorio. ¡Beethoven! Este genio que reveló las glorias artísticas del porvenir, original sin afectación, algunas veces caprichoso y hasta incomprensible, pero siempre ejerciendo un efecto mágico en el ánimo de los oyentes, no podía menos de impresionarnos con el fuego sagrado de sus sublimes inspiraciones, por medio del distinguido artista que tan admirablemente ha profundizado los secretos de su portentoso talento. A la sonata de Beethoven sucedió el gran concierto de Mozart (n." 9). El carácter de esta bellísima composición, escrita en forma de elegía, dulce y melodiosa al par que llena de sentimiento, se presentó de tal manera interpretada, que el ánimo de los oyentes estuvo por largo rato suspendido con el encanto de tantas bellezas reunidas En la Romanza introduce el Sr. Cinna una fermáta tan acomodada al estilo y admirables maneras del gran maestro, que difícilmente hubiéramos creído en semejante intercalación, á no haber examinado detenidamente la obra que tenía ante sus ojos. Coa ello nos dio una prueba mas de la portentosa facilidad que, como don divino, tiene para identificarse con el carácter especial de la música que interpreta. Sus Melodias hungaras patentizaron el esquisito gusto que le distingue como compositor y el talento con que ha cultivado la buena música de la escuela clásica. Exigiendo la música puramente instrumental que el artista entre de lleno en el dominio sin límites de lo ideal, y de parte del auditorio una potencia mas elevada de imaginación reflexiva que la dramática, puedo asegurar á Vds. que el resultado de este concierto ha sido altamente satisfactorio, puesto que la reunión se disolvió profundamente impresionada, después de colocar con unánimes y repetidos aplausos una nueva flor en la corona de gloria que ya ciñe las sienes del joven y distinguido artista (*Gaceta musical de Madrid*, 24.06.1855).

De la Cinna volvió a actuar en el salón de Gómez el 21 de junio siguiente, programando un denso concierto que daba gran protagonismo a la obra de Beethoven:

> PRIMERA PARTE
> 1º Obertura de la ópera G. TELL.
> 2º Gran concierto de Beethoven, obra 61, con acompañamiento de orquesta.
> 3º Sonata patética de Beethoven para piano solo.
> SEGUNDA PARTE
> 1º Sinfonía de la ópera Gilla Raviseur, por la orquesta.
> 2º Concierto de Hummel, obra 113: Romanza y Rondó á la Española, con acomp. de orquesta.
> 3º Canción caprichosa
> Bis: *El sueño del Cazador*, del señor Cinna, para piano solo.
>
> (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.06.1855).

> VALENCIA 27 de junio.—Correspondencia,—La noche del jueves último tuvo lugar, como anuncié á Vds., el segundo concierto del célebre pianista húngaro Osear de la Cinna. Las gratas impresiones que el artista habia causado en la reunión anterior preocupaban aun los ánimos de la selecta é inteligente concurrencia que de nuevo se veía alli reunida. El gran concierto de Beethoven (obra 61) con acompañamiento de orquesta, fué la primera pieza en que confirmó el joven pianista su portentoso talento. Magestuoso y sublime como la obra que interpretaba , en uno de los solos llamó muy particularmente nuestra atención la admirable exactitud con que combinaba el ritmo ternario de la mano izquierda con el binario de la derecha en pasajes prolongados de grande ejecución: dificultad inmensa, nunca bastantemente apreciada de quien no ha descendido al terreno de la práctica, para obtener efectos satisfactorios en esta complicada clase de combinaciones melódicas. Solo una organización privilegiadísima puede superarla, y nuestro admirado virtuoso lo hizo con tal espontaneidad, que pasó desapercibida para la mayoría de los oyentes, cuyos ánimos embargados por los encantos de la diversificación, solo atendían ^ la gracia particular de su estilo, producto de la mas esquisita sensibilidad. La Sonata patética del mismo autor nada dejó que desear, y el concierto de Hummel (obra 113) en que el autor, en un rondó á la española, espresó tan perfectamente la gentileza de nuestros aires nacionales, formando un agradable contraste can la sublimidad de las anteriores composiciones, dio una nueva fisonomía á la sesión , y el ánimo de los oyentes escitado por el carácter alegre y bullicioso del motivo, alternado de dificilísimos y brillantes pasajes, le valió al eminente artista una nutrida salva de unánimes y repetidos aplausos. Dos piezas de su composición daban fin á esta agradable concierto; pero el auditorio que admiró en la primera de ellas {Canción caprichosa) la gracia de una fecunda modulación, y en la segunda {El sueño del cazador) una feliz espresion del pensamiento, adornado de mil caprichosas combinaciones armónicas; sintiendo apartarse del inspirado artista, solicitó con muestras de general entusiasmo que ocupase de nuevo el piano para tocar las melodías húngaras que ya había hecho oír en su primer concierto , y de las cuales tan gratos recuerdos conserva. Con ellas terminó esta segunda solemnidad musical , patentizando de nuevo los puros goces á que conduce el divino arte , contemplado en su acepción mas ideal y sublime (*Gaceta musical de Madrid*, 01.07.1855).

Era, posiblemente, la primera vez que se escuchaban en concierto en València dos de las sonatas más famosas de Beethoven, la «*Grande Sonate Pathétique*» opus 13 (1798-99); y la opus 53, «*Waldstein*» (1804), pues cabe recordar que el género instrumental se relegó al ámbito doméstico

a partir de 1830, aproximadamente, encumbrando en las actuaciones públicas fantasías y piezas basadas en extractos operísticos (Guaita y Alemany, 2020: 13-14). Sin embargo, este proceso de redescubrimiento de los grandes clásicos comenzaba a despuntar independientemente, pues existe constancia de ciertos grupos de jóvenes aficionados «a la gravedad de la música» que se reunían desde 1845 en València para interpretar obras de «Mozart, Hayden [sic.] y Beethoven» (*El Fénix*, 16.11.1845; Guaita y Alemany, 2020: 11).

Concluida su primera estancia en València, De la Cinna partió hacia Alicante, donde ofreció un concierto el 2 de julio en los salones de las oficinas del ferrocarril; de ahí pasó a Granada (septiembre), Málaga (octubre) y finalizó ese año en Cádiz y Sevilla (*Gaceta musical de Madrid*, 08.07.1855; 16.09.1855; 09.12.1855; 30.12.1855; *El Clamor Público*, 17.10.1855; *La España*, 09.11.1855). Retornó a València dos meses después, pasando previamente por Murcia *(Gaceta musical de Madrid*, 17.02.1856; *La España*, 20.02.1856), y actuó en un breve concierto celebrado en el Teatro Principal el 14 de febrero de 1846, del cual se conserva el cartel anunciador (véase Alemany Ferrer, 2018: 307-308)[1713]. También se anunció que el Liceo local había programado una función en su honor antes que Cinna marchase a Barcelona para comprar un piano francés de concierto que se utilizaría en el Teatro Principal (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.02.1856; Alemany Ferrer, 2018: 308). Parece que no llegó a realizar tal gestión, pues solo días después (28.02.1856) De la Cinna se hallaba en Madrid, donde coincidió con el pianista Sigismund Thalberg (*1812; †1871), que, procedente de Portugal, visitaba entonces la capital española (*La España*, 28.02.1856; *El Clamor Público*, 29.02.1856). Tras actuar en los teatros de la capital (Real, Príncipe y Circo) y ante la Familia Real —en un Érard—, De la Cinna manifestó a la prensa su voluntad de marchar a Barcelona (*El Clamor Público*, 26.03.1856; *La Iberia*, 26.03.1856; *La Época,* 26.03.1856); sin embargo, permaneció en Madrid durante todo el mes de abril y parece que, de allí marchó a Lisboa vía Sevilla y Cádiz (*Gaceta musical de Madrid*, 12.05.1856), lo que confirma que nunca llegó a Barcelona para completar el compromiso adquirido en València. Además, cayó «gravemente enfermo» por un ataque de viruela cuando se encontraba en Jerez de la Frontera a fines de agosto de 1856, el cual le desfiguró el rostro y le tuvo «a las puertas de la muerte», lo que le hizo retornar a Sevilla en octubre, cuando cobró fuerzas para efectuar el viaje (*El Clamor Público*, 28.08.1856; *La Iberia*, 10.10.1856). Esta terrible dolencia demoró su proyectada visita a Lisboa

[1713] El programa ofrecido por De la Cinna, dividido en dos partes que abordó tras sendas comedias, no ofreció novedades respecto al interpretado un año antes. Repitió el *Konzerstück* op. 79 de C.M. von Weber que también tocó Liszt en 1845; un *Allegro*, *Andante* y *Finale Vivace* con orquesta, sin identificar, y unas *Canciones nacionales húngaras*, posiblemente sus *Melodías Húngaras* interpretadas el año anterior (Alemany Ferrer, 2018: 308).

hasta el 29 de diciembre (*La Zarzuela*, 05.01.1857), desde donde pasaría finalmente a Inglaterra vía Vigo (*La España*, 15.05.1857).

Oscar de la Cinna (ilustración 244), en resumen, renovó el concepto de concierto instrumental al incorporar obras pianísticas clásicas de envergadura, principalmente de L. van Beethoven —sonatas para piano solo y conciertos para piano y orquesta— pero también de W.A. Mozart, J.N. Hummel y F. Mendelssohn, durante las giras que efectuó entre 1855 y 1856 por la península, época en la que el público español se encontraba completamente absorbido por la ópera italiana (Alemany, 2018: 308-309).

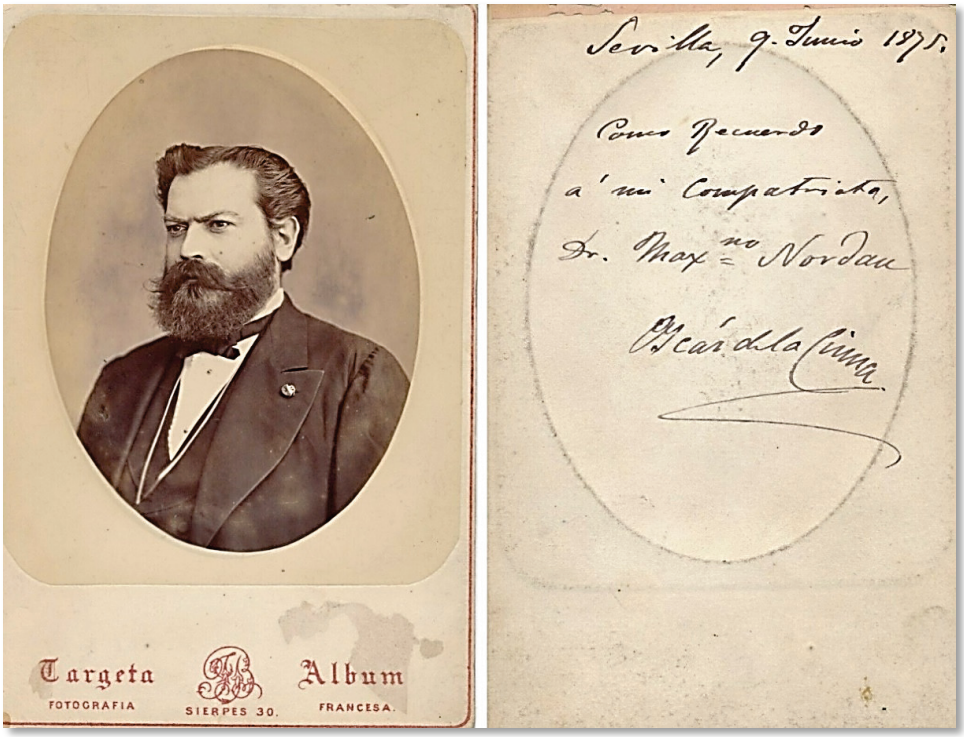


Ilustración 244. Retrato con autógrafo (1875) de Óscar de la Cinna, dedicado al escritor y médico húngaro Max Nordau (*1849; †1823). Col. privada.

f. Adenda: José Miró y València (1842-1843).

Aunque la información hemerográfica podría inducir a pensar que el célebre pianista José Miró Anoria (*1815; †1878) visitó València durante una *tournée* peninsular efectuada entre 1842 y 1843, hasta el momento todos los datos disponibles indican lo contrario. Parece ser que la prensa nacional y local de la época, que siguió con entusiasmo cada etapa, concierto y actuación del pianista Miró y su pareja artística, la arpista Jenny Lazare, se hizo eco del propósito inicial de Miró de actuar en València cuando efectuaba su gira desde París, pero no la confirmó. A continuación, presento los datos obtenidos de su gira que me llevan a manifestar que esta visita a València no se produjo.

Siguiendo su periplo, el diario *El Corresponsal* (06.11.1842) afirma que Miró estaba en Sevilla en octubre y que, tras su concierto allí (27.10.1842), saldría hacia Granada, Málaga y València, para poder estar de regreso en la corte a finales de noviembre o principios de diciembre. Sin embargo, parece que no llegó a visitar València, pues volvió a Madrid a primeros de noviembre (*La Iberia Musical*, 13.11.1842) y la prensa valenciana no informó ni sobre su llegada ni sobre algún concierto. Jenny Lazare, arpista parisina con la que se supone que actuó en València (De la Rosa Jiménez, 2014: 488) tocó el 20 de noviembre de 1842 en el Liceo de Madrid (*El Corresponsal,* 19.11.1842) con escaso éxito (*La Iberia musical y literaria*, 11.12.1842). Además, ambos tenían intención de salir a primeros de diciembre hacia Sevilla y Cádiz, donde, tras cumplir algunos conciertos, se embarcarían con destino a La Habana (*El Corresponsal,* 30.11.1842; *La Iberia musical y literaria*, 11.12.1842).

Actuaron en Sevilla el 30 de diciembre en el salón del consulado (*El Heraldo*, 31.12.1842) y fueron anunciados en Cádiz para la segunda mitad de enero de 1843 (*El Espectador*, 19.01.1843). De ahí pasaron a Málaga, donde interpretaron varios dúos en marzo (*La Iberia musical y literaria*, 19 y 26.03.1843) y retornaron a Madrid el 8 de abril (*El Corresponsal*, 10.04.1843; *Revista de teatros*, 12.04.1843), donde programaron un concierto para el 30 de abril en el Liceo madrileño que tuvieron que posponer al 3 de mayo por indisposición del sr. Polonini, cantante perteneciente a la compañía que tenía que actuar con ellos (*El Espectador*, 26.04.1843; *El Corresponsal*, 28.04.1843; *El Castellano*, 29.04.1843; *El Eco del comercio,* 29.04.1843; *El Heraldo,* 29.04.1843; *Diario de avisos de Madrid*, 30.04.1843). El 11 de mayo ofrecieron su segundo concierto en el Liceo madrileño y el 16 ofrecieron otro en el *Instituto Español*, al cual asistió la Familia Real (*La Iberia musical y literaria*, 21.05.1843).

En junio salieron para Zaragoza, tras ser nombrado Miró Caballero de la Orden de Isabel la Católica (*El Heraldo,* 05.06.1843; *El Constitucional*, 10.06.1843), y después marcharon a La Habana (*El Constitucional*, 10.06.1843; *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 08.02.1844).

José Miró volvió a París en 1852 y, entre 1853 y 1854, retornó a España para actuar en Madrid, Barcelona, Málaga y Sevilla con programas repletos de obras virtuosísticas (*Variaciones sobre el Carnaval de Venecia*) y fantasías sobre temas de ópera de Verdi; en 1854, finalmente, se estableció en Madrid como profesor interino (Nagore Ferrer, 2015: 692).

5.1.3. El piano y la crítica en publicaciones valencianas del período: *El Fénix* (1844-1849) y *Revista Edetana* (1848-1849).

Espejo de la sociedad musical de la época y fuente de valoración crítica de los conciertos de piano que albergó el Teatro Principal de València fueron los artículos de divulgación musical y crítica teatral difundidos por los semanarios ilustrados valencianos *El Fénix* y *Revista Edetana*. Dichas publicaciones, destinadas a la élite ilustrada burguesa de València, concentraron sus esfuerzos en difundir la historia, la literatura, las costumbres y las artes valencianas y contaron para ello con la colaboración del historiador Vicente Boix Ricarte (*1813: †1880), convirtiéndose en vehículos informativos del movimiento literario romántico autóctono.

El Fénix comenzó a publicarse en junio de 1844 por entregas dominicales en la imprenta de Benito Monfort de la plaza del Temple, quien debió ser, además, su primer editor y propietario. A partir del seis de octubre de ese mismo año 1844 se editó en un formato más reducido que permitía tirar un mayor número de páginas con viñetas y grabados efectuados por artistas locales. La crítica teatral corría a cargo de «La Mosca», principalmente, y, en contadas ocasiones, del «El Curioso Observador», pseudónimos que correspondían a Rafael de Carvajal, político, empresario y director de *El Fénix* entre el 06.10.1844 y 1847, y a Francisco de Paula Arolas, respectivamente. De Carvajal [«La Mosca»] publicó sarcásticas críticas teatrales y operísticas que, a pesar de ser incisivas, no dejaban de ser constructivas, pues proponían mejoras y defendían a los artistas locales. Los primeros números de esta primera serie, iniciada en octubre de 1844, contaron también con la participación del compositor José Valero Peris, *alma mater* de la sección filarmónica del Liceo Valenciano.

Entre los escritos publicados por Valero en *El Fénix* destaca un artículo en cuatro entregas difundido entre el 6 de octubre y el 3 de noviembre de 1844 por manifestar un rigor poco común (Galbis López, 1998: 421-422) y una crítica al método de José Melchor Gomis y a las denominadas «vocalizaciones del *bel canto*» características de la enseñanza practicada entonces en París por el tenor Marco Bordogni (*El Fénix*, 27.10.1844), tan en boga en el momento[1714]. Asimismo, el responsable de la música en el Liceo local publicó otro artículo en defensa de la ópera española, en el cual expresaba su complacencia por el estreno de la ópera *Padilla o el asedio de Medina* (Juan Espín, 1845) en el Teatro del Circo de Madrid —Valero componía su cuarta ópera, *Florinda*, cuando escribió dicho texto— (*El Fénix*, 03.08.1845; 17.08.1845).

[1714] Las vocalizaciones de Bordogni se vendieron en el almacén de música de Juan Oliver desde 1839 (véase II, 4.1.2: 631 y ss.).

También se divulgaron frecuentes crónicas de las sesiones artístico-musicales celebradas por el Liceo Valenciano y en las casas nobles de la capital valenciana (por ejemplo, la casa del Barón de Petrés en San Esteban). Transcribo a continuación la reseña de un baile multitudinario efectuado en la Casa del conde de Carlet:

> En la noche del jueves se dió en la casa del señor conde de Carlet, el primero de los de suscricion. No encontramos voces con que espresar lo brillante que ha sido esta reunión. La casa toda estaba adornada con lujo y elegancia: desde el umbral hasta el salón todo respiraba gusto, sencillez y finura: mil luces relucían, haciendo resaltar la hermosura de la juventud mas escogida de esta capital: ricas alfombras y tapices, espejos magníficos, flores, músicas armoniosas, todo en fin, cuanto puede contribuir á arrebatar los sentidos se hallaba allí reunido, figurando en primer término la riqueza en joyas y elegancia en los adornos y vestidos , de las bellísimas señoras que honraron la reunión. E l baile que nos ocupa ha sido uno de los mas brillantes que hemos visto, y en verdad no han sido pocos. La concurrencia ascendia á unas 400 personas, y de ellas mas de 120 señoras (*El Fénix*, 12.01.1845).

En esta primera época contrasta la poca asistencia al teatro y la escasa afición por el «drama lírico» en general[1715] con la pasión que sintió el público ilustrado local por las óperas de Giuseppe Verdi y otras páginas significativas del *bel canto*. A continuación, inserto como ejemplo la reseña del extraordinario éxito obtenido por la cantante Cristina Villó Montesino (*La Coruña, 1812; †València, 1884) cuando cantó la *Norma* de Bellini en València en 1845*:*

> En la presente semana ha tenido lugar una novedad importante que ha hecho revivir un poco á nuestro teatro de la parálisis crónica que lo había invadido. Nuestros lectores conocerán que hablamos de la señora Cristina Villó de Ramos, primma donna que hallándose de paso en esta capital ha desempeñado la parte de *Norma*, en la divina ópera de este nombre en la noche del 5 del actual […].
>
> La señora Villó ha hecho *furor*, que es la palabra más adecuada del diccionario musical para los triunfos de un debutto. Y en verdad que lo ha hecho con razón, porque jamás el público valenciano ha oído cantar la *Norma* con t a n to gusto, con tanta espresion y maestría […].
>
> La orquesta muy bien , y todo hubiera sido completo si no se suprimiera la banda que debe haber dentro y fuera del escenario, para que en toda su brillantez y pompa resonaran los ecos del malogrado Bellini (La Mosca, *El Fénix*, 11.05.1845).

En octubre de 1845 se reinició la publicación nuevamente, publicándose como un «primer tomo». José Valero siguió colaborando con un artículo sobre el pentagrama y las claves (*El Fénix*, 25.01.1846), mientras que el director, Rafael de Carvajal, siguió insertando su crítica teatral y musical. Asimismo, se solía informar de algunas sesiones de baile y las sesiones de música que se celebraban en el Liceo. A partir de agosto de 1847, con el comienzo del cuarto tomo de la

[1715] En la segunda representación de *Beatrice* y *Lucia de Lammermoor*, en mayo de 1845, el teatro contó con una escasa entrada de tan solo 200 personas (*El Fénix*, 18.05.1845).

edición, se hizo cargo de la dirección Luis Miquel y Roca, presidente de la sección de música en el Liceo Valenciano. Paradójicamente, la sección de la «Revista Teatral» desapareció, insertándose su información en el apartado general llamado «Correo». El 27 de agosto se cerraba el cuarto y último tomo con el número 152 de la revista. Sus principales redactores fundaron entonces la *Revista Edetana*, que función desde 1848 a 1849. No obstante, a partir de mayo de 1849 y hasta noviembre volvió a editarse *El Fénix* bajo la dirección de Rafael de Carvajal y la impresión a cargo de José Rius.

Por su parte, la *Revista Edetana* siguió en cierta forma la línea argumental de su predecesor, con un apartado escrito por Luis Miquel Roca, dedicado a la crónica teatral, operística y del *ballet* francés; este último ejemplificado por el extraordinario éxito que tuvo «ese copo de algodón meciéndose en el aire» que fue Marie-Antoinette Guy-Stéphan, «la Guy-Stéphan» (véase *Revista Edetana,* núms. 33 y 36, 1849).

5.1.4. Los conciertos con piano en otros espacios.

El piano fue también protagonista de eventos culturales y musicales en la capital valenciana, sobre todo tras la fundación de asociaciones culturales y lúdicas civiles a partir de 1840. Como apuntó en su momento Vicente Galbis (1996: 333), a partir de los años cuarenta algunas sociedades valencianas inauguraron su propia sección de música y celebraron veladas que combinaban actuaciones dramáticas y musicales de socios con las de artistas profesionales invitados, entre otras, el Instituto Lírico-Dramático Edetano, el Casino[1716], el Museo Valenciano y el Casino de Comercio, más tarde llamado Círculo de Comercio[1717]. A ellas se unió la apertura de diversos salones y pequeños teatros privados o semipúblicos como, por ejemplo, los de Santa Tecla, Mencheta, Fumeral, salón gótico de San Salvador, San Lorenzo, de la Merced, de la calle del Empedrado y del Gremio de Zapateros; a partir de 1850 se fundaron numerosas asociaciones juveniles que organizaron veladas musicales y, sobre todo, bailes, entre ellas El Globo, El Genio, la sociedad para bailes del Café del Siglo, La Aurora, El Recreo y El Fénix.

En el ámbito de este trabajo cabe destacar la continuidad que ofreció, tras el declive temporal de las sesiones del Liceo Valenciano, la sociedad del Museo Lírico Dramático Valenciano, más tarde llamada Museo Valenciano. Nacido originariamente en 1846 bajo el nombre de Coliseo del Cid, siguiendo el ejemplo del madrileño Coliseo de la Cruz (1845) o el de San Lorenzo [del Escorial]

[1716] Fundado a finales de 1845 (Boix, 1849: 228)

[1717] Se creó como Casino el 09.03.1847 y cambió su denominación el 22.03.1848 (Boix, 1849: 230).

(1846), tuvo su sede en el antiguo salón de Mencheta (*fl.* 1840c) de la calle de Catalans (*Diario Mercantil de Valencia,* 12.10.1846) y fue reinaugurado como Museo Valenciano en abril de 1848:

> El coliseo del Cid, que ha dejado su nombre por el de Museo lírico-dramático valenciano, mas adecuado á su objeto, ha inaugurado su instalación con una función variada, precedida de un lindo himno que en otro lugar insertamos, y cuya música fue estrepitosamente aplaudida por la apiñada y brillante concurrencia del salón, soltando al final varias aves, y distribuyendo al mismo tiempo con la galantería que es propia, y distingue á su junta directiva, el himno impreso en papel de varios colores. Quisiéramos, en verdad, detallar los pormenores de la función que abre un nuevo porvenir á una sociedad que, á pesar de las dificultades que la han rodeado desde su instalación, ha encontrado en el celo de sus socios medios para establecer un curso de canto, que dirigido por el inteligente y apreciable joven D. Eduardo Giménez, autor del himno de inauguración, ha logrado proporcionar gratuitamente educación musical á varias jóvenes, notándose entre ellas la señorita Fernández, de quien hemos hablado ya, y un joven tenor, cuyo nombre no recordamos, que ha encontrado para el año teatral que va á comenzar, ajuste para Gíbraltar y Málaga. Por nuestra parte no encontramos elogios bastantes para felicitar á la sociedad del Museo, por el celo y abnegación con que procura la instrucción y proporciona medios para ganar su subsistencia á muchos, y tal vez su feliz porvenir, á quienes sus escasos medios no permitirían abrazar esos estudios que conducen al triunfo por el talento, y al bienestar por el trabajo. Además del himno se representó la pieza en un acto No mas muchachos, La vieja y los dos calaveras; el dúo de tiple y bajo de la ópera Belisario, y el lindo juguete, también en un acto. Una noche toledana. En yodas ellas mostraron los socios que las desempeñaron su inteligencia; y la gran concurrencia que asistió manifestó con sus repetidos aplausos la satisfacción y placer que la animaba (*El Fénix*, 09.04.1848).

La sección de música de dicha sociedad estuvo dirigida en su comienzo por el pianista y compositor Eduardo Ximénez Cros (*València, 1825; †*Ibid.*, 1900)[1718], que encontró en ella el medio idóneo para estrenar sus composiciones y dar clases de canto, al igual que hiciera José Valero en el antiguo Liceo. El once de enero de 1849 se cantó en una de sus sesiones un aria compuesta por Ximénez con acompañamiento de piano; el diecisiete de febrero del mismo año estrenó su *Wals Fantástico*, también para piano, y el 11 de diciembre de 1855, su zarzuela *Barba Azul* (Galbis López, 1998: 412)[1719]. Sin embargo, Ximénez fue desplazado por Hipólito Escorihuela, fundador de una academia de piano y canto abierta a socios de la entidad y externos que estuvo activa desde el 15 de noviembre de 1849 (*Diario Mercantil de Valencia* 13.11.1849). Además, en abril de 1850, el tenor —quizá requenense— Donato Montés[1720] fue nombrado nuevo presidente de la sección de música, trasladándose la sede de la sociedad a un

[1718] E-VAsdap, València-S. Esteban, LB 1826-1834: 243v.

[1719] En diciembre de 1854 ya se ensayaba esta zarzuela, que fue estrenada el 05.04.1856 en el Teatro Principal valenciano (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.12.1854; Galbis López, 1998: 255).

[1720] Donato Montés López fue confirmado en la parroquia de Santa María de Requena el 16 de agosto de 1831. E-VAsdap, Requena-Santa María, LB 1820-1834: 405v.

nuevo local cuya localización hasta la fecha no he podido determinar, que fue inaugurado el 18 de noviembre de ese mismo año (*Ibid*., 26.04.1850; 07 y 17.11.1850). Montés, también autor de *Los dos ministros,* zarzuela inédita y desaparecida, se convirtió en participante asiduo en las sesiones del Círculo de Comercio junto a Escorihuela (*Diario Mercantil de Valencia*, 20.10.1851; *Correo de los teatros*, 30.11.1851), donde, entre otras personalidades, actuaba también Purificación Armengol, mujer de Miguel Galiana (*Diario mercantil de Valencia*, 30.10.1851).

Las reuniones musicales antecedían la popular sesión de baile al principio de funcionar la sociedad y se celebraban en el salón del núm. 9 de la plaza de San Francisco que poseía la entidad. En la celebrada el 11 de abril de 1850, además de los habituales dúos y arias de ópera, dos niños de corta edad interpretaron al piano una fantasía sin determinar y también se ejecutó un dúo de piano y flauta sobre el tema de la cavatina de tiple de la ópera *Linda de Chamounix* de G. Donizetti (*Diario Mercantil de Valencia*, 13.04.1850). Además, la señorita Rosario Morata (o de Morata) mostró su virtuosismo al piano en dos ocasiones ejecutando en el Museo Valenciano una *Fantasia du Théâtre Italien*[1721] en 1850 y otra fantasía sin especificar de Thalberg en 1852 (*Diario Mercantil de Valencia*, 30.11.1850; 25.06.1852).

El viernes 30 de mayo de 1851 se celebró un concierto en casa del antiguo redactor de *El Desengaño*[1722] Joaquín Catalá Boil, miembro destacado del Liceo Valenciano. En dicha velada, dirigida por José Valero, una señorita apellidada Franco y Francisco Aparisi ejecutaron al piano dos piezas «de suma dificultad» (*Ibid.,* 03.06.1851). Posiblemente se tratara de Carolina di Franco, cantante de zarzuelas casada con libretista Luis de Olona (ilustración 245); de hecho, unas hermanas di Franco actuaron al piano en 1853 en el Liceo —interpretaron «algunas fantasías de gran dificultad» con un «gusto esquisito unido á una egecucion nada común»— las cuales debieron estar relacionadas con Aquiles di Franco, cantante de zarzuela y pianista que intervino en las primeras veladas del Liceo (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.12.1840; 23.01.1841; 03.04.1853)[1723]. En la misma línea, el Salón del Recreo de la calle del Rey D. Jaime también incorporó un piano a las sesiones de baile que inauguró en enero de 1852; y la sociedad recreativa El Fénix, heredera en 1852 del local que poseyó El Genio en la plaza de S. Esteban

[1721] Probablemente la *Fantaisie brillante sur des motifs de V. Bellini* (conocida también como *Souvenir du Théâtre Italien: 1re. and 2me. fantaisie brillante sur des motifs de l'Opéra Norma et Sonnambula*) del pianista Alexander Goria (1846).

[1722] *El Desengaño* fue un periódico de ideología liberal que se editó en 1837 de la mano de José María Bonilla, Juan Crisóstomo Petit y el propio Catalá bajo el lema «La defensa siempre de la Constitución de 1837, Isabel II, Reina gobernadora y guerra á muerte al bando absolutista sin transacción».

[1723] Otra pianista del periodo del que no se tienen casi noticias fue Josefa Checa Enguídanos, quizá pariente de Josefa Checa Montesinos, marquesa de Cruilles; Baltasar Saldoni (1880, IV: 78) la consideró aficionada y dice que la escuchó en València en 1850.

(*Diario Mercantil de Valencia*, 17.11.1852) ofrecía un ecléctico concierto el 07.04.1854 que contó con la participación de Eduardo Ximénez al piano acompañando a diversos cantantes y del solista de bandurria Miguel de Echevarría.



Ilustración 245. Carolina di Franco caracterizada para la zarzuela *El sargento Federico* (Barbieri-Gaztambide/Olona, 1855). E-Mn, colección Manuel Castellano[1724].

[1724] E-Mn, sig. 17-LF/59, *Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano*, tomo 14, 1852-1860: 31.

5.2. El piano en los cafés valencianos: el Café de José Grau (1830), el primer Café del Siglo (1850) y el Café de Europa de Louis Laurence (1850).

El café se convirtió a partir de 1830 y, sobre todo, con la revolución burguesa, en uno de los principales lugares de esparcimiento de la burguesía valenciana, el más propicio para relacionarse socialmente, junto a los paseos y el teatro. Además, dichos locales habían funcionado durante todo el siglo como importantes puntos de encuentro de intelectuales para intercambiar ideas políticas y literarias[1725]. El abogado, periodista y político Francisco de Paula Gras (*1820; †1891) relató en dos artículos publicados por el semanario *El Fénix* (23.01.1848; 06.02.1848) cómo los antiguos cafés políticos valencianos sucumbieron a la moda francesa y el «buen gusto», que se materializó en el surgimiento de numerosas heladerías y horchaterías, así como en la remodelación de parte de los antiguos cafés dieciochescos.



Ilustración 246. Vista interior del Café Nuevo situado en Madrid calle de Alcalá. Anónimo español [1836]. E-Mn, INVENT/70887.

Respecto a la introducción de música en estos locales, consta la práctica de usar órganos o relojes de cilindro para producir música de ambiente —cuestión aún no investigada en profundidad—, que fueron sustituidos paulatinamente por el piano en directo. Véase como ejemplo, el texto siguiente:

[1725] Véase la descripción en el sainete valenciano *El Café* (1816), perteneciente al género de literatura de cordel. E-VAbv, sig. NP849.91/2043(5).

> La mejora observada en algunos cafés de sustituir buenos pianos á los imperfectos relojes de cilindro, ademas de la ventaja que reporta á los dueños atrayendo consumidores á sus establecimientos, es un medio de acreditar y estimular & los pianistas. El del café del Espejo don Diego Gamez, á quien conoce el público por la facilidad, limpieza y buen gusto con que ejecuta las piezas mas dificiles, ha adquirido muchas lecciones, y todavía le pronosticamos mas si sigue dando iguales pruebas de aplicación como hasta aqui (*El Clamor Público*, 17.11.1848).

Aunque diversos estudios que investigan la música en la València decimonónica hablan escuetamente de los cafés con piano (véase Sancho García, 2017: 649 y ss.), ninguno se retrotrae a la incorporación de dicha práctica. He podido constatar que el primer café de València en contratar los servicios de un pianista para amenizar las veladas fue el de José Grau, situado en el núm. 9 de la plaza de las Comedias (manzana 69), y lo hizo en 1830, tempranamente, si se tiene en cuenta el proceso de arraigo del uso del piano en la ciudad. El café había sido regentado por Beatriz Sales en 1815[1726], por los hermanos Juan y Mariano Cerdá entre 1816 y 1822[1727] y por Antonio Seba en torno a 1827. Grau lo regentó a partir de 1827, al menos hasta 1832 (véase Monfort, 1816: 257; 1827: 203; 1828: 238; 1832: 206). El anuncio reproducido a continuación confirma el hecho:

> José Grau, dueño del café de la plaza de Comedias, ha dispuesto que desde el día de hoy 9 de los corrientes y demás sucesivos, se halle en dicho café un célebre profesor de piano y amenice con varias sonatas del mejor gusto la permanencia de las personas que se sirvan honrarle con su asistencia, e igualmente por si hubiere algún aficionado que gustase de divertirse se le facilitará por el rato que quiera el expresado piano, para lo cual habrá de prevención algunos papeles de música de los maestros más acreditados […] (*Diario de Valencia*, 09.05.1830).

En él, además de poner el piano a disposición del público, se comenzaron a programar actuaciones en las que se cantaban al piano cavatinas e intermedios a dúo, generalmente en horario de 18.30 a 21 horas.

> […] se cantará un concierto, primeramente el dúo de la Esposa Fidele del maestro Pachini, en su idioma original italiano, a continuación algunos intermedios, y después el duo de la frenética de la ópera Elisa y Claudio, también en italiano, del maestro Mercadante (*Diario de Valencia,* 20.06.1830).
>
> […] Una cavatina a media orquesta con acompañamiento de piano de 6 y media a 9. Intermedios y música del maestro Rossini. Helados, cuatro clases de sorbetes. Café de José Grau, plaza de Comedias (*Ibid*., 20.09.1830).
>
> […] Aria de Semiramis de Rossini, Aria de Avestal, de Pachini e intermedios (*Ibid.*, 03.10.1830).

[1726] E-VAa, Primera A, II-B, *Industria y comercio*, «cuartel del Mar», 1815.

[1727] E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula industrial y de comercio*, 1822. Posteriormente la familia Cerdá tuvo uno en la calle del Mar (Monfort, 1830: 204).

> […] se cantará a media orquesta el dúo del Tancredo, dos cavatinas e intermedios de orquesta (*Ibid.*, 07.11.1830)
>
> […] Aria del desembarco de la ópera la Italiana en Argel, otra aria de la Elisabeta, e intermedios de orquesta, música de Rossini (*Ibid.*, 14.11.1830).

A partir de este momento, el piano se integra en los distintos cafés existentes en la ciudad. El 31 de octubre de 1832, por ejemplo, se ponían a en venta o alquiler dos pianos —uno de ellos de cola—, en el café «Nuevo» situado frente al Teatro Principal, de Ramón Arnau[1728], que podría indicar su utilización previa allí, aunque no existe documentación que lo corrobore; el 14 de febrero de 1833 se hacía lo mismo desde el café y heladería de la Cruz, fundado antaño por María de La Cruz. Por otra parte, la cantante y profesora de piano Luisa Zappi de Bonoris se anunciaba en verano de 1837 desde el café de la Morera, junto a la calle de las Barcas, también frente al teatro; y en el café de la plaza de San Miguel, de Antonio Lloris, un caballero y dos señoritas daban clases de baile y piano a finales de 1837.

Sin embargo, el café que más claramente continuó la práctica iniciada por José Grau fue el Café del Siglo de la calle de Zaragoza, propiedad del potentado ebanista Juan Caselles, que había sido el antiguo y popular Café del Sol o café de Félix Casalis[1729], centro de reuniones del sector liberal durante el Trienio Liberal y la Revolución Burguesa —también continuaría siéndolo después—. En 1849 se derribó el viejo edificio perteneciente al Marqués de Castellfort, reemplazándolo por un gran inmueble dotado de un pasaje que, durante la segunda mitad del siglo, se llamó Pasaje del Café o Pasaje del Siglo (actual Pasaje Giner), el cual conectaba la calle de Zaragoza con el por entonces callejón del Milagro de San Vicente (ilustración 247). La descripción del proyecto, la decoración con grandes espejos[1730], diferentes salas, arañas y lámparas de gas, así como el elemento estrella: un piano inglés situado en el centro de la estancia, revela el lujo imperante en los locales de recreo abiertos en la capital valenciana hasta en ese momento:

> El señor Caselles, ventajosamente conocido del publico por su carácter emprendedor, y por su gran taller de ebanistería del que han salido muebles que la sociedad económica ha premiado con honrosas distinciones en las exposiciones de industria y artes, va á abrir un lujoso café en el edificio construido en el solar del antiguo café del Sol: las noticias que hemos tomado nos hacen creer que dicho establecimiento superará en lujo, comodidades y elegancia á los mejores de Madrid y Barcelona: una ligera indicación del plan del señor

[1728] E-VAa, Lonja, caja 98, núm. 14, *Subsidio industrial y de comercio,* «Botillerías y cafés», 1833.

[1729] Muerto Félix Casalis, padre, el café fue regentado hasta 1846 por su hijo Félix Casalis Mur (*1797).

[1730] Más tarde, el azogador de dichos espejos se estableció en el núm. 11 de la misma calle de Zaragoza (*Diario Mercantil de Valencia,* 02.02.1851).

Caselles, á cuya egecucion ha aplicado cuantiosos capitales y toda la actividad de su carácter, lo demostrará.

Colocado el café en el punto más céntrico de la ciudad, y mejorada aun su situación por la apertura del pasage entre la calle Zaragoza y la del Milagro de San Vicente tiene una de las condiciones necesarias de buen éxito. Su capacidad es vastísima, pues tiene en el piso bajo un gran salón para señoras, otro para villar, y en el piso principal dos piezas para villar, un salón de tresillo y otro de recreo, amueblado y decorado con un lujo verdaderamente regio: el piso será de una sola pieza de estuco con dibujos de colores; el techo estucado, y las paredes tendrá un zócalo de mármol; los planos serán de papel de oro mate sobre el cual ondeará una magnífica colgadura de oro y grana, y sobre ésta una moldura dorada de media vara para su unión con el techo: habrá en este salón once espejos de nueve y once palmos de alto, cuatro arañas y dos lamparas de gas, y al lado de los espejos candelabros con bugías de cera, realizándose de esta suerte un conjunto mágico y sorprendente, cuyo atractivo aumentarán los sonidos de un excelente piano inglés de última construccion, que colocado en el centro del edificio hará oír en todas partes sus melodías. Los demás salones estarán adornados con un lujo proporcionado a su objeto, en particular el salón del piso bajo en el que tres magníficos espejos de trece palmos reflejarán la luz de ocho lamparas y dos arañas. Habrá sesenta y dos mesas de mármol, y el servicio será de plata alemana, porcelana y pedernal inglés.

El empeño de ostentar en todo perfección y novedad será causa de que se retarde la apertura del café hasta primeros de Diciembre, en cuya época estarán terminados todos los objetos que se construyen con arreglo á modelos nuevos y escogidos.

No podemos menos de felicitar al señor Caselles por su laudable idea que dota á Valencia con un establecimiento sin igual en España, que la embellece notablemente y ha de proporcionar agradable entretenimiento á foraseros y transeúntes. Creemos que los valencianos se mostrarán agradecidos […] (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.10.1849).



Ilustración 247. Localización del Café del Siglo y su pasaje homónimo en 1850c. *Plano Topográfico de la Ciudad de Valencia del Cid*, 1861 [original 1852].

A pesar de la novedad en València, el planteamiento del local ya se había visto Madrid, como muestra el anuncio transcrito a continuación del Café del Espejo abierto por el industrial catalán Ignacio Balart en la plazuela del Ángel, pues renovó el concepto en la capital española (ilustración 248)[1731]:

> El dueño del nuevo café que está próximo a abrirse en el mismo local ocupado anteriormente por el de la Bolsa, á más del gran lujo con el que está adornado el local, piensa poner en sus salones un magnífico piano de valor de cuarenta mil reales. Este instrumento, dicen si es el mismo que se veía en las habitaciones de la Reina doña Isabel II, cuando S.M. estuvo en Barcelona. Ignoramos quiénes sean las personas destinadas a tañer en este instrumento para entretener á los concurrentes al establecimiento (*El Español*, 19.04.1846).

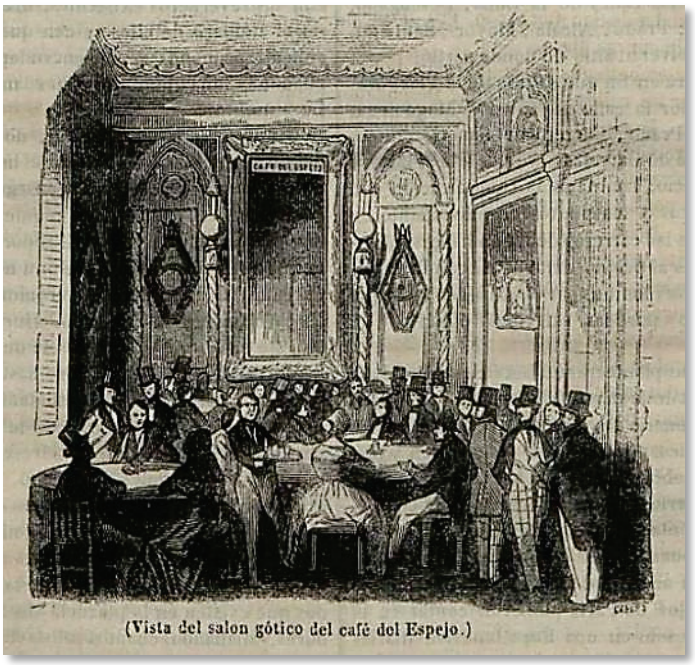


Ilustración 248. Dibujo del salón gótico en el Café del Espejo (*Semanario Pintoresco Español*, Año XI, 1846: 221).

La apertura del café del Siglo valenciano se demoró hasta el 2 de febrero de 1850 y solo se abrieron en esa fecha la sala de tresillo y la de señoras, las únicas cuya reforma estaba concluida, que servirían ahora para café; el piano, provisionalmente, se colocó en un rincón. El día de la inauguración, al no estar abiertas algunas de las puertas que daban a la calle de Zaragoza y al pasaje, mucha gente no se decidió a entrar.

[1731] Anteriormente, el madrileño Café de la Bolsa, inaugurado en 1833, poseía varios billares, juegos de mesa y una zona en la que se cantaban canciones patrióticas de siete a diez. Sin embargo, la decoración de estos cafés era «incómoda, oscura y algo cochambrosa; las mesas eran de pino coloreado con varias manos de pintura y sus respectivos desconchones, las copas de hojalata, las cucharillas estaban confeccionadas en un metal que se volvía negro y se derretía con el calor del café. Las salas apenas se alumbraban mediante lamparillas que contenían un aceite de incierta procedencia, que despedía un olor pestilente y tiznaba las paredes» (Giménez, 2017).

He podido constatar que el primer pianista empleado en dicho café fue el profesor, templador y comerciante de pianos Joaquín Sánchez (véase II, 5.3.2.b: 823), quien no dudó en utilizar como reclamo el apelativo de «pianista del café del Siglo» en anuncios posteriores.

> Conforme anunciamos días pasados se abrió el 2 este establecimiento. A pesar de que muchas personas al ver cerradas las puertas que tiene en la calle de Zaragoza y en el pasage han creído que no se había abierto aun, la concurrencia ha sido grande. Ayer se colocó provisionalmente el piano en un ángulo del patio cubierto de cristales y un hábil profesor estuvo tocando piezas escogidas de dos á cuatro y por la noche. Las dos piezas de que consta por ahora el café esceden en adorno y belleza á cuanto se había conocido hasta ahora en Valencia. El café y todos los demás artículos son escelentes, de suerte que el público encontrará completamente satisfechas todas sus exigencias, mientras llega el día en que concluido el adorno de los grandes salones, y colocadas las magnificas mesas de villar, cuente Valencia con un café que podrá competir con los mejores de París y Londres (*Diario Mercantil de Valencia*, 07.02.1850).

Las prisas por abrir el local sin finalizar su reforma total provocaron críticas al servicio ofrecido por dicho establecimiento y sus instalaciones; lo que Caselles, su propietario, se apresuró a justificar:

> […] las faltas que puedan haberse notado en el servicio, tanto material como personal, proceden de la precipitación con que ha tenido que abrir parte del café para complacer a muchas personas que lo han solicitado, y que dichas faltas desaparecerán y serán compensadas con usura el día en que puedan abrirse los grandes salones, para cuya habilitación se trabaja activamente Londres (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.02.1850). El domingo próximo se abrirán los salones de tresillo y villar de este magnifico establecimiento, y el principal, cuyo adorno escede de lujo y elegancia a cuanto se esperaba: baste decir que tiene diez espejos, como los que el publico ha admirado estos días en el salón del piso bajo. Según nos ha manifestado su dueño, los aparatos de gas de los villares son provisionales y serán sustituidos dentro de poco por otros magníficos que ha encargado al estrangero. Las mesas de villar, por la riqueza de las maderas y la finura del trabajo, parecen hechas mas bien para satisfacer el capricho de un potentando, que la afición del publico: como si esta no fuese bastante a llenar el salón el día de su apertura el dueño de su establecimiento ofrece, como premio al vencedor en la guerra con que se estrenará cada mesa, un taco preciosamente embutido que quedará en el villar para el uso del triunfador. Aunque las mesas son cuatro y por consiguiente otros tantos lo spremios, creemos que este incentivo hará excesiva y desproporcionada con el local la afluencia de los combatientes y de los antiguos aficionados a quienes los años impiden lucir su destreza de otro modo que con disertaciones, consejos y recuerdos del célebre Gorrión (*Diario Mercantil de Valencia*, 04.04.1850).



Ilustración 249. Publicidad del Café del Siglo[1732].

La apertura del Café del Siglo coincidió con la apertura del Café del Teatro Principal por el afamado licorista y confitero francés Louis Laurence (*1790c), propietario desde 1837 del Café de Europa de la calle del Mar, situado entre las calles Ave María y del Torno de San Cristóbal[1733] (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.04.1837 y 08.11.1849)[1734]. Tratando de plantear competencia a Caselles, el francés instaló un piano vertical de los mejores construidos por el acreditado Pedro Gómez en su cercano Café de Europa y contrató como pianistas a Jorge Francés y Vicente Pitarch:

> […] he colocado en el ángulo izquierdo del salon un piano vertical de construccion moderna, montado en agraf, con puentes de bronce, con cuyo metodo adquieren los tiples una claridad en sus voces de que han carecido hasta el dia, construido en la fabrica de D. Pedro Gómez. Los acreditados profesores Jorge Francés, D. Vicente Pitarch y otros de reconocido mérito están encargados de tocar las más escogidas piezas de música […], de este modo el público disfrutará largas horas de recreo y yo con ello daré una pequeña muestra de mi agradecimiento a cuantos hasta el día se han dignado de honrar mi establecimiento, sin perjuicio de ofrecer otras mejoras de consideración, que reclaman con justicia los adelantos de la época y el gusto del público. Valencia 13 de febrero de 1850.—Luis Laurence (*Diario Mercantil de Valencia*, 14.02.1850).

La utilización de música de piano en el interior de los cafés provocó situaciones absurdas con el público, como la que se vivió desde el mismo café de Europa la tarde del jueves 28 de octubre de 1852:

> Turca filarmónica
>
> No era hombre sino porrón el que anteayer tarde llamaba la atencion de los transeuntes parado frente al café de Laurence. ¿Y en qué dirán ustedes que se entretenía? Pues nada menos que en introducir en el orbe filarmónico el cisma más espantoso que imaginarse pueda. Es el caso que en dicho café tocaban el piano á aquella hora y el de lo tinto escuchaba desde la calle los acordes del instrumento. De vez en cuando se entusiasmaba,

[1732] Disponible en https://101cafeshistoricosdevalencia.blogspot.com/2021/01/cafe-del-siglo.html [consulta 30.09.2021].

[1733] Actuales calles de Castellvins y Ruiz de Lihory.

[1734] En 1857 era el núm. 44. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 93, cuartel del Mar, 1857.

> y con una voz á que el vino daba toda la gravedad del bajo profundo, gritaba desaforadamente: —Conozco esa pieza, la conozco, es de Rosini!— Y se ponia á dar coscorrones á unas seguidillas manchegas, mientras el piano dejaba oir una pieza que así pertenecia á Rossini como al gran turco. A Donizzeti le atribuía un jaleo de Jeréz y sostenía á puño cerrado, contra todos los dilettanti que se agrupaban en derredor suyo, que Verdi no habia escrito otra cosa mejor que la gaita gallega. Cansado al fin de disertar y dar alaridos el buen hombre se fue para su casa como Dios le dió á entender, y hemos oido asegurar que lo primero que hizo al entrar en su domicilio fue repetir sobre las costillas de su cónyuge toda la música que acababa de atribuir á Verdi, Rossini y Donizzeti, con sola la diferencia del instrumental (*Diario Mercantil de Valencia*, 30.10.1852).

Respecto a los dos pianistas anunciados, cabe decir, por un lado, que Vicente Pitarch Simó (*1824; †1910) pertenecía a una extensa familia de músicos oriundos de la población de Sant Mateu, situada la provincia de Castellón, protegida por el general carlista Ramón Cabrera. Había estudiado piano en París con Henri Herz, se instaló en València cuando volvió de Francia y ejerció como organista en la iglesia de los Santos Juanes entre 1850 y 1854. Al fallecer Jorge Francés, también pianista y compañero de Pitarch en el citado café de Europa, se encargó de la educación musical del Colegio de Señoritas de Nuestra Señora de Loreto, situado en la Casa de Enseñanza, y fue uno de los promotores de la creación del Conservatorio de Música de València, a menudo nombrado presidente honorífico de tribunales de oposición y pruebas relacionadas con dicho centro.

La fama de Pitarch, exigua a su llegada a la capital del Turia, se había hecho patente ya en un concierto que dio en el salón de la fábrica de pianos de Pedro Gómez Peralta (Ruiz de Lihory, 1903: 373; Campos Micó, 2014: 200-201) y en los conciertos del Liceo, donde el 11 de enero de 1850 había tocado dos piezas «con una destreza que le escluye de la clase de aficionados y le eleva a la de profesor» (*Diario Mercantil de Valencia*, 13.01.1850).

Por otra parte, Jorge Francés Gironés (*Alcoy, 1820; †València, 1868) aparece en fuentes hemerográficas vendiendo pianos —o encargándose de su venta— desde su domicilio en la 3ª habitación del núm. 21 de la calle de la Pellería Vieja (manzana 319)[1735]. Fue también miembro del Liceo local, por lo que participó en las veladas consignadas por la entidad durante la década

[1735] Vivió allí desde los 21 años con su mujer, la también alcoyana Concepción Merita Merita, de 19 años y una sirvienta; en 1846 ya tenía un hijo llamado Emilio, de tres años (véase E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 29, cuartel del Mercado, 1842; e *ibid.* sig. 50, Cuartel del Mercado, 1846). En 1855 nació su segundo hijo, Jorge Francés Merita (*Valéncia, S. Martín, 23.01.1855), que fue apadrinado en su bautismo por Tomasa Galiana Orengo, mujer del fabricante de pianos Daniel Utzman y hermana del también fabricante José Galiana. Jorge Francés Merita estudió en las Escuelas Pías en la época del fallecimiento de su padre. E-VAahcv, sig. 9/29167-3, Instituto Luis Vives, *Expediente académico de Jorge Francés Merita, nacido en València en 1855*, 1868-1869.

de 1840. Fue profesor de música y piano en el Colegio de Señoritas o de Nuestra Señora de Loreto, cargo que ocupó a su muerte Vicente Pitarch.

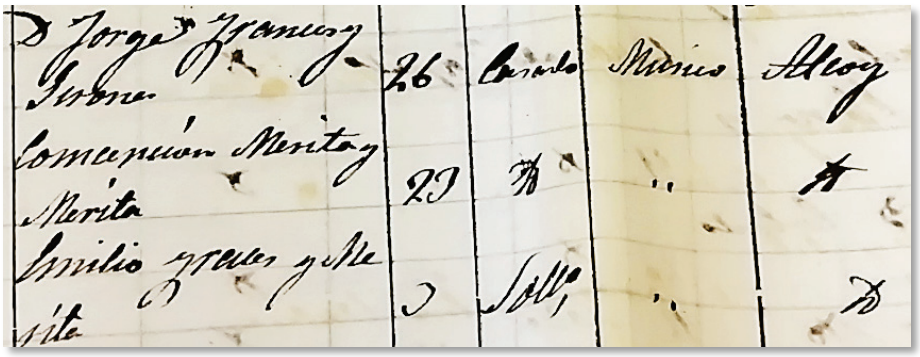


Ilustración 250. Matrícula vecinal de Jorge Francés en 1846. E-VAa, «*Padrón de habitantes de la ciudad de València*», sig. 50, Cuartel del Mercado, 1846.

La competencia entre los dos establecimientos fue continua hasta producirse la trágica muerte del propietario del Café del Siglo, Juan Caselles, fallecido la noche del 14 al 15 de septiembre en el célebre accidente del barranco de Bellver (Oropesa, Castellón de la Plana), cuando la diligencia correo de Barcelona a València se despeñó y fue asolada por una avenida de agua (véase Contreras Vázquez, 2016: 19 y ss.). Su viuda, Josefa Pavía, mantuvo el café abierto un año más, hasta el 1 de julio de 1852, fecha en la que anunció en la prensa su intención de traspasar el negocio para retirarse «a la vida doméstica»[1736]. Durante ese año, Josefa Pavía llegó a un acuerdo con una sociedad de jóvenes para organizar en sus dependencias bailes de sociedad y de máscaras, tal como se realizaba en otros puntos de la ciudad. Dichos bailes —que se prolongaban entre las 23 horas y las 5 de la madrugada— contaron con una orquesta «muy completa y formada de buenos músicos» y los amplios salones ofrecieron el «desahogo necesario para poder bailar» (*Diario Mercantil de Valencia*, 15.01.1852; 18.01.1852; 24.02.1852).

Finalmente, en mayo de 1853 procedió a vender el local, incluidas sus cuatro mesas de billar, espejos, lámparas, arañas, cubertería de plata alemana, cortinajes de damasco, sofás de terciopelo y un «piano bueno», entre otras cosas. El café cambió su nombre por Café de la Libertad, aunque la denominación popular de Café del Siglo siguió manteniéndose al menos hasta 1856. Debió ser en esta última época del Café del Siglo cuando el joven pianista valenciano, Blas María Colomer Guijarro —conviene recordar que había nacido en 1839— comenzó a emplearse tocando allí el piano, antes de su partida a París en 1856:

[1736] También vendió el almacén de ebanistería de su marido fallecido, tasado en 144000 rs. vn. que fue comprado por el ebanista Pedro Albácar Ciurana en 1851 (*Jurisprudencia civil*, vol. 6 [*Revista de legislación*], 1861: 178-181).

> *Recherché pour tenir le piano au café Del Siglio, il rencontra parmi les consommateurs un compatriote qui lui fit une telle description de Paris et de l'accueil fait aux artistes dans cette ville qu'il ne cessa de demander à ses parents leur consentement à son départ, afin de perfectionner son art. La mort de sa mère qu'il adorait, survenue en Mai 1856, lui fit hâter ce voyage*[1737] (Madeleine Colomer, s.f. [comunicación personal con Patrick Colomer, 01.08.2008]).

Posteriormente, el local fue comprado por el empresario Ramón Arnau [Díaz] (*València, 1829; † *Ibid*., 1886)[1738], antiguo dueño de un café junto al Teatro Principal[1739] y del Café del Nuevo Mundo, situado en el núm. 50 de la calle del Mar[1740]. Arnau, junto a Pedro Vicente Almazán, reformó el antiguo Café del Siglo de la calle Zaragoza, que pasó a denominarse popularmente Café de Arnau, apareciendo así en posteriores anuncios y guías de la ciudad (*El Guadalaviar*, 30.09.1859; Boix, 1861: 25, 72; Settier, 1866: 338). El local compitió con el Café de Oriente, inaugurado en 1855, situado en la misma esquina de la calle Zaragoza con la de Corregería (*Diario Mercantil de Valencia*, 26.10.1855).

Fuera de los límites cronológicos de este trabajo, cabe resaltar que Vicente Galbis constata en su tesis (1998: 438) que Arnau siguió manteniendo un pianista contratado para actuar en su establecimiento (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.05.1864); he podido confirmar que, al hacerse cargo del local para reformarlo, Arnau prescindió del piano, pero cuatro meses después instaló en él uno de grandes dimensiones, quizás el primero de cola que tuvo un café valenciano aunque, en un primer momento, no encontró pianista, tal como narra en sendos artículos el periodista José Vicente Nebot:

> Tenemos la satisfacción de anunciar á nuestros lectores, que muy pronto volverán á oírse en el Café de Arnau, *antes del Siglo*, los acordes sonidos del piano, que no por supresión, sino por mejorar las condiciones del mismo, ha dejado de oírse por algun tiempo. Felicitamos á los dueños del establecimiento D. Pedro Vicente Almazan y D Ramón Arnau por su feliz ¡de ahí á la vez nos felicitamos no dudando hará lo propio el público en general que no sin razón echaba de monos, que un Café como el citado, el mejor sin disputa de nuestra bella capital, careciese de una circunstancia que á la par que tanto ameniza á los concurrentes, es ya una necesidad atendidas las exijencias de la época y á la importancia y rumbo del mismo (*El Guadalaviar*, 30.01.1859).
>
> […] ¿Cómo que nada mas? Y la asombrosa, la estupenda, la.... ya pareció el peine; sí señor, el peine es el tan deseado piano que tanta falta nos hacia en el café de Arnau (antes del Siglo); pero amigo lector pongo en tu conocimiento que el zorro no tiene cola, el piano si

[1737] «Requerido para tocar el piano en el café «Del Siglio» [Siglo], conoció entre los clientes a un compatriota que le dio tal descripción de París y de la acogida que se daba a los artistas en aquella ciudad que no dejaba de pedir el consentimiento de sus padres para partir, a fin de perfeccionar su arte. La muerte de su madre, a la que adoraba, en mayo de 1856, le hizo adelantar este viaje» [trad. propia].

[1738] Véase E-VAsdap, València-S Esteban Protomártir, LD 1886-1891: 14v.

[1739] Inaugurado en septiembre de 1847 (*El Fénix*, 05.09.1847).

[1740] Tocaba todas las noches en dicho café un tal sr. López piezas de opera a la bandurria (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.07.1862).

> que la tiene, no lo decía por eso , lo que quiero decir es que, hecha la ley, hecha la trampa, piano hay pero no quien lo toque.
>
> ¡Si yo supiera tocarle! ¡Esto de ser precisamente piano, si fuera violón! Vamos cómo ha de ser, paciencia. Mientras figurémonos que no ha llegado aun el piano (que nos parece magnífico) si esto se puede juzgar por el tamaño grande que es lo que hemos visto. Lo demás lo ignoramos, como ignoramos muchas cosas.
>
> ¡Qué sentenciosa está!....
>
> Después de escritas las anteriores lineas, hemos tenido el gusto de oir los sonidos del teclado por manos diestras: nos felicitamos de que la elección de profesor haya sido tan acertada.
>
> Indudablemente yo voy progresando; en una palabra yo convengo.
>
> ¿Si leerá esto mi futuro suegro? Mucho me alegraría... con ello Verán la opinión que de mi tengo formada […]. José Vicente Nebot (*El Guadalaviar*, 17.04.1859).

He podido comprobar que el ansiado pianista del nuevo Café de Arnau fue José Fornet Senís (*València, 24.06.1836; †*Ibid.*, 27.03.1915), que había abandonado en 1859 el órgano del Colegio del Patriarca. En 1864, Fornet entró como organista en la iglesia de San Nicolás (*Las Provincias: Almanaque para el año de 1916*, 1915: 238). Finalmente, el local de Arnau cerró en agosto de 1880, abriendo sus puertas como Bazar Giner el 13 de abril de 1881, dando así principio a la actividad del icónico establecimiento valenciano de quincalla del siglo XX (ilustración 251) (*La Unión Católica*, 17.10.1880)[1741]:

> En la calle de Zaragoza, centro elegante de esta clase de establecimientos, y en el mismo local que últimamente ocupaba el Café de Arnau, antes del «Siglo» y mas antiguamente del «Sol», ha abierto el sr. Giner el establecimiento de quincallería y bisutería más suntuoso y de mejor gusto y condiciones que hay en España y en muchas é importantes capitales del extranjero. A la espaciosa superficie que ocupaba el antiguo café, ha añadido su dueño la que su antigua comprendía, y forma hoy el todo un conjunto de salones y dependencias con vistosísimos aparadores y escaparates en la referida calle y pasage dle mismo nombre que, repetimos con orgullo, no creemos pueda tener rival […] (*La Unión Católica*, 16.04.1881).

[1741] Por las mismas fechas (1885) abrió otro café llamado El Siglo que, a pesar de su nombre, nada tuvo que ver con el primero —Sancho García (2003: 250, 258) y Sánchez García (2017: 69) tratan erróneamente a ambos como el mismo café—; estuvo situado en la esquina que forma la plaza de la Reina con la calle de la Paz y poseyó un piano Érard de cola y varios billares.



Ilustración 251. Bazar Giner, en el local del antiguo Café del Siglo, calle de Zaragoza, 1918.

5.3. El piano en el ámbito doméstico (1830-1856).

5.3.1. Contexto: el piano en la literatura romántica valenciana. Piano y feminidad.

A partir de 1830, la relación entre el piano, como símbolo cultural, y lo femenino se consolida en las élites urbanas. Prueba de ello son las referencias a su uso por parte de las mujeres como una actividad y habilidad social circunscrita a lo doméstico; no solo sirviendo de marco para la reunión y vía de promoción entre las familias burguesas (Pons y Serna, 1992: 221, 238-239), ni como reclamo para conseguir pretendientes al matrimonio[1742], que también, sino como actividad cotidiana placentera a la que dedicar el tiempo de asueto, como indicaba Fernando Bertrán de Lis en sus *Reglas de urbanidad para señoritas* ([València: Julián Mariana], 1859: 44-45): «Siempre conviene después de haber cumplido con sus trabajos domésticos dedicarse un poco al paseo, tomar el aire, y entretenerse con pasatiempos ligeros, como tocar el piano. Estos son recreos honestos, si no se usan con esceso» [1743].

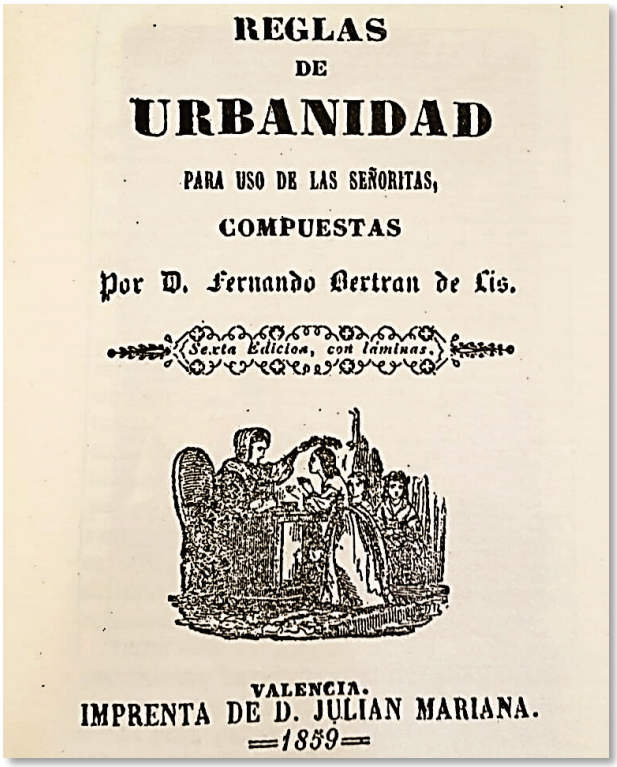

REGLAS
DE
URBANIDAD
PARA USO DE LAS SEÑORITAS,
COMPUESTAS
Por D. Fernando Bertran de Lis.
Sexta Edicion, con láminas.
VALENCIA.
IMPRENTA DE D. JULIAN MARIANA.
1859

Ilustración 252. Portada de *Reglas de urbanidad para señoritas* (Bertrán de Lis, 1859),

[1742] Pons y Serna (1992: 239 y ss.) consideran el piano como un mueble genuinamente burgués junto al billar; la actividad en torno al primero facilitaba el arreglo de matrimonios mientras que el estilo de juego pausado del segundo permitía el cierre de negocios y los acuerdos políticos.

[1743] Sobre la relación del piano con la vida privada véase Ariès y Duby (IV, 1987: 284, 531).

En 1830, la imprenta de José Gimeno, situada frente al *Micalet* o Miguelete, campanario de la Catedral de València, publicaba la traducción de una vasta obra francesa destinada a conseguir una óptima economía doméstica: *La casa por dentro ó El manual de casadas*[1744] de Mme. Pariset. Su publicación en la capital del Turia refleja la vinculación de la burguesía valenciana con las modas y costumbres importadas de Francia que arrancó durante la década anterior, sobre todo en lo relativo al vestuario, a locales de ocio y restauración (cafés a la francesa y horchaterías) y bailes. Dicho manual ofrece consejos sobre la colocación del piano (preferiblemente en el salón de la casa) combinándolo con el resto del mobiliario y algo curioso: detalla la necesidad de tener una alacena o cajón para guardar las partituras sueltas que solían acumularse, lo que constata el éxito del comercio por suscripción de partituras por entregas.

> Si colocáis vuestro piano en la sala como se hace comúnmente, debe ser delante de la chimenea, y entonces en lugar de un canapé deberéis poner dos confidentes que colocareis á sus lados […].
>
> Una pequeña mesa con algún pedestal, busto ó adorno debe ocupar el claro de entre las dos ventanas: un espejo encima y enfrente de la puerta produce también buen efecto, pero sobre la chimenea es casi indispensable, y si ponéis un tercero á su frente encima del piano ó canapé, daréis á la sala sin duda mucha mas elegancia […].
>
> Como supongo que el piano lo tendréis en la sala, debéis destinar allí mismo una alacena, si la hay, para depositar vuestra música. Ciertamente da lástima el poco cuidado que tienen algunas mugeres de ella, y ademas del embarazoso desorden que resulta de él, suele seguirse la inutilización y la pérdida de un artículo tan caro y apreciable. Asi es que, si carecieseis de alacena y cajón, os debéis servir de una caja de caoba que tendréis siempre á uno de los lados del piano […].
>
> Dedicad como he dicho algunas horas del dia divididas en partes, y asi las obligaciones piadosas, la lectura, la pintura y la música os ocuparán alternativamente; y llenarán con recreo una parte de las mañanas […] (Pariset, 1830 [1821]: 43, 45, 49, 174).

También la literatura valenciana romántica comienza a incorporar el piano a las tramas o contextos de las historias que relata, al igual que sucede en la literatura europea[1745]. Entre los escritores autóctonos que utilizan el piano como símbolo de feminidad y complemento a las escenas amorosas se encuentra el historiador y periodista Estanislao de Kostka Vayo (*València,

[1744] E-Mn, 1/40345. La obra es una traducción al castellano del *Manuel de la maîtresse de maison, ou lettres sur l'économie domestique* (Pariset, 1821), a la que siguieron otras obras editadas en París por Mme. Gacon-Dufour (1826) y Mme. Bayle-Mouillard (1834), entre otras. Esta traducción era propiedad del editor valenciano José Gimeno, pero también se vendía en la madrileña librería de Cuesta y en la de Hortal y Compañía de Cádiz.

[1745] Danièle Pistone documentó en su tesis (1975) hasta dos mil escenas en las novelas decimonónicas en las que aparece el piano; la mitad de ellas estaban protagonizadas por doncellas jóvenes, mientras que un cuarto lo estaban por mujeres casadas (véase Ariès y Duby, 1987: 531).

1804; †*Ibid*., 1864)[1746], como refleja el poema incluido a continuación, perteneciente a sus *Ensayos poéticos* (1826):

Celina en el Piano.

Detén, amable maga,
El giro de tus dedos
Del piano sofocando
El armonico estruendo.
¿No sientes los latidos
Que al percibir tu acento
Al corazón oprimen
En éxtasis oyendo?
La música principia,
En ti los ojos puestos
El concurso se agita
Movido con tus ecos.
Vagan tus albas manos
Mas ligeras que el cierzo.
Tu voz acompañando
Con delicioso anhelo.
Tú muda cual estatua
Las teclas recorriendo
Te embebes en sus sones,
Y enciendes mas mi pecho.
Cantas: Un ay despides
Hielas la sangre al cuerpo,
y al momento inflamada
te va el nácar tiñendo (Vayo, 1826: 52).

El piano es tratado de forma destacada por Vayo, asimismo, en su novela costumbrista *Aventuras de un elegante, o las costumbres de ogaño* (1832)[1747]. En ella, la protagonista Adelaida es una soprano y arpista diletante que se debate entre un pretendiente extremadamente introvertido que evoluciona para convertirse en un respetable coronel y un charlatán que aparentaba ser un gran conocedor de la música y haber recorrido el mundo, aunque en realidad es hijo de un criado. Entre tanto, Adelaida dilapida su fortuna organizando conciertos en los que Elvira la acompaña al piano, personaje a través del cual Vayo critica el provincianismo cultural en València que, no obstante, es velado por ciertos acontecimientos musicales de la capital: teatro, conciertos, bailes y tertulias donde se emplea frecuentemente el piano:

[1746] Vayo residía a finales de 1843 en la calle de la Escuela del Temple, 11, junto a su esposa Josefa Bonet Cubero (*1806; †1865), su cuñada, su hijo Vicente y dos sirvientas. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 44, cuartel de Serranos, 1844.

[1747] En su prólogo, Vayo propone elaborar una colección de «novelas morales que vinieran a ilustrar las costumbres españolas desde el siglo XVI» (Allison Peers, 1967, I: 190).

[…] los filarmónicos tenemos noticias á muchas leguas de distancia de cuantos sobresalen en el divino arte de la armonía. Y seria una especie de crimen ignorar la dulzura de la voz de Doña Adelaida y la maestría y originalidad con que toca el piano mi señora doña Elvira.
Ya se ve, contestó Elvira, el que viene de las capitales mas deliciosas de Europa no puede hallar bellezas en una ciudad de Provincia, rica solo por los dones que ha debido á la naturaleza, pero en la que las artes se han empleado muy poco. Sin embargo, el teatro, los conciertos y bailes particulares, algunas tertulias amenas donde se juega y se toca el piano, los paseos y otras diversiones hacen soportable la vida.

[…] y dirigiendo la palabra de repente á Elvira, con inesplicable viveza le preguntó. ¿Cantan ustedes alguna pieza de Gomiz[1748] de El Diablo en Sevilla? No señor, respondió la viuda: de Gomiz únicamente conocemos unas canciones y el coro de los árabes, que me agrada en estremo; tocamos en el piano la sinfonía de esa ópera […].

Las amables amigas regresaron mas pronto que otras tarde á su casa á variar de trage y á disponerse para el magnífico concierto que debían dar en aquella noche, como dejamos dicho […]

Sonó la hora señalada en las esquelas de convite y principió a llenarse el salón […]: había colocados al frente un piano, dos arpas y otros instrumentos músicos que se distinguían sobre una bellísima mesa puestos ocho soberbios espejos con los marcos tambien de ébano, y en cada uno de los cuales ardian dos ricos quinqués, reflejaban en su superficie cuantos obgetos vagaban por el salon. Elvira y Adelaida hacían los honores de la casa adornadas con suma riqueza, y mostrando tanta amabilidad y finura que eran el encanto de los hombres y la admiracion de las señoras. Ornaba la cabeza de Adelaida una media diadema de brillantes de la que nacían ramas de laurel de oro, en tal forma que puestas, que se cruzaban por ellas sus luengos cabelIos resultando una especie de gracioso turbante com puesto de las doradas hojas y de las rubias trenzas. Su vestido de gasa de Persia sobre otro de color *azul de Heloísa* aumentaba su blancura y daba á sus facciones nuevo lustre y mayor realce […].

Elvira dió principio al concierto tocando al piano la magnífica sinfonía de *Guillelmo Tell*, ópera del célebre Rossini. La riqueza de la armonía, la originalidad y frescura de los pensamientos unidos, la habilidad, gracia y destreza de Elvira embelesaron á los concurrentes quienes la elogiaron con entusiasmo. Ni una voz, ni un sonido se percibia en el salon: habíanse fijado todos los ojos en la hermosa jóven, y los dulces acentos de la música estasiaban las imaginaciones y reuníanlas en un punto único de vista. La sensibilidad aumentada con los goces de la armonía y con el prestigio de los encantos de la hermosura proporcionaba al corazon nuevas fruiciones: y si este no es el cielo de la felicidad en la tierra, ¿dónde le encontraremos? […]. Cantaron acto continuo la *Passeggiatta* de Rossini, dedicada á la reina de España cuando el célebre compositor estuvo en Madrid: á esta pieza siguió un magnífico duo coreado del *Moisés en Egipto*, y un cuarteto sacado de *Osmir y Netzarea* acomodado para arpa, salterio, flauta y piano. Adelaida desempeñó la parte del arpa con un gusto y una dulzura incomparabies: y al ver su magestuosa actitud, su nobleza y sus gracias compararonla los jóvenes á Venus tañendo este instrumento en el Olimpo para alegrar á Júpiter. No es fácil enumerar las piezas que cantaron: *Pompeya*, *Colon*, *la Straniera* y *Hernan Cortes* suministraron abundante caudal, siendo casi todo nuevo y nunca oido en esta ciudad, cuya circunstancia aumentó el interés y la magia de la función para los que nunca habían salido de la provincia. Pero

[1748] Referido a José Melchor Gomis.

> cuando la dulcísima voz de AdeIaida resonó sola en una bellísima ária del Moisés, una especie de delirio se apoderó de los concurrentes: ahogaron hasta el aliento para mejor saborear la delicia que experimentaban, y algunos llevaron su pañuelo á los ojos para enjugarse involuntarias lágrimas.
>
> En los intervalos que mediaban entre las piezas cantadas presentábanse seis criados vestidos con lujosa uniformidad llevando en sus manos bandejas de dulces, helados y ricos sorbetes: otros ofrecian botellas de Peralta, de Málaga, de Jerez, y frascos de marrasquino. ¡Qué espectáculo tan bello! ¡Qué momentos tan deliciosos para algunos famélicos lechuguinos! Al profundo silencio que había reinado durante el canto siguieron el estrépito y la algazara, el dulce resonar de las copas y botellas y el olor sabeo que despedían las bebidas […].
>
> Trasladóse la jóven rubia al salón del piano buscando en las distracciones de la armonía el consuelo de sus penas. No deja de ser admirable que un músico tenga en su mano la tristeza y la alegría: oyendo un alegro se regocija el alma sin poderlo remediar del mismo modo que se entristece cuando hieren nuestros oidos los lúgubres sonidos de una patética sinfonía ó de un nocturno. El aria de Fígaro hace asomar la risa á nuestros labios cuando todavía no se han enjugado en nuestros ojos las lágrimas arrancadas por la marcha de Nineta al suplicio, ó por el melancólico romance de *Otélo*. Adelaida olvidó por un momento su situacion, sus resoluciones, y hasta el universo entero (Vayo, 1832: 18, 27, 33, 48-50, 57-62, 108-109).

En los pasajes donde se nombra la música para piano, fundamentalmente, en arreglos de óperas, Vayo demuestra un conocimiento profundo del panorama musical vigente, la actualidad operística y las preferencias del mercado musical, dominado, como va dicho, por la música instrumental transcrita de ópera. Entre las obras que Elvira toca en la citada novela encontramos una pieza que se corresponde con la *Passegiatta Anacreóntica* puesta en música por Rossini con acompañamiento de piano y guitarra, que anunciaba la librería de Pedro Juan Mallén el 9 de noviembre de 1831 en el *Diario de Valencia.* Asimismo, llama la atención la gran aceptación entre el público que alcanzó el arreglo del *Mosè in Egitto* (1818) y el aria de Fígaro de la ópera *Il barbiere di Siviglia* (1816) de Rossini.

Se constatan también la pervivencia del antiguo salterio en las casas nobles, aunque relegado en esta ocasión a complementar el papel del arpa, la flauta y el piano en la transcripción del cuarteto de *Osmir y Netzarea* (1828), y la emergente celebridad de Vincenzo Bellini, con la interpretación de *La straniera* (1828 [est. 1829]), cuya estética convive con óperas más antiguas, como la francesa *Hernán Cortés* [*Fernán Cortez ou La conquête du Mexique*] (Spontini, 1809), *Pompeya* [*L'ultimo giorno di Pompei*] (Pacini, 1825). También figura una ópera del compositor español Ramón Carnicer: *Colón* [*Cristóforo Colombo*], estrenada en Madrid en 1831, solo un año antes de la edición del texto arriba reproducido.

La virtud y el orgullo, novela inglesa editada de forma anónima por Cabrerizo en València en 1834, fue considerada erróneamente durante años una traducción del *Pride and Prejudice* de Jane Austen[1749]. En ella, el papel del piano es sustituido por el violín y su enseñanza, argumento agregado a la acción de uno de los protagonistas.

Tras la Revolución Burguesa, en el epicentro de la Década Moderada, Luís Miguel Roca (*1812; †1858)[1750], editor y colaborador de la revista *El Fénix*, da una relevante función al piano en su segunda novela por entregas: *Fany* (septiembre de 1847 a enero de 1848)[1751]. Su protagonista, Gonzalo, joven pianista que deseaba medrar como compositor en la profesión, subsistía enseñando piano a jóvenes impacientes que abandonaban su estudio al no conseguir resultados inmediatos.

Asimismo, la titulada *Un Misterio. Novela de H. Saint-Georges* —traducida y probablemente también escrita— por Rafael De Carvajal, editor de la *Revista Edetana*, sucesora de *El Fénix* en 1848—, relata un pasaje en el cual el cantante vascofrancés Jean Pierre Garat (†París, 1823) cantaba acompañándose al piano (*Revista Edetana*, 03.09.1848: 8).

Por tanto, la literatura contemporánea difundida localmente confirma que el piano comenzó a ocupar un lugar destacado en las publicaciones específicamente femeninas, consolidado a partir de la década de 1840 (Kirkpatrick, 1991: 80). *La Psiquis: Periódico del Bello Sexo*, semanario publicado por Manuel López en 1840, publicó *Una Tertulia*, texto que narraba el ritual social en el que las hijas casaderas deleitaban a los invitados tocando el piano:

> La tertulia es una necesidad grave de la sociedad moderna. Es el medio soberano de huir del fastidio, según dicen algunos; pero es para caer en otro mayor. Es lo que llena el vacío de las largas veladas de invierno. Es el recurso de la ociosidad, la cita de los enamorados, el coco de unos, la risa de otros, la distracción de pocos, la diversión de ninguno […].
>
> Había en la sala un piano abierto, sobre él una guitarra y algunos papeles de música. En otra pieza inmediata dos mesas de juego. La conversación al principio fue particular, y de vecino á vecino […].
>
> De esta suerte aquella maligna cronista de la tertulia me iba desenvolviendo el panorama curioso que tenia ante mis ojos, é iba á proseguir su caritativa revista, cuando una voz general de *al piano*, *al piano*, me hizo volver los ojos á una joven que era centro de las miradas de la concurrencia. Modestamente bajaba los ojos, cuando la instaban á lucir su

[1749] No se corresponde con la obra inglesa y podría tratarse, incluso, de una novela francesa o española que busca aparentar origen inglés, pues refleja semejanzas del estilo sentimental propio de S. Richardson. Hace especial hincapié en aspectos morales y defiende a ultranza la bondad de la clase social baja, que contrapone a la maldad de la clase alta tratando de demostrar al final que esta no consigue la felicidad de los primeros a pesar de sus argucias (Moreno Hurtado, 2003: 2; 2015: 206 y ss.), idea en línea con el pensamiento político de Cabrerizo, su editor.

[1750] E-VAsdap, València-S. Esteban, LD 1855-1861: 113r.

[1751] La anterior se había titulado *Elvira* (1846).

> habilidad, sin hallar espresiones con que escusarse, hasta que al fin ruborizada, y á instancias de su mamá toda envanecida con el honor que dispensaban á su hija, se levantó y sentó al piano […].
>
> Apenas empezó á preludiar, la sala que poco antes estaba silenciosa, resonó con un murmullo sordo y continuo, bien poco lisongero para la jóven. Hizo esta su debutto con la sinfonía de la *Muda de Portici* y yo prestaba atención en cuanto me lo permitian las palabras sueltas que de todos los ángulos del salon vibraban contra mi oido como otras tantas líneas convergentes; pero finalmente me convencí que era luchar contra el destino querer oir dos compases de seguida y me rendí, desertando de las banderas filarmónicas y dedicándome á oir y observar. Parecia que me hallaba en una de aquellas salas de singular construcción que parece trasmiten el eco de las palabras de un estremo á otro, y las oyen solo las personas colocadas en ellos, pero no las intermedias, pues de otra suerte no concibo la paz y tranquilidad que reinaba entre varios de los interlocutores, Oyendo lo que oí. Eran espresiones sueltas que pillaba al vuelo; y como saetas venían á desflorar mi tímpano, y pasaban de largo sin herirle. —Ayer estuvo V. fastidioso en misa. La mamá lo advirtió. —Pero si no hay otro medio de... —En la novelita de *Notre dame* de Paris va la esquela pegada á la cubierta... —Señorita, cuanto amo á V. —Ha visto V. Adela qué hermosa manteleta sacó ayer al paseo? Tan fea que es. —Tu marido dice que se va mañana á… […].
>
> Pero entonces fue ella. Los que un momento antes se hallaban tan lejos del piano como se halla el amor del matrimonio (habló de algunos) empezaron á deshacerse en elogios de la profesora. Muy bien. Bravo... —Perfectamente... —Es V. señorita, toda una profesora... —Qué limpieza ... —¿Es V. discípula de Litz ? —Mucha egecucion y limpieza... —Sea mil veces enhorabuena.
>
> Y la pobre muchacha, y su buena mamá quedaron persuadidas de poseer la primera una habilidad y la segunda una hija, que podia lucir sin empacho en los salones de Mr. Herz, y al lado del célebre profesor húngaro (*La Psiquis*, 26.06.1840 y 03.07.1840).

Fuera ya de los límites de este trabajo, cabe nombrar a Félix Pizcueta (*1837; †1890), pues hace lo propio en su novela *El dúo de la Linda*, que referencia el célebre dúo de la ópera de G. Donizetti *Linda de Chamounix* (*El Guadalaviar*, 17 [06.03.1859]: 117) y en un corto relato titulado *Los dos pianos*, donde explora el vínculo metafísico que establece el magnetismo de la música para piano entre dos enamorados (*El Panorama*, 68 [15.03.1868]: 230-231).

Vicente R. Greus, en su breve narración *Prisma del corazón (episodio contemporáneo)*, enmarcada en una tertulia nocturna celebrada en una alquería de El Cabanyal —poblado de pescadores cercano a la playa valenciana, donde veraneaba la burguesía local—, también refiere que esta se amenizaba con música de un piano. Además, confirma la conocida celebración de veladas musicales nocturnas en el paseo de la Glorieta, nombrando una de ellas en la que se cantó el aria *Casta Diva*, perteneciente a la ópera *Norma* de V. Bellini (1831) (*El Guadalaviar*, 34 [25.08.1859]: 4-5).

5.3.2. La enseñanza del piano en València (1830-1856).

a. El piano en centros de instrucción primaria y secundaria locales.

Como va dicho, la enseñanza musical en el ámbito secular era considerada a principios del segundo tercio del siglo XIX como complemento «de adorno» destinado a completar la formación de caballeros y señoritas junto a otras disciplinas como dibujo, idiomas, esgrima o baile. Su «innecesidad» (Fontestad, 2006: 31) y el alto precio del instrumento hizo que el estudio del piano —no tanto el de la guitarra o del salterio, como hemos visto— estuviese restringido a clases sociales medias y altas. La nueva burguesía urbana, ávida por adoptar usos y costumbres de la aristocracia, incorporó la música como elemento de distinción social y, por ello, profesores externos comenzaron a impartir clases de música en sus colegios exclusivos.

La revolución burguesa, sucesivos gobiernos liberales y los procesos desamortizadores aplicados conllevaron, asimismo, el desmantelamiento de buena parte de la estructura tradicional de la enseñanza musical en España, hasta entonces adscrita principalmente a las capillas eclesiásticas (véase Fontestad Piles, 2006: 32 y ss.), provocando que numerosos organistas comenzaran a anunciarse ahora como maestros particulares de música y piano tratando de complementar con ello el exiguo salario que recibían por trabajar en las capillas[1752]. Por ello, los primeros centros de enseñanza general encontraron en los organistas su principal fuente de recursos cuando comenzaron a buscar profesores que enseñaran música y piano, instrumento protagonista del «furor filarmónico» urbano del que se hacía eco Cabrerizo en 1829. También se publicitaron un buen número de músicos foráneos, generalmente profesionales de las compañías de ópera italiana que no habían podido triunfar o establecerse en grandes capitales como París, Barcelona y Madrid, que probaban suerte en la capital levantina.

Todo ello redundó en la conformación de una generación local de profesores de piano que, aunque fue educada en el órgano inicialmente y una mayoría ejerció como organistas en parroquias, se adscribió principalmente al piano como instrumento y llevó a cabo una importante labor pedagógica en el entorno urbano cimentando la escuela autóctona.

[1752] Por ejemplo, Manuel Porcellat, capellán exclaustrado de San Miguel de los Reyes y organista interino de la capilla del Colegio del Corpus Christi durante el Trienio Liberal cobraba unos seis rs. vn. diarios, más las limosnas de la misa cuando la celebraba, unos seis reales. Véase E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 5, cuartel del Mar, 1821. Francisco Riutort Asensi, que había sucedido al célebre Benito Rico como organista de San Martín, en cambio, completaba su sueldo usando un torno de seda en su casa de la calle de Vera. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 10, cuartel de san Vicente, 1837.

Además, los colegios religiosos privados valencianos comenzaron hacia 1830 a abrir aulas gratuitas —denominadas «escuelas gratuitas de comunidades para niños» (Monfort, 1830: 141)— y estas también acabaron incorporando enseñanzas musicales; la Sociedad Económica de Amigos del País también se sumó a este proceso democratizador de la enseñanza general subvencionando escuelas de instrucción primaria y, posteriormente, escuelas de música, que se unieron a la labor docente efectuada por las numerosas escuelas públicas para niñas controladas por la Real Junta de Inspección de Escuelas del Reyno de Valencia.

El Liceo Valenciano hizo lo propio estableciendo en 1841 una academia mixta de música para socios —que era gratuita para necesitados con aptitudes— a cargo de José Valero Peris; asimismo, las escuelas de instrucción primaria para niñas y señoritas subvencionadas por la RSEAPV comenzaron a incorporar las enseñanzas de música, piano, arpa y otros instrumentos ante la creciente demanda social.

A continuación, referiré los nuevos datos recabados en esta investigación sobre las actividades de los principales maestros de piano en los centros de educación general, para después, centrarme en la actividad de maestros particulares y academias específicas de piano o música.

Colegio Seminario de San Pablo: Salvador Giner Esteve.

El Colegio y Real Seminario de Nobles de San Pablo fue una de las primeras instituciones educativas valencianas que incorporaron la música a su oferta académica. Fundado en 1552, en 1670 se fusionó con el Seminario de Nobles de San Ignacio de Loyola creando, de la mano de los jesuitas, su propia estructura religioso-educativa. Alcanzó cierto esplendor durante el siglo XVIII, hasta la expulsión de la Compañía en 1767, y a partir de entonces pasó a constituir el Real Seminario de Nobles Educandos. La labor directora y el plan de estudios de su nuevo director, Joaquín Segarra (*1725; †1790), catedrático de teología en la Universidad y prefecto de estudios del Colegio del Corpus Christi, que era apoyada por Francisco Pérez Bayer (*1711; †1794) y el arzobispado, fueron duramente criticados por el ilustrado Gregorio Mayans (*1699; †1781); además, el centro acusó entonces una pérdida gradual de alumnos por competencia del colegio de los escolapios y sus sucesores aplicaron reformas tratando de paliar la falta de alumnado permitiendo la asistencia a los hijos de la burguesía (León Navarro y Hernández, 2002). Sus medidas no lograron el efecto perseguido y el centro fue devuelto a los jesuitas durante el reinado de Fernando VII.

El Real Seminario de Nobles Educandos incluyó durante el siglo XVIII la enseñanza del violín como acompañamiento de asignaturas propias como el baile, la lengua francesa y la española:

> No hay coſa, de que no ſe pueda ſacar algun provecho. Sacamoslo noſotros en eſte Seminario haſta de las horas miſmas del juego: en ellas ſe nos procura dar diverſion, que al paſſo que ſirva de recreo al animo, nos inſtruya en algunas cosas, que no es bien ignoren unos Niños, que ſi bien es verdad que ſe deben criar con ſanta inclinacion à lo bueno, y horror aun à la ſombra del mal; pero al cabo ſe crian comunmente no para el Clauſtro, ſino para el ſiglo. El Violin, los Bailes tanto Frances, como Eſpañol, y el Exercicio Militar, ſon por lo regular nueſtro empleo en tales horas: y de todo procuraremos dar pruebas à V. Exc. ſegun el orden ſiguiente, […] (Monfort [ed.], 1765)[1753].

Estas disciplinas, dispensadas por la tarde, educaban para «tañer algún instrumento ú otra de las habilidades propias de un caballero instruido» (Orellana, 1924, cit. en Fontestad Piles, 2006: 31) y se exponían al público en la celebración de los actos académicos anuales, los cuales contaban con diversas representaciones alegóricas, coros, escenas e ilustraciones músico-militares.

Las guías de forasteros editadas anualmente por Benito Monfort confirman que el Real Colegio Seminario de San Pablo tuvo tres maestros de música desde 1827, al menos, aparte del maestro de baile, que existió desde fines del siglo XVIII. En 1828 este grupo de profesores externos lo conformaron el organista Salvador Giner, Blas Vicente (violín), Vicente Beneyto (flauta), José Pallarés (guitarra) y Santos Fernández (baile), quien llevaba lustros enseñando a bailar en sociedad a la nobleza y alta burguesía valenciana (Guaita Gabaldón 2020a: 47-49).

Se conservan, asimismo, algunos datos sobre los exámenes públicos celebrados por dicho Colegio a través de su repercusión hemerográfica que nos dan a conocer detalles concernientes a sus alumnos. El catorce de julio de 1829 el *Diario de Valencia* anunciaba eventos ceremoniales destinados a otorgar las calificaciones y premios correspondientes a los exámenes generales celebrados por dicho establecimiento docente:

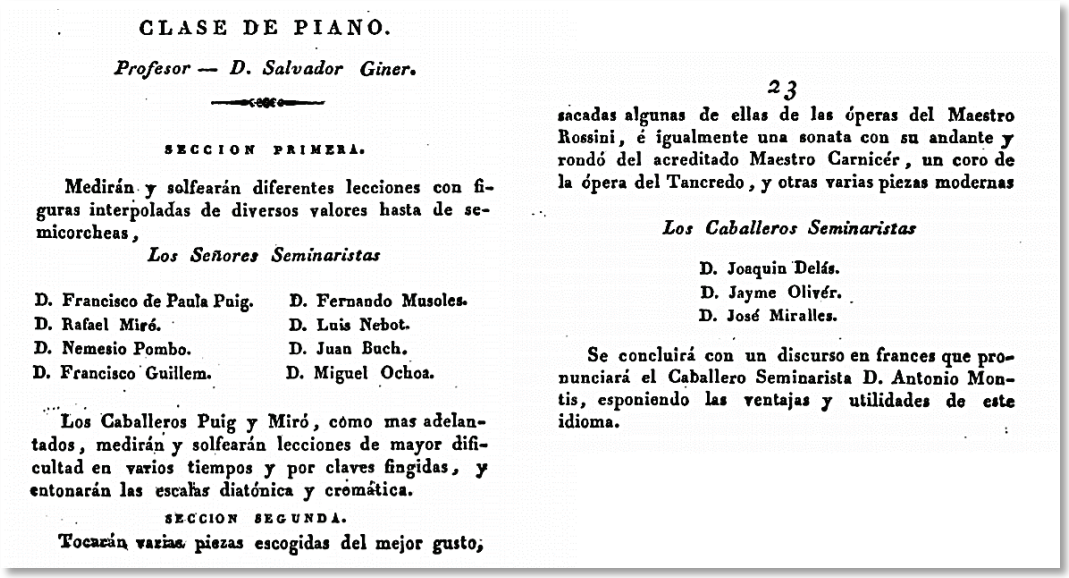
> En el Colegio y Real Seminario de Nobles de la ciudad de Valencia, dirigido por los padres de la Compañía de Jesús, se han celebrado exámenes generales y públicos en los días 30 de Junio, 1, 2, 3, 4 y 5 del corriente Julio, con la asistencia de un ilustrado y numerosísimo concurso […]. Las clases accesorias de música, piano y violín se esmeraron amenizando cuasi todos los días la función tocando varias piezas escogidas de los mas acreditados maestros, y cantando alternativamente otras del mejor gusto, entre ellas un tiempo marcial con sus coplas y coro, y un armonioso tercetino del célebre Rossini, que de tal modo arrebató la admiración del público que con aplauso general se mandó repetir: igualmente la de esgrima […] (*Diario de Valencia*, 14.07.1829).

[1753] En 1765 se bailaron folias, contradanzas, bailes pantomímicos, un concierto de cuatro violines, acompañados por otros instrumentos, sainetes con canto (Monfort [ed.] 1765).

Ese año fueron premiados en piano Joaquín Delás (primer premio), Jayme Oliver y José Miralles (segundos premios); en violín, Bernardo Villamil (primer premio), Antonio Suelves y Narciso Delás (segundos premios); y Francisco de Paula Puig en solfeo. José Miralles también fue galardonado con el primer premio en esgrima mientras, los hermanos Delás lo fueron por su modestia y buena conducta. Jayme Oliver, por su parte, fue honrado en filosofía (tercer premio) y en retórica/poética (primer premio).

Los exámenes de la clase de piano impartida por Salvador Giner —que englobaba, asimismo, la enseñanza de rudimentos del solfeo y la música vocal— se celebraron públicamente el dos de julio, durante la tercera jornada de exámenes; en ellos se cantaron —midiendo y solfeando—, lecciones de diferente dificultad, primero a cargo de los educandos de menor nivel seguidos por los más aventajados, que solfearon lecciones con cambios de compás y claves. En segundo lugar, intervinieron los premiados, Delás, Oliver y Miralles, interpretando varias piezas extractadas de óperas de Rossini, incluido el coro de *Tancredi*, y una sonata «con su andante y rondó del acreditado Maestro Carnicer» (ilustración 253).

En los exámenes de la clase de música vocal y de violín, a cargo de Juan Lestán, violinista del teatro, también se cantaron varias lecciones de solfeo y los caballeros Bernardo Villamil y Felipe Amat tocaron al violín varias contradanzas basadas en temas operísticos de Rossini —un pequeño rondó basado en arias de la Amenayde de *Tancredi* y dos variaciones del aria final de *La Cenicienta*—. Asimismo, Joaquín Delás al piano y Bernardo Villamil al violín tocaron un dúo; los señores Montis, Camps y Ochoa cantaron seguidamente un tercetino compuesto también por «*il cigno di Pesaro*» y, finalmente, el resto de la clase cantó alternativamente un tiempo marcial con su coro y coplas.



CLASE DE PIANO.

Profesor — D. Salvador Giner.

SECCION PRIMERA.

Medirán y solfearán diferentes lecciones con figuras interpoladas de diversos valores hasta de semicorcheas,

Los Señores Seminaristas

D. Francisco de Paula Puig. D. Fernando Musoles.
D. Rafael Miró. D. Luis Nebot.
D. Nemesio Pombo. D. Juan Buch.
D. Francisco Guillem. D. Miguel Ochoa.

Los Caballeros Puig y Miró, cómo mas adelantados, medirán y solfearán lecciones de mayor dificultad en varios tiempos y por claves fingidas, y entonarán las escalas diatónica y cromática.

SECCION SEGUNDA.

Tocarán varias piezas escogidas del mejor gusto,

23

sacadas algunas de ellas de las óperas del Maestro Rossini, é igualmente una sonata con su andante y rondó del acreditado Maestro Carnicér, un coro de la ópera del Tancredo, y otras varias piezas modernas

Los Caballeros Seminaristas

D. Joaquin Delás.
D. Jayme Olivér.
D. José Miralles.

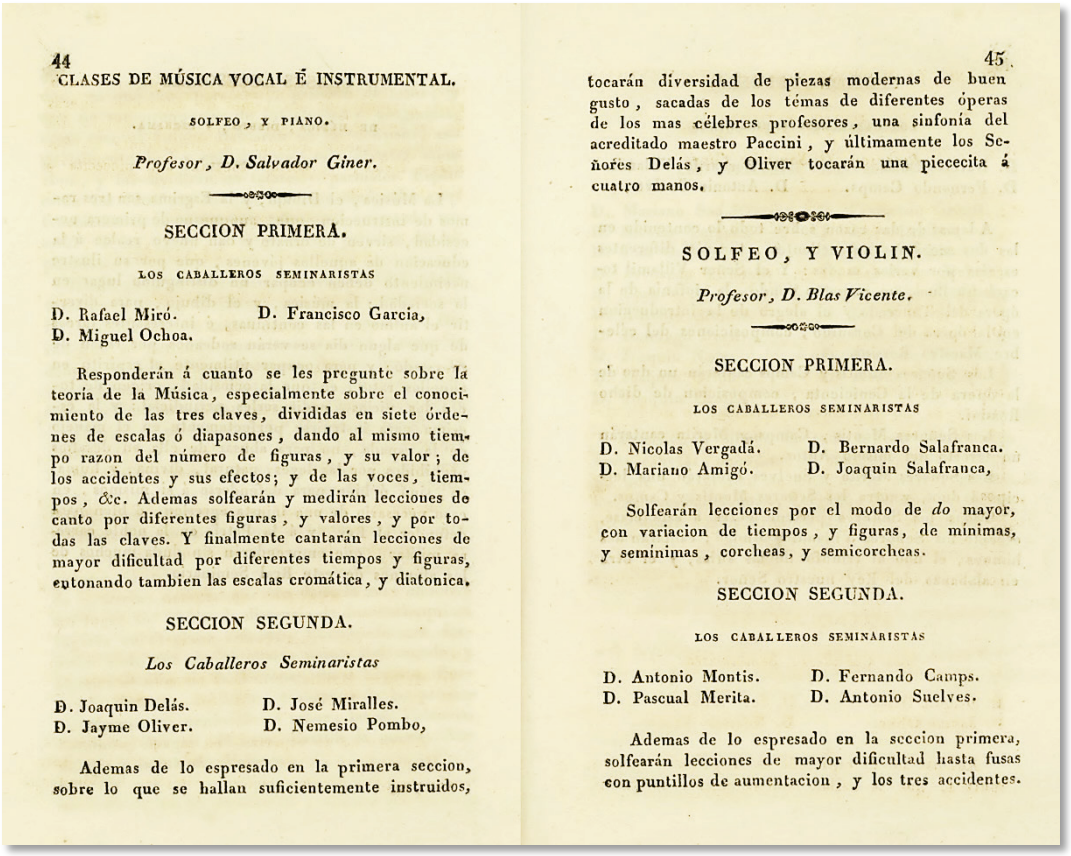
Se concluirá con un discurso en frances que pronunciará el Caballero Seminarista D. Antonio Montis, esponiendo las ventajas y utilidades de este idioma.

Ilustración 253. Actuación de la clase de piano de Salvador Giner en el Colegio de san Pablo, 1829.

Respecto a los exámenes de 1830[1754], que fueron celebrados del cinco al once de julio de ese año, cabe indicar que la primera sección de la clase de Giner se examinó de teoría de la música y solfeo mientras que a la segunda sección se le exigió tocar piezas basadas en óperas correspondientes al gusto del momento, concretamente, una sinfonía —obertura operística— de Giovanni Pacini (*1796; †1867) reducida para piano y piezas para cuatro manos. Por último, alumnos aventajados de la tercera sección añadían diversos ejercicios de escalas y se adentraban en la interpretación vocal. Bernardo Villamil tocó «un pequeño rondó» [basado en] la sinfonía del Tancredo [*Tancredi*, 1813] y una adaptación pianística del *allegro* introductorio a la ópera *Matilde di Shabran/Corradino* (1821), ambas del «célebre Maestro Rossini». Antonio Montis y Fernando Camps cantaron un dúo de *La Cenerentola* (Rossini, 1817) y después, junto a Pascual Merita, un terceto del mismo autor[1755]. El último citado ejecutó, además, una lección a dúo junto a Antonio Suelves; y otra, Antonio Montis y Fernando Camps. El examen finalizó el día once de dicho mes con la interpretación de dos himnos acompañados por la orquesta, uno dedicado al triunfo de las aulas y otro al rey.

[1754] *Certamen literario o Examen general y público a que se presentan los caballeros alumnos del Real Seminario de Nobles de la ciudad de Valencia, dirigido por la Compañía de Jesús, en los días 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de julio del presente año 1830, à las 4 de la tarde*. València: Brusola, 1830. E-Universidad de Navarra, DADUN, sig. FA.Foll005.622.pdf. Disponible en https://hdl.handle.net/10171/28817 [consulta 18.09.2021].

[1755] Quizás pariente de Concepción Merita Merita, esposa del pianista Jorge Francés.



44

CLASES DE MÚSICA VOCAL É INSTRUMENTAL.

SOLFEO, Y PIANO.

Profesor, D. Salvador Giner.

SECCION PRIMERA.

LOS CABALLEROS SEMINARISTAS

D. Rafael Miró. D. Francisco Garcia,
D. Miguel Ochoa.

Responderán á cuanto se les pregunte sobre la teoría de la Música, especialmente sobre el conocimiento de las tres claves, divididas en siete órdenes de escalas ó diapasones, dando al mismo tiempo razon del número de figuras, y su valor; de los accidentes y sus efectos; y de las voces, tiempos, &c. Ademas solfearán y medirán lecciones de canto por diferentes figuras, y valores, y por todas las claves. Y finalmente cantarán lecciones de mayor dificultad por diferentes tiempos y figuras, entonando tambien las escalas cromática, y diatonica.

SECCION SEGUNDA.

Los Caballeros Seminaristas

D. Joaquin Delás. D. José Miralles.
D. Jayme Oliver. D. Nemesio Pombo,

Ademas de lo espresado en la primera seccion, sobre lo que se hallan suficientemente instruidos,

45

tocarán diversidad de piezas modernas de buen gusto, sacadas de los témas de diferentes óperas de los mas célebres profesores, una sinfonía del acreditado maestro Paccini, y últimamente los Señores Delás, y Oliver tocarán una piececita á cuatro manos.

SOLFEO, Y VIOLIN.

Profesor, D. Blas Vicente.

SECCION PRIMERA.

LOS CABALLEROS SEMINARISTAS

D. Nicolas Vergadá. D. Bernardo Salafranca.
D. Mariano Amigó. D. Joaquin Salafranca,

Solfearán lecciones por el modo de *do* mayor, con variacion de tiempos, y figuras, de minimas, y seminimas, corcheas, y semicorcheas.

SECCION SEGUNDA.

LOS CABALLEROS SEMINARISTAS

D. Antonio Montis. D. Fernando Camps.
D. Pascual Merita. D. Antonio Suelves.

Ademas de lo espresado en la seccion primera, solfearán lecciones de mayor dificultad hasta fusas con puntillos de aumentacion, y los tres accidentes.

Ilustración 254. Programa de las clases de piano y violín en el *Certamen literario o Examen general y público a que se presentan los caballeros alumnos del Real Seminario de Nobles de la ciudad de Valencia, dirigido por la Compañía de Jesús, en los días 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de julio del presente año 1830, à las 4 de la tarde* (1830).

El sistema de enseñanza pianística impartido en el Seminario de Nobles no procuraba un adiestramiento específico orientado a la formación de pianistas profesionales, su finalidad era ilustrarles musicalmente en el gusto filarmónico de la época. Allí se preparaba a los caballeros para acompañar/se al piano y se les enseñaba vocalmente para interpretar piezas extractadas de ópera y canciones, que era lo demandado socialmente en las veladas amenizadas por diletantes del momento, más tarde extendidas a las sesiones del Liceo valenciano.

Respecto al profesor responsable de la disciplina de piano en dicho colegio, Salvador Giner Esteve, cabe especificar que, contrariamente a lo deducido en otras investigaciones, no era abuelo del célebre compositor Salvador Giner Vidal, sino que era su tío abuelo paterno. Esta investigación ha podido comprobar ahora, cotejando diferentes registros del Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales de València (E-VAsdap), que el abuelo de Salvador Giner Vidal fue Manuel Giner Esteve, hermano de Salvador Giner Esteve, profesor de piano del

Colegio de San Pablo, y de Francisco Giner, hijos todos de Antonio Giner Pastor y María Esteve Lliso[1756] y oriundos de Alboraya, población cercana a la capital valenciana.

El profesor de piano que nos ocupa, Salvador Giner Esteve, comenzó su andadura como infantillo de la Catedral de València el 22 de abril de 1788[1757], nueve años después que el organista Francisco Cabo y doce antes que Josef Gomis, siendo alumno allí de Rafael Anglés (*Ráfales, Teruel, 1730; †València, 09.02.1816) primer organista y Francesc Morera (*San Mateo, Castellón, 04.04.1731; †València, 19.10.1793), maestro de capilla.

Según Ruíz de Lihory (1903: 275-276), Salvador Giner Esteve ejerció como músico mayor de regimiento y fue director en 1803, 1809, 1818, y 1821 de las capillas de música de San Juan, San Andrés y San Martín. Gozó de prestigio, pues fue designado como miembro del tribunal de oposiciones del beneficio de organista de la iglesia de los Santos Juanes en 1823 y, a partir de entonces, siempre se contó con él para presidir tribunales locales de oposiciones a organista. También se anunció como maestro de piano particular desde 1830 en las guías de forasteros publicadas por Monfort, dando como razón su domicilio en la calle de la Cequiola. Dejó su cargo en el Seminario en 1834, siendo sucedido en 1835 por el joven compositor, pianista y flautista José Valero Peris, y, posteriormente, desde 1845, por Pascual Pérez Gascón, organista primero de la catedral. Debido a su trascendencia musical local, trato a los últimos citados en epígrafes separados; a José Valero como maestro particular de piano y profesor de la Academia Filarmónica del Liceo Valenciano (II, 5.3.2.b: 805) y a Pascual Pérez Gascón como profesor del Colegio de San Pablo y posterior creador de la Escuela Popular del Canto de la RSEAPV (II, 5.3.2.a: 772).

Salvador Giner Esteve se casó con Inés Roig Dantín [en otros registros Dantil o Dauter] (*1798; †1877)[1758] y tuvieron a Salvador Giner Roig (*1832; †1897), artesano lapidario de gemas, y a Manuel Giner Roig (*1835)[1759]. A su muerte, que no debió producirse muy lejos de 1835, su viuda, Inés Roig volvió a casarse con Vicente Rodríguez. Lo mismo hizo su hijo Salvador Giner

[1756] Fueron sus ancestros Antonio Giner Pastor era hijo de José Giner Simó y Josefa María Pastor Guerrero, casados en 1717. E-VAsdap, Alboraya, QL, 1743-1762: 268v.

[1757] E-VAc, leg. 1631.

[1758] Hija de Manuel Roig Palanca y María Antonia Dantin Esquier, casados en 1793. La familia Dantin provenía de Tarbes, ciudad de los Altos Pirineos franceses. E-VAsdap, València-S. Esteban, LB 1793-1798: 197r.

[1759] Casado con María Concepción San Antonio Pichó, de Picanya, tuvo a José María Giner en 1878. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1876-1885: 9v

Roig, que, habiendo enviudado de su primera esposa, Irene Belda Yuste, de Ontinyent, volvió a casarse con Inés Ballester Garañena (*1848; †1894)[1760].

Su hermano, Manuel Giner Esteve[1761] se casó en 1796[1762] con Mariana (en otro registro Adriana) Roseti Martini, hija de Domingo y de Teresa, de nacionalidad italiana, oriundos de Lucca o Génova[1763]. Entre otros hijos, tuvieron a Manuel Giner Roseti (*1801c), músico del teatro y padre de Salvador Giner Vidal junto a Vicenta Vidal Puchades[1764]. Manuel Giner Roseti se estableció con ella en la calle del Empedrado a las Barcas, 18 (manzana 19), donde vivían con sus hijos Manuel, Vicente, Salvador y Carlos en 1837[1765]. Cabe decir, como nota curiosa, que desde allí se puso a la venta un violonchelo el trece de noviembre de 1841[1766].

Además, he podido comprobar que, siendo maestro de capilla de San Andrés, Salvador Giner Esteve compró en 1832 junto a su esposa, Inés Roig, una casa en el núm. 45 de la calle de Quarte [Quart], (manzana 213) por la cantidad de 1600 libras valencianas[1767] que vendía la familia Ticulat, del comercio de la ciudad y vinculada a Vicente Tello, empresario de la Agencia Universal, quien hizo de apoderado de su mujer, Carmen Ticulat Ximénez; desde su agencia, Tello organizó diversos conciertos de piano en la ciudad en la década de 1840 (véase II, 5.1.2.c: 722 y ss.).

Pascual Pérez Gascón y la Escuela Popular del Canto.

Pascual Pérez Gascón (*18.05.1802; †27.06.1864), fue un destacado organista de la catedral de València y una de las figuras más prominentes del mundo musical del siglo XIX valenciano. Su biografía se basa en la información que proporcionó Enrique Codina con motivo de su óbito en sendos artículos del periódico literario *El Cervantes* (10.07.1864) y en el *Diario Mercantil de Valencia* (18.07.1864), copiada y ampliada en el epígrafe que José Parada Barreto le dedicó en su *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* (1868: 311-313). Más tarde, Baltasar Saldoni,

[1760] Ambos descansan en un nicho del Cementerio General de València, sección 2ª derecha, tramada 5, lápida 4001.

[1761] Fue empleado de Rentas Generales, arrendó en 1798 una casa baja a Sebastián Pascual, beneficiado de Santo Tomás, en la calle del Paraíso, lindante con un horno llamado de la Monición y con casa de Andreu Espada[1761]. E-VAcp, *Protocolos de José Escoín*, 1798: 276v y ss.

[1762] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1788-1807: 84v.

[1763] E-VAsdap, *ibid*., LB 1810-1815: 83r.

[1764] E-VAsdap, *ibid*.., LB 1826-1834: 34v.

[1765] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8 bis, cuartel del Mar, 1837.

[1766] En el núm. 15 se situaba en la misma época el constructor de pianos Ramón de Luca.

[1767] La casa lindaba con una casa del doctor Joaquín Romaguera y con la pared del huerto y callizo del convento de la Puridad. E-VAcp, *Protocolos de Francisco Furió*, 1832: 447 y ss.

quien solo había consignado en sus *Efemérides de músicos españoles* (1860: 200) que Gascón poseía la mayor biblioteca musical privada que conocía, transcribió en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efe*mérides de músicos españoles el artículo de Codina aparecido en *El Cervantes* (véase Saldoni, 1880, II: 429). Transcurridos ocho años, Antonio Sánchez Ferrís le dedicó otro artículo en *La Ilustración Valenciana* (07.01.1888); finalmente, Ruiz de Lihory (1903: 361-364) amplió la biografía existente con información propia. Esta constituye la base documental sobre la que se apoyan todas las biografías posteriores (Climent Barber, 2002: 163 y ss; Galbis López, 2003: 18-19, y otros), las cuales se pretenden completar ahora en algunos aspectos.



Ilustración 255. Pascual Pérez Gascón retratado en 1848 por Pascual Pérez Rodríguez. Calotipo sobre papel. Colección Díaz Prósper.

Huérfano a muy corta edad[1768], comenzó su instrucción con su tío Sebastián Pérez, tenor de la Real Capilla agregado a la seo valentina debido a la Guerra de la Independencia, entrando a los diez años (1813) como infantillo de la catedral de València. Allí se educó desde 1813 a 1817, formándose posteriormente con Josep Pons, maestro de capilla de esta, y por Francisco Cabo en

[1768] Era hijo de Vicente Pérez y María Gascón, según Climent Barber (2002: 167 y ss.). Ruiz de Lihory (1903: 361) afirma que su padre era mecánico y había sido pensionado por Carlos IV por haber inventado varios aparatos. Este hecho me lleva a identificarlo con el inventor y tintorero Vicente Pérez, premiado por la RSEAPV por la construcción de una máquina para pulverizar el palo de Brasil y el palo de Campeche, especies vegetales utilizadas en la industria del tinte, en 1785. E-VArse, 15-III-1,6, *Memorial de Vicente Pérez, maestro tintorero, y Mariano Rubert, maestro carpintero, sobre la invención de una máquina para pulverizar el Palo Brasil y el Campeche. Se acompañan varios memoriales sobre el mismo asunto.* Disponible en http://hdl.handle.net/10251/18700 [consulta 15.10.2021].

el órgano. Ruiz de Lihory cita a José Vera como otro de sus primeros instructores, aparte de a su citado tío, pero no aporta datos. Sobre esta cuestión cabe indicar que se han obtenido datos sobre José Vera Carbonell (*1783c), corredor de comercio que llegó a València en 1800 procedente de Ciudad Real y se instaló en el núm. 15 de la calle de la Purísima (manzana 339)[1769]. En 1818 y 1819 puso a la venta desde dicho domicilio tres pianos de cola fabricados en Londres (*Diario de Valencia*, 07.02.1818; 06.12.1819), por lo cual podría corresponderse con el protector/instructor del joven Pérez Gascón que cita el barón de Alcahalí.

Desde al menos 1822, Pérez Gascón figura como organista residiendo en la casa familiar de la calle del Fumeral[1770], 12 (manzana 283), situada tras el convento de San Agustín[1771]. En 1827 se trasladó a la calle de Gracia, paralela a la del Fumeral[1772] y se anunció en las guías de forasteros como profesor particular de piano y música vocal, junto a Peregrín Vila y José Gubern (Monfort, 1827-1835); he podido comprobar que ese mismo año aún ejercía como organista de la desaparecida iglesia parroquial de Santo Tomás y se preparaba para hacer las oposiciones al magisterio de capilla de la iglesia de Villena[1773]. Climent (2002: 165) duda del dato de Codina que afirma que Pérez Gascón había entrado en santo Tomás mediante un riguroso examen en 1820, a los dieciocho años, por ser demasiado joven, aunque no existe ninguna objeción para negarlo. Nuestro biografiado obtuvo permiso para nombrar sustituto suyo al organista ciego Vicente Jaime cuando dejó su puesto en Santo Tomás en 1827 (Ruiz de Lihory, 1903: 310), pero renunció a la plaza de Villena solo tres años después (15.12.1830) para sustituir a Francisco Cabo en el órgano de la Metropolitana de València «con plaza laical», cargo en el que alcanzaría gran notoriedad.

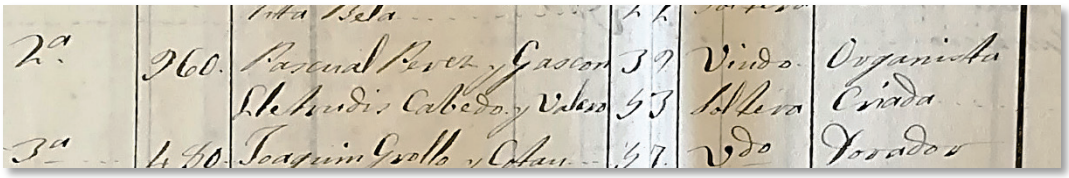


Ilustración 256. Registro de Pascual Pérez. E-VAa, «*Padrón de habitantes de la ciudad de València*», sig. 29, cuartel del Mercado, 1842.

[1769] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8, cuartel del Mercado, 1828 [1824].

[1770] Esta calle es la que ofrece Ruiz de Lihory como la casa de sus padres.

[1771] En dicho edificio residían también los hermanos Roig, un cortante —carnicero—, un vellutero y un empleado del ayuntamiento. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 7, 1823.

[1772] Estas dos calles se corresponden hoy en día con la de Nuestra Señora de Gracia-Músico Vicente Peydró y calle de Quevedo, respectivamente.

[1773] E-VAcp, *Protocolos de José Mariano Morató*, 20.04.1827: 63v.

En 1837 enviudó de su primera mujer y consta domiciliado con su criada, Gertrudis Cabero Valero, en la calle de la Lonja, 14 (manzana 327)[1774] pero, en la década de 1840 ya aparece inscrito en la del Engonari, núm. 13 antiguo, 6 nuevo de la misma manzana, en una 2ª habitación, por la que pagaba una renta de 960 rs. vn (ilustración 257) (Boix, 1849: 354). Viviendo en este último domicilio puso a la venta en 1839 su antiguo piano de mesa fabricado en caoba de 4,5 palmos de largo y 1,5 de ancho[1775] que había sido construido por «el famoso artífice» Antonio García[1776]. Asimismo, una *Canción con acompañamiento de piano* se ofertaba en la revista del *Liceo Valenciano* el 21 de junio de 1839, estaba firmada por D.P.P., acrónimo de Don Pascual Pérez.

Desde 1845c sustituyó a José Valero Peris como profesor de música del Colegio Real de San Pablo (véase Boix, 1849: 354) y publicó sus *Principios del solfeo y canto para uso de los alumnos del Colegio Real de S. Pablo* (1848), antecedente directo de su interesante *Método de solfeo y principios del canto aplicables a las escuelas y colegios* (1857). Dicho texto, pionero en lo que concierne a pedagogía musical en el entorno español decimonónico, desarrolla el método Wilhem [Bocquillon-Wilhem] que Pascual Gascón había practicado durante su docencia en el Colegio San Pablo y que aplicaría después siendo director de la Escuela Popular de Música de la RSEAPV (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.02.1850; 18.10.1850), lo que le reportaría ser propuesto y nombrado socio de mérito en dicha entidad en 1851[1777] (Fontestad Piles, 2006: 104 y ss.).

> Enseñanza popular del canto
>
> Las escuelas parisienses de canto, segun el método Wilhem, celebraron en los domingos 14 y 21 de Abril último sus reuniones generales llamadas del Orpheon. Mas de nuevecientas voces de niños de uno y otro sexo formaron un concierto que mereció cumplicamente la admiracion, aprobacion y aplausos de los mas distinguidos profesores de música residentes en la capital de Francia […].
>
> La sociedad económica de esta capital ha resuelto fomentar, á los niños y niñas á quienes proporciona la instruccion primaria la enseñanza de música por el mismo método de Wilhem; y para preparar su instalación ha preparado una comision de su seno, ausiliada por el profesor D. Pascual Pérez, que solo por acreditar su amor al país, se ha prestado á ello con el mayor gusto […] (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.10.1850).

También influyó notablemente sobre la comunidad musical y pianística de la ciudad a través de su desempeño del cargo de organista de la catedral. No en vano su destreza —sobre todo a

[1774] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837.

[1775] Un metro y 34 cm, respectivamente.

[1776] Hasta la fecha no dispongo de más datos; podría tratarse de Antonio García Jurado (*1752; †1826), constructor de órganos de cilindro para la Casa Real (Bordas, 1988: 816).

[1777] E-VArse, 127-VIII-05, *Propuesta de que se nombre socio de mérito en la clase de Educación al profesor de música y Director de la enseñanza musical fundada por la Sociedad D. Pascual y Gascón* (http://hdl.handle.net/10251/22403 [consulta, 01.09.2021]).

la hora de improvisar y de combinar registros en el órgano (Parada Barreto, 1868: 312)— fue alabada por Franz Liszt durante su visita a la ciudad en 1845 (Saldoni, 1880, II: 430). De hecho, fue quien recomendó a Justo Fuster para ejercer como profesor externo en las Escuelas Pías cuando el músico dejó su Tronchón natal para establecerse en València. Nuestro biografiado y Fuster constituirían a partir de entonces un importante tándem pedagógico que formaría a la primera generación de pianistas autóctonos; la actividad docente de Pascual Pérez Gascón se centraría en la enseñanza del solfeo, la armonía y la composición y el pianista turolense se ocuparía de la práctica pianística. Codina, y con él Parada, Saldoni y, con errata en el nombre, Ruiz de Lihory, aseguran que Auguste-Mathieu Panseron (*1795; †1859), profesor de solfeo, vocalización y canto del Conservatorio de París, remitió un ejemplar de su *Tratado de armonía y modulación* (1855)[1778] al organista valenciano solicitándole crítica y sugerencia de reformas. Asimismo, Giacomo Meyerbeer [Jacob-Liebmann Beer] (*1791; †1864), figura relevante del ámbito musical italianizante europeo del XIX, también le escribió elogiando su técnica compositiva.

Numerosos compositores, organistas y pianistas recibieron sus lecciones, principalmente de composición: Ricardo Balanzá Galve, Benito Busó Tapia, José Casuans Teruel, el propio Enrique Codina, Vicente (*Cocentaina, 1815) y Miguel Crevea Cortés (*Cocentaina, 1837), violonchelista; el flautista Alejandro Fournié y Guixens; Salvador Giner Vidal; el gran pianista Pascual Galiana Folqués (*Ontinyent, 1829; †El Cabanyal, València, 1855); el organista de los Santos Juanes Juan García (*Biar, 1823; †post. 1886); el organista de san Esteban y la Capilla de los Desamparados José Jordá Valor (*Alcoy, 1840); el organista de la iglesia de Santa María en Ontinyent, José Mir Baquero (*València, 1810; †Ontinyent, 1874); Ramón Segarra (*Castelló de la Plana, 1820), organista desde 1853 de la parroquial de san Lorenzo; su hermano José (†Castelló de la Plana, 1877), bajo profundo con una exitosa carrera por Italia; José María Úbeda Montes (*Gandía, 1839; †València, 1909) y Eduardo Ximénez Cros.

[1778] Panseron, Auguste Mathieu, 1855. *Traite de l'harmonie pratique et des modulations en trois parties. A l'usage des pianistes*. París: Brandus.

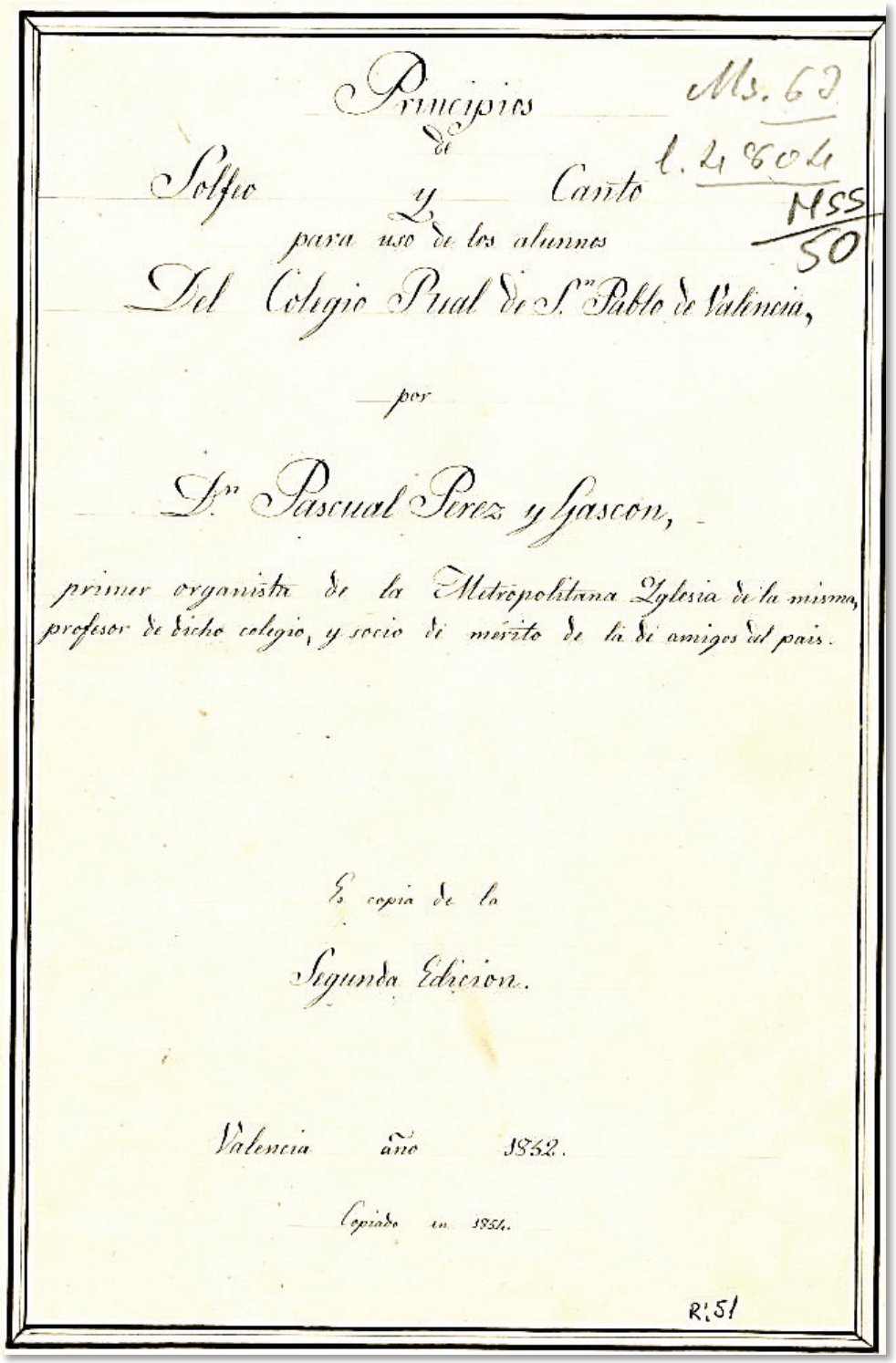


Ilustración 257. Portada manuscrita de una copia de la segunda edición de los *Principios de Solfeo y Canto* de Pascual Pérez Gascón (1852 [1854])[1779].

[1779] E-VAbv, Fondo Antiguo, sig. Mss/50.

En sus aspectos más personales, cabe decir que Francisco Asenjo Barbieri le otorga el diminutivo familiar valenciano *Pascualet* en su lista manuscrita de maestros de capilla y cargos musicales de la Catedral de València[1780]. He sabido que este apelativo cariñoso —y otros, como «tesoro escondido»— procedía de un amigo de Pérez Gascón que también fue íntimo de Barbieri: el procurador Antonio Ayala Ayala, antiguo pianista como va dicho, tal como confirma la carta que reproduzco parcialmente a continuación, fechada el 12 de mayo de 1872, cuando nuestro biografiado ya había fallecido:

> Me nombra V. en sus cartas á dos amigos míos principalmente Pascualet á quién yo llamaba tesoro escondido porque el pobrecito por su figura un poco difícil y su tarda pronunciación, se dilataba muy poco. Se casó, tuvo la desgracia de perder su mujer. Volvió a casarse tuvo una hija; y se le murió. Pascualet murió como un justo[1781]. Después de él ya no se puede hablar de música aquí en València. Su viuda ha vuelto a casarse. Yo me quedé con una porción de libros suyos, todos ascéticos[1782].

Dicho texto refiere los aspectos menos conocidos de Pascual Pérez Gascón: sus defectos físicos, tanto corporales como del habla —«su figura un poco difícil y su tarda pronunciación»—. Anteriormente solo conocíamos por Ruiz de Lihory que tenía la «salud un tanto quebrantada»; por Parada y Barreto, que poseía «débil complexión, á pesar de sujetarse a los preceptos de la más rígida higiene»; y por Saldoni que padeció cierta «afección pulmonar» y sufrió un «ataque apoplético». Todas las fuentes coinciden, sin embargo, en atribuir a la defunción —con solo cinco años— de la hija que tuvo con su segunda mujer como la causa del deterioro de su salud que provocó su fallecimiento, pero no daban hasta ahora datos explícitos sobre su condición física, bastante dañada atendiendo a lo explicado por Ayala en su carta a Barbieri.

Pérez Gascón poseyó una amplia formación filosófica, estética y en lenguas (Saldoni Remendo, 1880, II: 431) y empleó su fortuna en la creación de una vasta biblioteca. José Úbeda, su discípulo, heredó el archivo musical y el sillón que usaba cuando componía (Ruiz de Lihory, 1903: 364). Además, las fuentes coinciden en resaltar su tendencia natural al recogimiento piadoso e, incluso, al ascetismo, tanto que tuvo la intención juvenil de ingresar en una orden monástica (Parada Barreto, 1868: 313). Pero nunca cumplió ese temprano propósito, pues se casó en dos ocasiones con la aquiescencia del cabildo de la Catedral de València, que le trató como un *primus inter pares* con el resto de los músicos catedralicios.

[1780] E-Mn, 14060/22, en (Olmos, 2018 [*Papeles Barbieri*], VIII: 130).

[1781] Llama la atención que otras fuentes empleen la misma expresión: «murió con la tranquilidad de un justo» (Parada Barreto, 1868: 313).

[1782] E-Mn, 14021/168, *Carta de Antonio Ayala a Francisco Asenjo Barbieri,* 12.05.1872.

Él admitía a los infantillos, examinaba a los músicos, preparaba el repertorio y los temas para las oposiciones a maestro de capilla y, aún más, tenía a los infantillos a su cargo en consideración a sus «recomendables circunstancias», pasando por delante de Manuel Escorihuela, maestro de capilla interino que percibía una subvención superior (Climent Barber, 2002: 167). Con la firma del Concordato con la Santa Sede (1851), que obligaba a que los organistas de las catedrales fueran clérigos, el cabildo de la Metropolitana tuvo que solicitar una dispensa para que Pérez Gascón pudiera continuar ejerciendo su cargo (Parada Barreto, 1868: 312). Supervisó, asimismo, la reforma del órgano de la seo iniciada por José Martínez Alcarria en 1832-1833, finalizada por la casa alemana Ibach (1855) bajo la supervisión del citado Martínez Alcarria, al que le debía unir cierta relación de amistad (Climent Barber, 2002: 166).

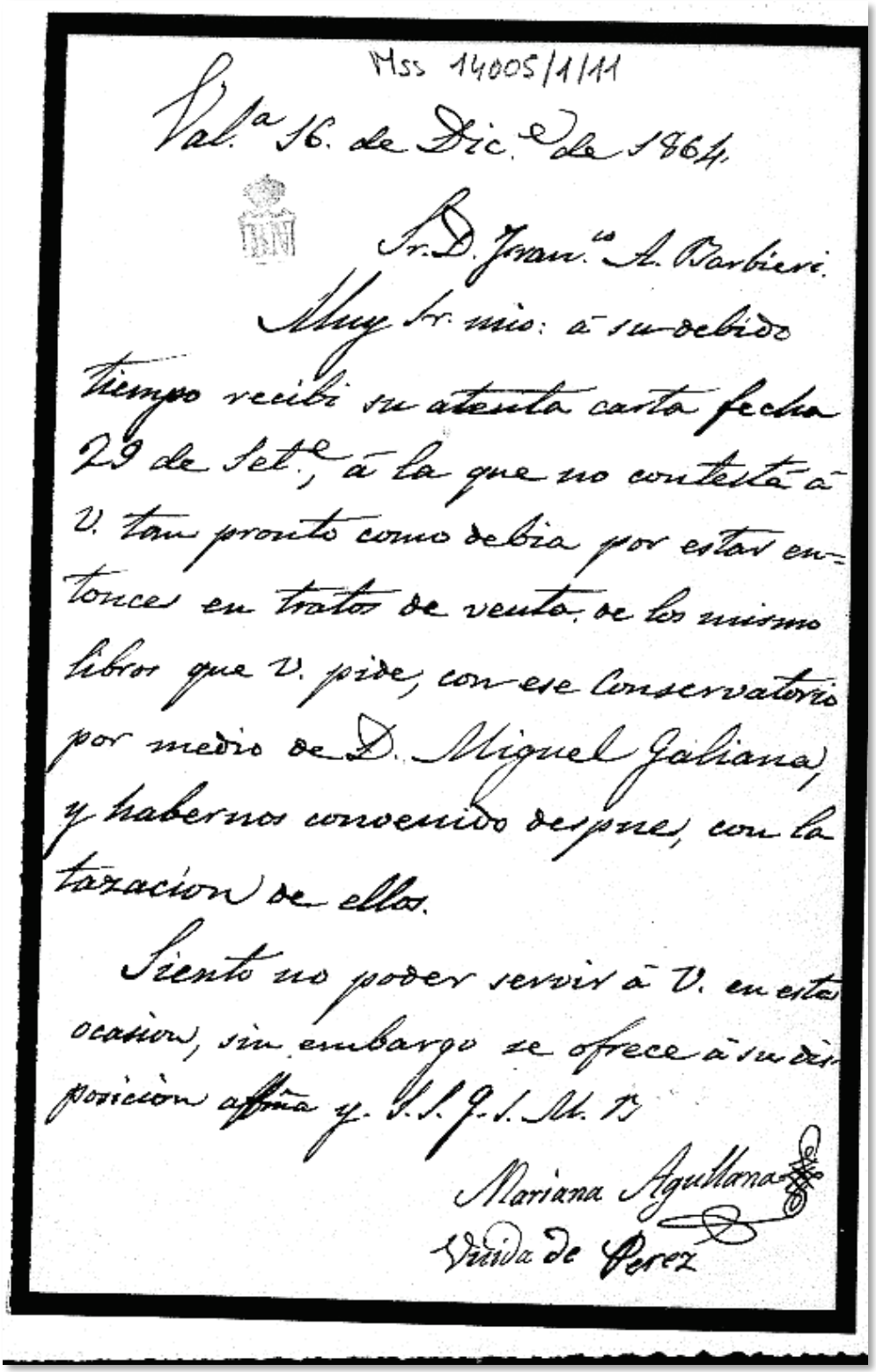
Fruto de esta investigación he podido descubrir también el nombre de su segunda mujer, Mariana Agullana Almenar (*1824; València, 1893[1783]), de quien se conserva una carta a Barbieri fechada en València el 16 de diciembre de 1864 (ilustración 258), la cual, tal como confirma Ayala, volvió a casarse al poco tiempo de fallecer su marido organista. En la parroquia de san Esteban Protomártir de València se conserva el acta de matrimonio de Mariana Agullana con el legista Francisco Fontanelles Soler el 8 de febrero de 1871[1784].

Tras la muerte de Pérez Gascón, su viuda vendió algunos libros de su marido y repartió los demás entre sus allegados —de ahí los libros ascéticos que pasaron a ser propiedad de Antonio Ayala—. También publicó a título póstumo el *Método de armonía* inédito de su marido utilizando unos apuntes manuscritos ya litografiados hasta la página 72 (Saldoni Remendo, 1880, II: 431) en la imprenta de Juan Martí, situada en la calle de la Bolsería, 22. La viuda firmó los ejemplares, que estaban, además, sellados con la marca de propiedad «Viuda de D. Pascual Pérez» (ilustración 259). Años después también reeditó desde la misma imprenta de Martí otras obras de su difunto marido, entre las cuales destaca la *Teórica musical según los carteles del Método de solfeo y principios de canto aplicable en las escuelas y colegios* (1879)[1785].

[1783] La noticia de su muerte aparece en *La Correspondencia de España* (05.02.1893)

[1784] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1866-1875: 189v. Francisco Fontanelles Soler aparece como suscriptor del libro editado en València por Cabrerizo *Elementos de lejislacion natural: destinados al uso de los discipulos de la Escuela Central del Panteon*, de Jean André Perreau (1836: 359).

[1785] E-Mn, MC/3602/30.



Mss 14005/1/11

Val.a 16. de Dic.e de 1864.

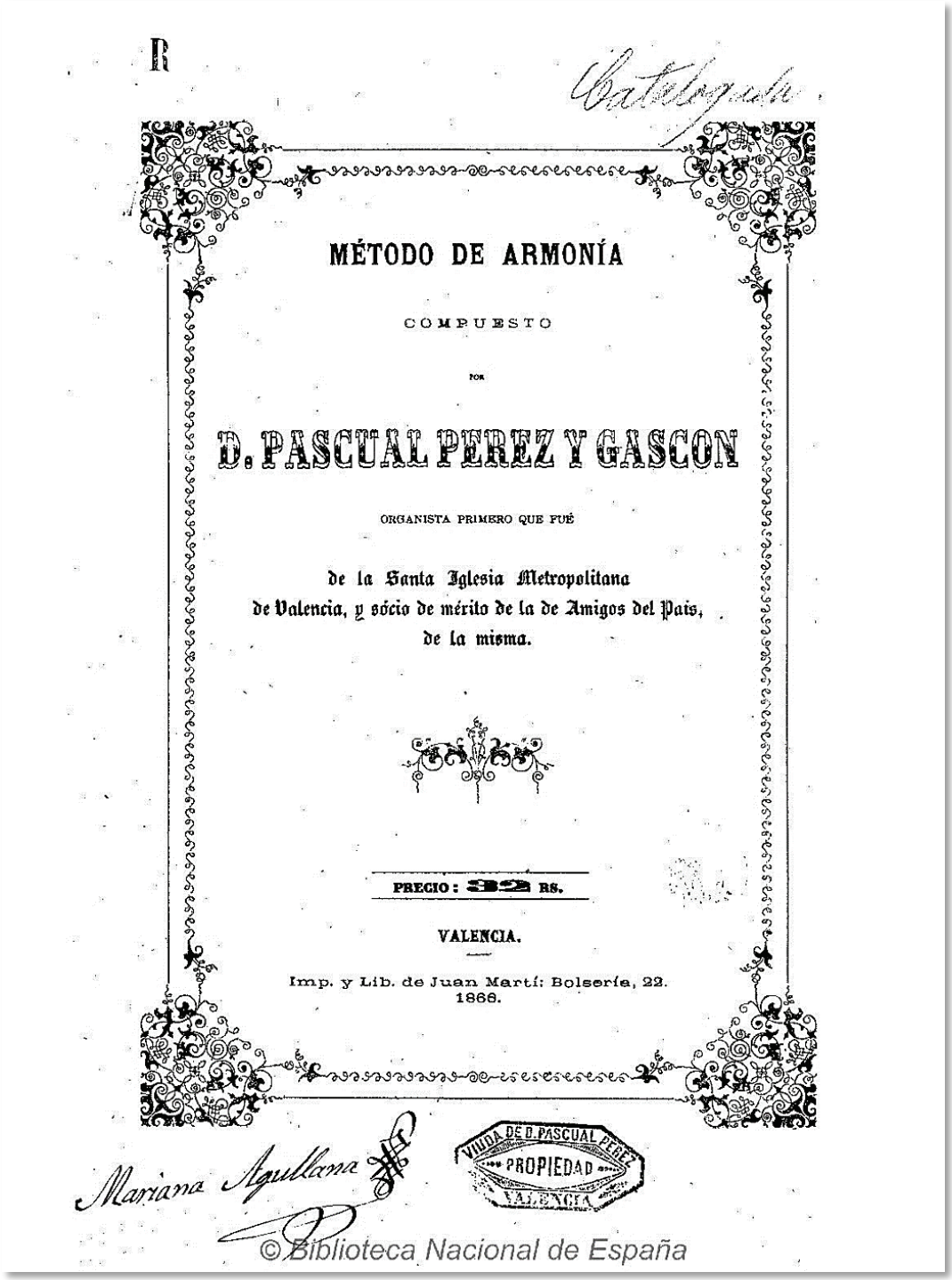
Sr. D. Juan.o A. Barbieri.

Muy Sr. mio: á su debido tiempo recibi su atenta carta fecha 29 de Set.e, á la que no contesté á V. tan pronto como debia por estar entonces en trato de venta de los mismo libros que V. pide, con ese Conservatorio por medio de D. Miguel Galiana, y habernos convenido despues, con la tazacion de ellos.

Siento no poder servir á V. en esta ocasion, sin embargo se ofrece á su disposicion afma y. S.S.Q.L.M.B.

Mariana Agullana
Viuda de Perez

Ilustración 258. Carta de Mariana Agullana, viuda de Pascual Pérez Gascón, a Francisco A. Barbieri en 16.12.1864. E-Mn, Mss 14005/1/11.


R

Catalogada

MÉTODO DE ARMONÍA

COMPUESTO

POR

D. PASCUAL PEREZ Y GASCON

ORGANISTA PRIMERO QUE FUÉ

de la Santa Iglesia Metropolitana
de Valencia, y sócio de mérito de la de Amigos del País,
de la misma.

PRECIO: 32 RS.

VALENCIA.

Imp. y Lib. de Juan Martí: Bolsería, 22.
1866.

Mariana Agullana

VIUDA DE D. PASCUAL PEREZ
PROPIEDAD
VALENCIA

© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 259. Ejemplar del *Método de armonía* de Pascual Pérez Gascón, editado por su viuda, Mariana Agullana en 1866. E-Mn, M/3745.

La Real Casa-Enseñanza y el Colegio de Loreto: José Gubern, Juan Bautista Plasencia, Jorge Francés y Vicente Pitarch.

La Real Casa de Enseñanza poseyó dos tipos de instrucción para niñas, como casi todos los centros locales desde 1830: privada y pública, esta última destinada a educar a las niñas de familias pobres. Sin embargo, al principio, el aprendizaje de la música estuvo reservado en el entonces denominado «Colegio de doncellas de distinguido nacimiento» a las alumnas internas o en régimen de media pensión que aceptaron un aumento de 100 rs. en sus cuotas[1786] (Martínez Bonafé, 1985: 16). A partir de 1852 instauró una escuela popular de música gratuita.

El primer profesor de música de dicha institución fue el pianista José Gubern [Gobern/ Govern] (*La Tallada, Lleida, 1782/1788), que había estudiado en Montserrat desde 1799 hasta julio de 1805 con los padres Narcís Casanovas[1787] y Josep Vinyals y Galí[1788]. Obtuvo la plaza de bajo en la capilla de la iglesia del Pino en Barcelona y fue músico de regimiento —trombón y buccén— durante la Guerra de la Independencia (Saldoni Remendo, 1880, III: 362). Llegó a València en 1823 procedente de Igualada y se estableció como profesor de piano en la calle de los Cambios, núm. 4 (manzana 345), donde vivió alquilando habitación a la familia de un pastelero, Ignacio Argente, y junto a Mauricio Vila, sirviente de Manresa[1789].

Se anunció como profesor particular de piano en las guías de Monfort entre 1827 y 1835[1790], y ejerció como primer profesor externo de música del «Real Colegio Femenino de Enseñanza de la calle de la Sangre» desde 1830, también conocido como «Colegio de Señoritas educandas», denominación que referencia la sección «privada» de dicho establecimiento. Puso a la venta un piano de cinco octavas y media de extensión en el *Diario de Valencia* el seis de febrero de 1833.

El organista Juan Bautista Plasencia Valls (*Benaguacil, 1816; †València, 1855) sustituyó a Gubern en dicho centro entre 1845 y 1852 (véase Fontestad Piles, 2006: 34). Antiguo infantillo

[1786] Al igual que en el Colegio Andresiano de las Escuelas Pías, las niñas que estudiaban música debían tener padres que no ejercieran «oficio mecánico» y tenían que satisfacer una pensión de 720 reales cada cuatro meses, más 8 reales para gastos de papel y plumas (Calabuig y Carra, 1897: 18-19).

[1787] El P. Fr. Narcís Casanovas Beltrán (*Sabadell, 1747; †Montserrat, 1799), célebre organista del Monasterio de Montserrat, destacó por sus dotes como improvisador y compositor dentro del estilo galante, pues compuso sesenta y cinco obras para teclado, la mayoría con estructura de sonata monotemática bipartita.

[1788] El P. Fr. Josep Vinyals y Galí (*Terrassa, 1771; †*Ibid*., 1825), alumno de Narcís Casanovas, fue director de la Escolanía de Montserrat desde 1792. Durante la Guerra de la Independencia se mantuvo componiendo para la capilla de Terrassa y, tras la guerra, se centró en la recuperación del archivo de Montserrat. Murió siendo organista del monasterio de San Benet de Bages.

[1789] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València* sig. 8, cuartel del Mercado, 1824.

[1790] Anunciándose desde la calle de Malteses —también conocida como *Cristians Nous*—.

del Colegio del Patriarca —estudió allí con José Morata y Pascual Pérez Gascón—, Plasencia había sucedido en 1842 a Antonio Lureta en el puesto de organista de la citada capilla. Fue criticado al comenzar a ejercer su cargo por componer un villancico con marcado carácter operístico para la ceremonia de la fiesta de Santa Rosa que celebró el Colegio de Educandas en 1845:

> También las jóvenes educandas de la Enseñanza celebraron ayer sábado la fiesta anual á su patrona Santa Rosa: el señor Plasencia ha compuesto para este festivo día otro villancico armonioso y grave á la vez apropiado al sitio y al tierno objeto á que se dirigía. Aconsejaríamos sin embargo, al autor, que en esta clase de composiciones no echase mano tan profusamente de las reminiscencias teatrales: la música de las óperas en nada conviene á la gravedad del sitio ni al objeto á que se dirigen (*El Fénix*, 31.08.1845).

El mismo año, sus alumnas de la sección de música tomaron parte en los exámenes públicos de la Casa-Enseñanza cantando y ejecutando al piano diversas composiciones extractadas de óperas:

> La seccion de música dió muestras de su constante aplicacion, en el órden siguiente: principió acompañada del piano por el célebre coro de la ópera *Los Lombardos, en la primera cruzada*, que nos dejó sumamente sorprendidos por la soltura y exactitud en la afinacion: un duo de la de *María de Padilla*, por las señoritas Mompó (Doña Rosa) y Chulvi con unidas y hermosas voces. El juguete la *Esmeralda*, por la tierna y graciosa señorita de Novella (Doña Lorenza): la difícil sinfonía de la ópera *Nabuco*, egecutada á cuatro manos por las señoritas de Alcedo y Deocon; y una aria de la misma ópera cantada por la señorita Mompó (Doña Rosa). La jota valenciana, por la espresada señorita de Novella, formó un agradable contraste con las piezas anteriores y con el coro religioso que la subsiguió titulado *La Caridad*: del célebre Rossini, cuya bella composicion se cantó con el mayor gusto por toda la seccion de música: luego la señorita de Chulvi nos proporcionó el placer de oir una aria de *Los Lombardos*: la señorita de Alcedo sus rápidos adelantos en las brillantes y difíciles variaciones al piano sobre un tema de la misma ópera; y las señoritas hermanas Mompó sus bien combinadas voces en el duo de la *Safo* (*El Fénix*, 28.12.1845).

En 1852 se anunció que iba a desempeñar las tareas de profesor de música en la recién inaugurada clase gratuita de instrucción musical para niñas con aptitudes:

> Desde que la Sociedad de amigos del país creó su escuela popular de música para niños pobres, que tan buenos resultados ha dado en el poco tiempo que lleva de instalación, se han hecho y están haciendo algunos ensayos en otros establecimientos, para dar a este género de enseñanza toda la importancia que merece. Considerada hasta poco há la música en las casas de enseñanza como un mero adorno de la educación, al celo de algunas personas tan entendidas como deseosas de introducir mejoras en nuestra provincia, se debe el carácter de publica utilidad que este ha adquirido entre nosotros. Nuestro digno paisano el celoso director de la Real casa-enseñanza es uno de los que más han contribuido y contribuyen a

> lograr este objeto; pues no solo como presidente de la comisión de la escuela de musica creada por la Sociedad económica, ha procurado en este sentido los adelantos de los alumnos de la misma, sino que acaba de establecer asimismo en la casa-enseñanza una clase gratuita de instrucción musical para las niñas que reúnan las circunstancias de buena voz y aplicación. Esta clase, según nos han informado, debe tener lugar bajo la dirección del entendido profesor D. Juan Bautista Plasencia, después de cumplidas las horas de enseñanza de labores propias del sexo. Damos el parabién al señor Villalba [Francisco Villalba] por esta nueva mejora introducida en la educación de las niñas confiadas a su cuidado, y esperamos poder felicitarle de nuevo, como asimismo al excelente profesor que secundad sus miras, al paso que la escuela nuevamente creada vaya ofreciendo los útiles resultados que de su buena dirección nos prometemos (*Diario Mercantil de Valencia*, 27.05.1852).

La renuncia en febrero de 1851 de la última superiora, Roberta Santibáñez, conllevó el cambio de dirección y la instalación de las religiosas de Loreto, que establecieron su colegio en 1852 en la segunda planta y claustros bajos que había ocupado la Casa-Enseñanza; en 1854 dicho centro abandonaría estas instalaciones tras la epidemia de cólera-morbo.

Jorge Francés, uno de los pianistas que amenizaron las veladas del Café de Europa que Louis Laurence poseía en la calle del Mar, sucedió a Plasencia en el nuevo Colegio de Loreto. En julio de 1853, la directora del establecimiento comunicaba a la RSEAPV la celebración de los exámenes públicos anuales, que además de una exposición de labores comportó actuaciones los días 13 a 15 de julio, de 16 a 19 horas, en las cuales: «las niñas cantarán y tocarán al piano varias piezas de música, y declamarán algunos trozos de una linda composición»[1791]. A la muerte de Francés, Vicente Pitarch, compañero suyo en el Café de Europa, impartiría las citadas clases hasta finales del siglo XIX.

La escuela de Tomás Ballester.

La siguiente referencia a la enseñanza de música en centros educativos valencianos viene de la mano del pedagogo y músico Tomás Ballester de Belmonte, que había publicado en Barcelona el célebre *El porqué de la música: ó sea primeros elementos del noble arte de la música y método fácil que contienen la teórica y práctica del órgano, y un compendio ó breve explicación fundamental del canto llano y canto figurado según varios autores, para la instrucción de la juventud* (1824 [Barcelona, Torner])[1792].

En 1833, la librería de Ildefonso Mompié le publicaba un *Prospecto de Educación Primaria para el buen régimen y gobierno de la escuela* donde exponía el plan educativo que regiría el centro docente

[1791] E-VArse, 132-III-07, *El Colegio de Loreto de la Casa Enseñanza de Valencia anuncia la celebración de sus exámenes y solicita la presencia de los representantes de la Sociedad*. http://hdl.handle.net/10251/22489 [consulta 11.09.2021].

[1792] E-Mn, M/3183.

que abrió en febrero de ese año en el núm. 11 de la valenciana calle Ancha de la Platería. En él se hacía primar el estudio de la música y del piano —aunque también ofrecía la posibilidad de cambiar estas materias por matemáticas, idiomas, o dibujo a los alumnos que quisieran ampliar su formación y no quisieran cursarlas—, dada su condición de «profesor científico del noble arte de música»:

> De once y media á una se abrirá Academia del noble y bello arte de la Música, cuya enseñanza se dará por el método teórico-práctico: *EL PORQUÉ DE LA MÚSICA*, obra original del mismo Director, en la que se inculcará los conocimientos de su composición armónica, y del Forte-piano[1793].

La «academia», por tanto, complementaba los estudios generales y duraba dos horas y media, impartidas de 11 a 13.30 de abril a octubre, y de 18,30 a 20 de mayo a septiembre. Las clases de música y fortepiano costaban 16 rs. mensuales —también las de dibujo—, y las de idiomas y matemáticas, 20 rs., siendo necesarios al menos cuatro alumnos para abrir una clase. Días después de la apertura de su academia, Ballester también se anunciaba como templador de pianos manifestando que había templado el del teatro de Barcelona (*Diario de Valencia*, 16.02.1833)[1794].

El establecimiento de educación lancasteriana de Esteban Paluzíe: José Rolly.

Esteban Paluzíe i Cantalocella (*Olot, 1806; †Barcelona, 1873), fundó primero una academia de aritmética situada en el número 12 de la calle de las Barcas (*Diario de Valencia*, 02.07.1832)[1795] y, un año más tarde, 1833, una innovadora escuela mutua lancasteriana en el núm. 30 de la calle de la Comunión de San Martín (véase *Diario Mercantil de Valencia*, 03.01.1835) que incorporaba la música y el baile a las enseñanzas generales. Dichas disciplinas estuvieron a cargo de José Rolly, profesor de música francés discípulo del Conservatorio de París que había llegado a Valéncia a fines de 1830 procedente de Barcelona.

Rolly insertó su primer anuncio en la capital del Turia ofreciéndose para dar lecciones de guitarra, clarinete, piano y música vocal usando el «último método de Milán» el uno de octubre de 1830. También se publicitó como copista y para hacer arreglos instrumentales de piezas de ópera de piano/guitarra, flauta/guitarra, flauta/piano, dos flautas, guitarra/ piano/canto y guitarra/canto dando como domicilio el núm. 20 de la calle de la Exedrea, frente la imprenta de Monfort. En 1838, se estableció por su cuenta y abrió una academia de música vocal e

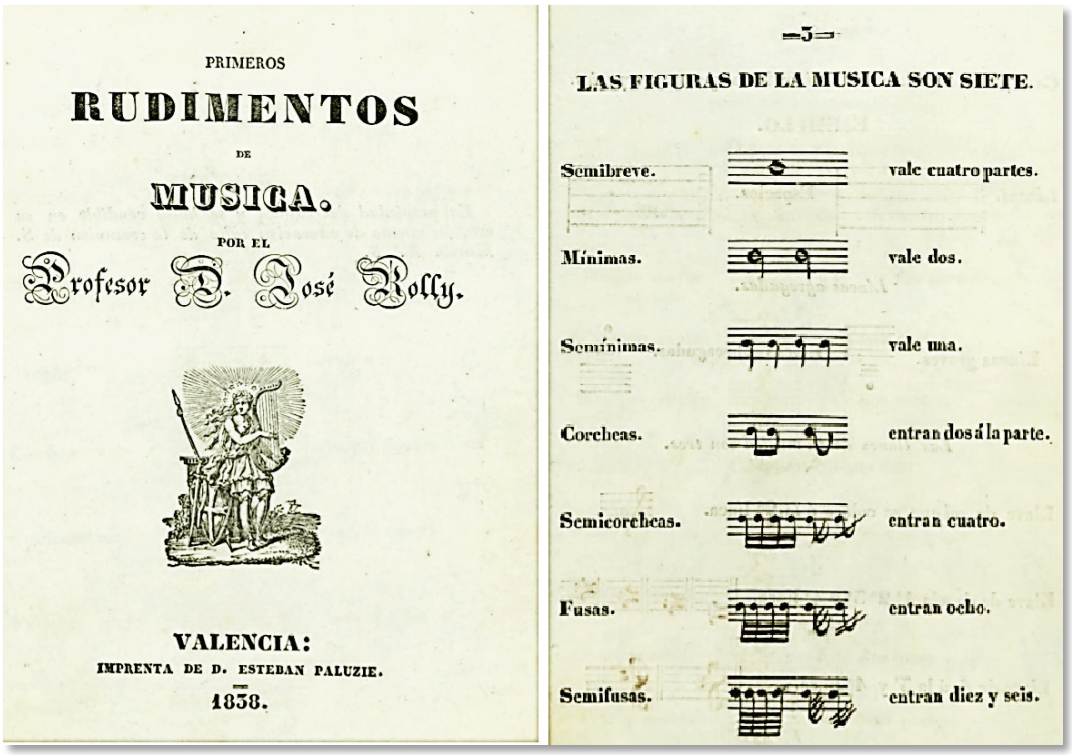
[1793] E-VArse, 86, IV, 1. Disponible en http://hdl.handle.net/10251/20895 [consulta 31.08.2021].

[1794] También publicó *Alfabeto Español: método razonado y práctico para enseñar a leer* (València: Julián Mariana, 1849).

[1795] Desde donde publicitó sus *Elementos teóricos de aritmética infantil dispuestos para la juventud*, a la venta en la librería de Manuel López.

instrumental en el número 7/9 de la calle de la Jabonería Nueva (manzana 398) donde daba clases de 11 a 13 y de 19 a 21 horas (*Diario Mercantil de Valencia*, 27.12.1838). Fue uno de los profesores a los que el fabricante Luis Reig pidió que probaran sus guitarras con mecanismo de cristal y aire comprimido que premió la RSEAPV en 1839[1796].

Esteban Paluzíe editó en 1838 *Primeros rudimentos de música*, breve opúsculo de solo doce páginas en el que Rolly explica los rudimentos del solfeo, posiblemente, para utilizarlo en las clases de música que impartía en su academia de enseñanza general. La obra contiene figuraciones musicales (notas, compases, silencios, claves) dibujadas a mano, como puede observarse en la ilustración 260 incluida a continuación.


PRIMEROS

RUDIMENTOS

DE

MUSICA.

POR EL

Profesor D. José Rolly.

VALENCIA:

IMPRENTA DE D. ESTEBAN PALUZIE.

1838.

—3—

LAS FIGURAS DE LA MUSICA SON SIETE.

Semibreve. vale cuatro partes.

Minimas. vale dos.

Semínimas. vale una.

Corcheas. entran dos á la parte.

Semicorcheas. entran cuatro.

Fusas. entran ocho.

Semifusas. entran diez y seis.

Ilustración 260. *Primeros rudimentos de música*, de José Rolly (1838). Depósito Académico Digital de la Universidad de Navarra (DADUM).

El centro de educación para señoritas de Juana de Velasco.

En la misma línea, también impartió clases de piano y canto el establecimiento de educación para señoritas de Juana de Velasco, situado primero en la calle de Jofrens (Monfort, 1834: 146) y, desde 1835 en el núm. 8 de la plaza de Calatrava (Monfort, 1835: 127 y *Diario Mercantil de Valencia*, 02.06.1835). Las clases de canto y piano costaban 24 rs. por mes —lo mismo que las

[1796] Según el propio Reig, Rolly había encontrado superiores dichas guitarras a las construidas en París (*Diario Mercantil de Valencia*, 26.01.1838).

de baile— pero por las de arpa se pedían 40 rs. mensuales; estas disciplinas complementaban la educación religiosa y moral, la instrucción primaria, las labores y otras materias de adorno —dibujo e idiomas (francés e italiano)— que allí se aprendían. El centro aceptaba alumnas internas, externas y mediopensionistas que asistían a clases de 8 a 12 y de 14 a 17, en horario de invierno; en verano, aunque se mantenía dicho horario por las mañanas, se retrasaban las lecciones de la tarde de 15 a 18,30 horas para evitar las horas de mayor calor.

El uno de febrero de 1837, Juana de Velasco trasladó su establecimiento a la calle de la Abadía de San Martín, 16, esquina con San Vicente; y, finalmente, el quince de marzo de 1839 volvió a trasladarlo a su ubicación definitiva del núm. 15 de la calle de la Linterna. Siguió manteniendo a un profesor de arpa, canto y piano entre los docentes que trabajaban para ella.

La academia para adultos de Plácido Duarte.

Plácido Duarte estableció bajo el amparo de la RSEAPV una academia para adultos vespertina (de 18 a 20 horas) en 1835 que seguía los preceptos del método de lectura de José Mariano Vallejo (*Granada, 1779; †Madrid, 1846) combinados con los de la escuela Lancasteriana (véase Calvo Fernández y Anaya-Reig, 2018). Se instaló en el núm. 2 de la calle del Palau, donde se había anunciado en 1830 un profesor anónimo de piano (*Diario de Valencia*, 20.08.1830) y habían funcionado establecimientos de educación anteriores. En 1836 impartía clase a noventa y seis (96) alumnos[1797] y ya poseía aula gratuita[1798].

En 1843 trasladó su escuela al núm. 3 de la calle de Cabilleros, vulgo de Santo Tomás, mientras en su antiguo local de la calle del Palau abría el Instituto del Turia, que enseñaba desde la doctrina religiosa (*Diario Mercantil de Valencia*, 24.01.1844), lo que comunicó a la RSEAPV el 26 de diciembre de 1843 (ilustración 261)[1799]. En ella impartía clases privadas de gramática latina y clases de adorno de dibujo, baile, esgrima y música vocal e instrumental (*Diario Mercantil de Valencia*, 15.01.1844).

[1797] E-VArse, 91-III-02. *Informe favorable de la Comisión de Educación sobre la Escuela de primera enseñanza dirigida por el maestro Pascual Duarte, así como sobre los resultados del método de enseñanza seguido basado en el de Vallejo en combinación con el de Lancaster. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.* http://hdl.handle.net/10251/20244 [consulta 13.09.2021].

[1798] E-VArse, 95-III-06. *Solicitudes de diversos alumnos que desean asistir a la escuela de adultos de D: Plácido Duarte. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia* (1838). http://hdl.handle.net/10251/20344 [consulta 13.09.2021].

[1799] E-VArse, 109-III-09. *Plácido Duarte, comunica a la Sociedad el traslado de domicilio de su Colegio. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.* http://hdl.handle.net/10251/21850 [consulta 12.09.2021].

En la misma línea que el establecimiento de Duarte se situaron los institutos de Juan Bermúdez (calle Alta) y Antonio Hernández/Salvador Gracia, pues también impartieron clases de música y baile (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.06.1844; 01.09.1846).

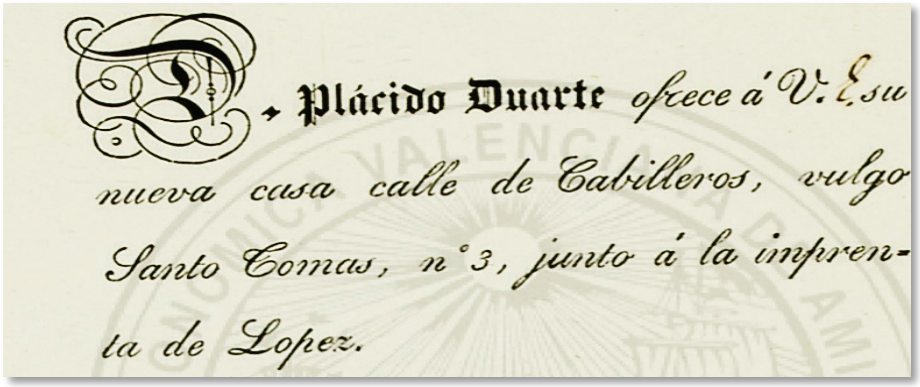

D. Plácido Duarte ofrece á V. E su nueva casa calle de Caballeros, vulgo Santo Tomas, n°3, junto á la imprenta de Lopez.

Ilustración 261. Comunicación del traslado de la academia de Plácido Duarte a la RSEAPV. E-VArse, 109-III-09.

La escuela de Josefa Pinazo Martínez.

La maestra de la RSEAPV Josefa Pinazo Martínez (*1826) comenzó su andadura docente el 27 de junio de 1847 ejerciendo como docente en una de las escuelas gratuitas de niñas establecidas en València al amparo de dicha sociedad[1800]. Su hermano, Juan Pinazo (*1829), fue profesor de piano y solicitó a principios de 1851 completar la formación de ocho niñas enseñándoles los rudimentos del solfeo y el canto, siempre que la RSEAPV le facilitara una de las ediciones manuscritas del método de Pérez Gascón[1801]. Cumplió su cometido al año siguiente y sus alumnas de música concurrieron a una sesión pública de premios de educación acontecida el 8 de diciembre de 1852 donde cantaron dirigidas por el propio Pérez Gascón (*Diario Mercantil de Valencia*, 20.11.1852).

En 1855, la escuela de Josefa Pinazo se emancipó de la RSEAPV para establecerse como escuela privada en la travesía del Miguelete, núm. 1; incorporó las disciplinas de piano y música vocal, que eran impartidas por su hermano Juan, baile y dibujo (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.09.1855)[1802]. En octubre de dicho año, Josefa comunicaba a la RSEAPV su intención de

[1800] E-VArse, 125-II-06, *Doña Josefa Pinazo y Martínez, maestra de la Sociedad, solicita se le complete su asignación anual*, 26.02.1850. http://hdl.handle.net/10251/22311 [consulta 23.02.2022].

[1801] E-VArse, 127-III-03, *Juan Pinazo ofrece enseñar gratuitamente canto a ocho niñas en la escuela de la Sociedad que dirige su hermana Doña Josefa Pinazo, si se le proporciona el método de solfeo de D. Pascual Pérez*, 10.02.1851. http://hdl.handle.net/10251/22370 [consulta 23.02.2022].

[1802] Josefa vivía allí con sus padres, José Pinazo Franch y Agustina Martínez, y sus hermanos, Juan —matriculado como profesor de piano—, Ana y Ramona. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 90, cuartel del Mercado, 1856.

renunciar al cargo de directora del establecimiento público dependiente de dicha entidad, con la promesa de mantener las pocas alumnas gratuitas que allí quedaban[1803].

Seminario Andresiano de las Escuelas Pías: Justo Fuster.

Justo Fuster Carceller (*Tronchón, Teruel, 09.08.1814; †València, 06.07.1876), pilar fundamental de la educación pianística valenciana durante el segundo tercio del siglo XIX, ejerció su labor docente como profesor de piano externo del Colegio Andresiano de las Escuelas Pías desde la década de 1840. Llegó a València alrededor de 1838, probablemente huyendo de la guerra carlista y, gracias a un informe genealógico efectuado por Horacio Quintero, cura párroco de Tronchón, a requerimiento de esta investigación, hoy podemos ofrecer aquí nueva documentación biográfica recuperada sobre su origen.

Justo Fuster nació en Tronchón el 9 de agosto de 1814, según certifica D. Ramón Villarroya, cura regente que lo bautizó con el nombre de Joaquín Justo amadrinado por su abuela paterna, María Alloza[1804], por tanto, la fecha que da Ruiz de Lihory en su diccionario (1903: 264) es inexacta en un año. Fue segundo de los cinco hijos que tuvieron Josef Fuster Alloza (*Tronchón, Teruel, 20.03.1787; †*Idem* 29.05.1827) y Dionisia Carceller Rubio (*Villafranca del Cid, Castellón[1805], 1787; † Tronchón, 31.12.1824) , casados en la parroquia de Santa María Magdalena de la citada localidad turolense (31.12.1810). Fueron sus hermanos Joaquina (*28.04.1811), Hipólito (*13.08.1817; †22.08.1818), Mariano (*26.07.1819) y Manuel (*22.10.1824; 01.12.1829). No se han hallado documentos posteriores de estos cuatro hijos en su población natal, por lo cual parece probable que emigraran a otras poblaciones como, por ejemplo, València[1806]. Tronchón era entonces famoso por la elaboración de sombreros y el padre del pianista aparece como sombrerero en la tasación de oficios de dicha localidad correspondiente a 1826[1807].

[1803] E-VArse, 135-III-02, *Doña Josefa Pinazo, maestra de una enseñanza de niñas de la Sociedad, renuncia a este cargo*, 10.10.1855. http://hdl.handle.net/10251/22583 [consulta 23.02.2022].

[1804] Tomo III, fol. 244 del archivo parroquial de la Iglesia Santa María Magdalena de Tronchón (Teruel).

[1805] Aunque sus padres, Joaquín Carceller y Victoriana Rubio, eran también naturales de Tronchón.

[1806] En la tasación de oficios del año 1826 aparece viviendo con ellos un posible familiar, José Fuster Carceller (*1804c), también sombrerero. Josef Fuster Alloza vuelve a constar en el padrón de 1840 residiendo en la calle Zaragoza de Tronchón, con seis familiares a su cargo.

[1807] En 1777 existían 20 fabricantes y en 1800 se mantenía dicha cantidad, que era complementada por algunos labradores que elaboraban sombreros esporádicamente en determinados períodos del año. El número de fabricantes a tiempo completo ascendió a 53 en 1830, que trabajaban en 50 de las 141 ocupadas del pueblo.

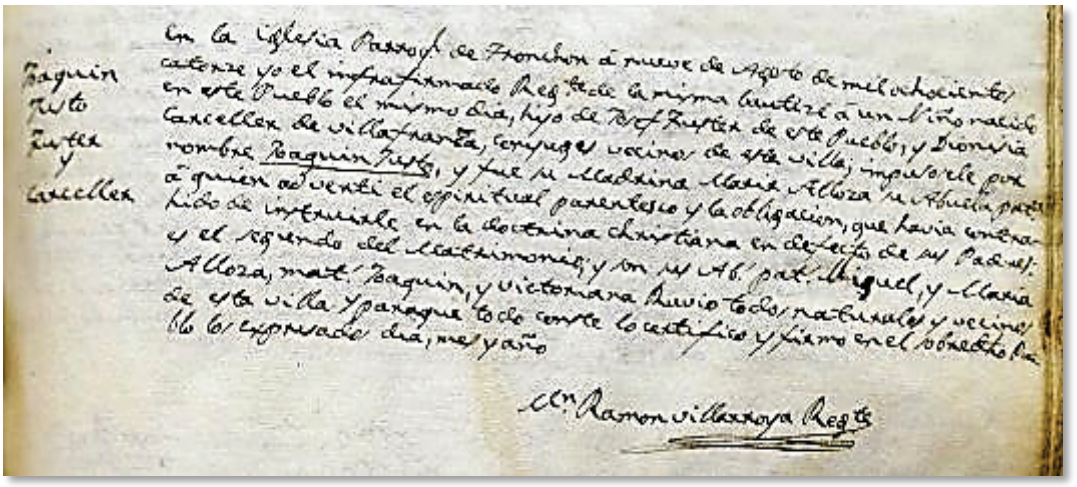


Ilustración 262. Reproducción de la partida de bautismo de Joaquín Justo Fuster Carceller. Archivo de la iglesia de Tronchón (Fotografía: Horacio Quintero, párroco actual de Tronchón).

Fuster debió aprender los rudimentos de la música antes de abandonar Tronchón, del maestro de la villa[1808], posiblemente, su pariente el fraile exclaustrado Cristóbal Fuster, o del cura párroco que ejercía en aquella época, José Moreno[1809]. Cuando llegó a València, Justo Fuster se instaló en la antigua residencia de Damián Fuster Villar (*Ahín, Vall de Almonacid, 1746; †València, 1820)[1810], probablemente pariente suyo, situada en la segunda planta del inmueble que ocupaba el núm. 19 antiguo/20 nuevo duplicados (manzana 233) de la calle *dels Carnisers* [Carniceros][1811] (ilustración 263).

[1808] El cargo de maestro de un pueblo normalmente comportaba la función de organista.

[1809] En el *Padrón general* de Tronchón (1840) existían unas 400 personas censadas, a las que hay que añadir las que vivían en otras 44 masías que se encontraban diseminadas en el término.

[1810] Damián Fuster Villar, nacido en Ahín, pequeña localidad de la Vall de Almonacid del obispado de Segorbe, fue un eminente abogado experto en derecho civil y profesor de teología. Fue ordenado subdiácono en 1779 y residió en Xàbia como beneficiado de su iglesia. Desde 1788 ejerció como vicario de Casinos, donde realizó una importante labor durante años (Codina Bas, 2016: 118) y, el 5 de enero de 1805, siendo beneficiado de la valenciana iglesia de Santa Catalina dictó testamento estipulando en él que a su muerte se vendieran las tierras que poseía en Casinos, Xàbia y Aldaia. Nombraba heredera universal a su criada y solo legaba a sus hermanos y sobrinos algunas tierras en Vall de Almonacid y cien libras a cada uno de ellos. Además, mandó celebrar a su muerte 300 misas por su alma en Casinos, 60 en el Canyamelar y 30 en Aldaia. E-VAcp, *Protocolos de José Escoin*, 1805: 8.

[1811] Esa segunda planta era propiedad de las hermanas solteras Josefa y Teresa Selás García en 1838, de 51 y 60 años respectivamente; la carnicería del cortante Vicente Zaragozá ocupaba la planta baja del inmueble y D. Luis Montalt y Bueno, beneficiado de los Santos Juanes, vivía en la primera habitación.

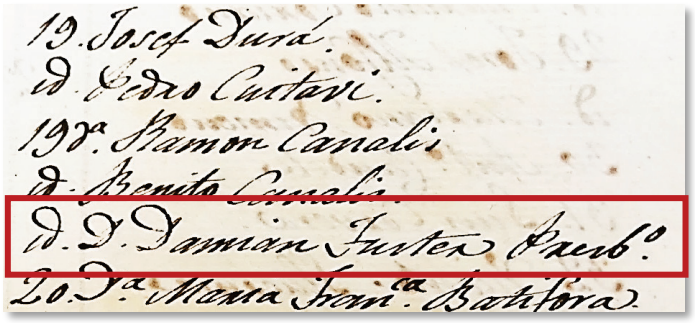


Ilustración 263. Damián Fuster, presbítero, en las lista de vecinos de 1812 de la parroquia de san Bartolomé[1812].

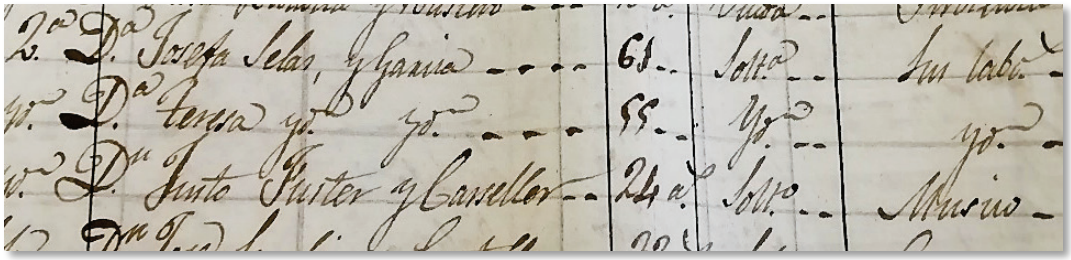


Ilustración 264. Justo Fuster y el resto de las habitantes de la segunda habitación del número 19 duplicado de la calle de Carniceros[1813].

Fuster pudo contar, asimismo, con el apoyo de otros parientes oriundos de Tronchón que se habían establecido en València: la familia del médico Guillermo Carceller Cardona; Martín Carceller Ayora, maestro de la Escuela de los Niños de San Vicente[1814], pero, sobre todo, el presbítero Vicente Carceller Rubio (*1783; †1856)[1815], tío materno suyo (ilustración 265) párroco entonces de la vecina localidad de Vinalesa, situada a escasos nueve kilómetros de la capital.

[1812] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812-1818.

[1813] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 14, cuartel de san Vicente, 1838.

[1814] E-VAsdap, València-S. Andrés Apóstol, LB 1849-1854: 6r; 42v.

[1815] Datos procedentes de los registros sacramentales del Archivo Diocesano de la diócesis Segorbe-Castellón, Villafranca del Cid, parroquia de Santa María Magdalena, LB, 1783: 266. La fecha de su fallecimiento procede de la noticia de su muerte a los 73 años aparecida en *La España* (13.03.1856). Vicente Carceller fue nombrado arcipreste de Moncada pocos años antes de su muerte (*Boletín oficial del Ministerio de Gracia y Justicia*, 1852: 628) y, según indicó la prensa nacional tras su muerte, Carceller había sido un «digno y respetable párroco doctor» que legó en su testamento sus bienes para destinarlos a la creación de una escuela con dos departamentos, para niños y niñas (*La España*, 13.03.1856).

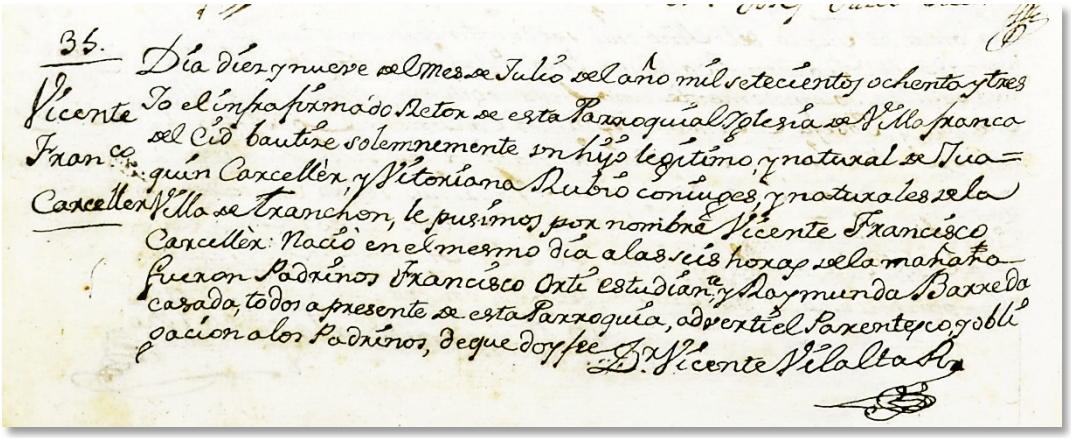


Ilustración 265. Partida de bautismo de Vicente Carceller Rubio, tío materno de Justo Fuster. Archivo Diocesano de la diócesis Segorbe-Castellón, Villafranca del Cid, parroquia de Santa María Magdalena, LB, 1783: 266.

Quizás fuera este el acicate para que Fuster viajara a València cuando su pueblo natal se convirtió en el epicentro de las actividades carlistas en el Maestrazgo[1816]. De hecho, he podido documentar cómo Justo Fuster medió en una ocasión con su tío para que se le adjudicara al padre Arolas[1817], amigo y compañero suyo en el Colegio Andresiano, la redacción de los versos a recitar en la fastuosa celebración en Vinalesa de una señalada fiesta religiosa:

> En Vilanesa [sic.], pueblo próximo á Valencia, había un cura párroco que gustaba de la pompa de las ceremonias religiosas. Con motivo de una gran fiesta, proyectó cierta vez una. procesión muy solemne. Unas niñas vestidas de ángeles habían de cantar versos; otras recitarían composiciones, y además, desde los balcones colgados, por debajo de los cuales había de pasar la procesión, pensó que se arrojasen al público quintillas, octavillas , décimas , redondillas , cuartetas y toda clase de estrofas, en hojas impresas, volantes, de varios colores. Próximo ya el día de la fiesta, todo estaba en su punto, si no eran los versos, que se hallaban por componer. Don Justo Fuster, profesor de Música en el colegio de las Escuelas Pías, era sobrino del cura de Vilanesa, y propuso á su tío que á nadie sino al P. Arólas encargase los versos. Accedió el párroco. Fuster se vio con Arólas y le dijo: «Aquí traigo cinco duros que me ha dado mi tío para pagarle sus versos.— ¿Cuántos quieres? le preguntó el poeta; pide, porque los he de hacer en un momento». En efecto, sacó del bolsillo muchos pliegos de papel de barba, que siempre llevaba consigo, y se puso á escribir aprisa. En unos pocos minutos quedaron llenos tres pliegos, y todos eran versos relativos á la fiesta y á la procesión de Vilanesa. Fuster estaba atónito. Le pareció bastante lo escrito y le indicó que cesara; mas Arólas, á quien poco costaba componer otro tanto, le

[1816] El general carlista Ramón Cabrera estableció su cuartel general fortificado en Cantavieja, localidad situada a escasos 20 km de Tronchón, lo que atrajo ataques enemigos a la zona.

[1817] Juan Arolas Bonet (*Barcelona, 1805; †València, 1849), poeta y religioso escolapio, fue profesor del Colegio Andresiano de las Escuelas Pías (1825-1842) y asistió asiduamente a las tertulias que reunía al sector liberal en el gabinete de lectura de Mariano Cabrerizo, lo mismo Pascual Pérez Rodríguez y Vicente Boix. Fundó con Pérez Rodríguez el *Diario Mercantil de Valencia* en 1833. Tal y como consta en sus poemas, parece que tomó hábitos siendo demasiado joven influenciado por su familia y después se arrepintió. Llevó una vida desordenada escribiendo versos como única fuente de ingresos; cobraba a duro por pliego escrito, utilizando a veces el plagio y la paráfrasis para conseguir sufragar su estilo de vida (Lomba Pedraja, 1898). Murió demente recluido en una celda tras manifestar ciertos delirios eróticos que le apartaban de la realidad (Navas Ruiz, 1982).

> puso en un dilema: «Ó faltan dos pliegos —le dijo—, ó sobran dos duros» (Lomba Pedraja, 1898: 32).

Según José Ruíz de Lihory, quien parece lo conoció bien, Justo Fuster comenzó a trabajar en el Colegio y Seminario Andresiano de las Escuelas Pías por indicación de Pascual Pérez Gascón, quién le disuadió de su primer objetivo, ser maestro de instrucción primaria y le enfocó hacia la enseñanza del piano:

> Nació en Tronchón el año 1815, y con objeto de hacer oposiciones á una escuela de primera enseñanza, vino á Valencia; pero el eximio D. Pascual Pérez, que había tenido ocasión de apreciar sus conocimientos musicales y sus condiciones para la enseñanza, le disuadió de su propósito, recomendándolo á los PP. del Colegio Andresiano de las Escuelas Pías de Valencia, que lo admitieron como profesor de los colegiales (Ruiz de Lihory, 1903: 264).

En torno a 1841 acogió en su casa a su hermano Mariano (*Tronchón, 26.07.1819; †València, 03.05.1881), estudiante en 1842 y posteriormente, maestro de instrucción primaria**.** Su perfil coincide curiosamente con un joven aragonés de 25 años que, en 1844 —por tanto, nacido en 1819— buscaba en la prensa valenciana acomodo como organista[1818] en una ciudad o villa del reino (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.04.1844). Justo Fuster permaneció soltero, a diferencia de su hermano Mariano, que se casó con Andrea Belmonte y tuvieron un hijo llamado Pascual (*1861)[1819].

Aunque consta en las primeras matriculaciones vecinales (1838, 1842, 1843) calificado como músico, simplemente, Fuster debió comenzar a ejercer como profesor en el Colegio de las Escuelas Pías a mediados de la década de 1840, pues ya aparece en 1849 en la guía de València editada por Vicente Boix (1849: 351) como profesor externo de dicho seminario especializado en piano —Donato Montés ejercía como profesor del resto de instrumentos y el centro contaba entonces con 87 alumnos (Boix, 1849: 351)—. En la matriculación vecinal de 1850 ya aparece registrado como «M^{tro} Piano».

[1818] Como va dicho, en los pueblos, el cargo de maestro de instrucción primaria comportaba implícito el de organista.

[1819] E-VAsdap, Benissa-Purísima Concepción, LM 1874-1891: 278v.

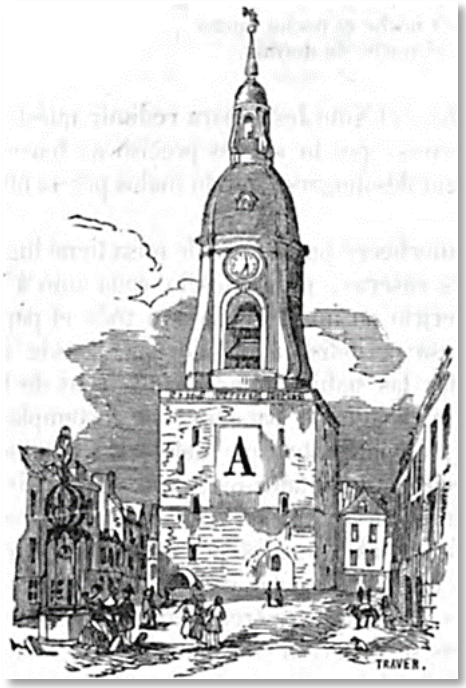
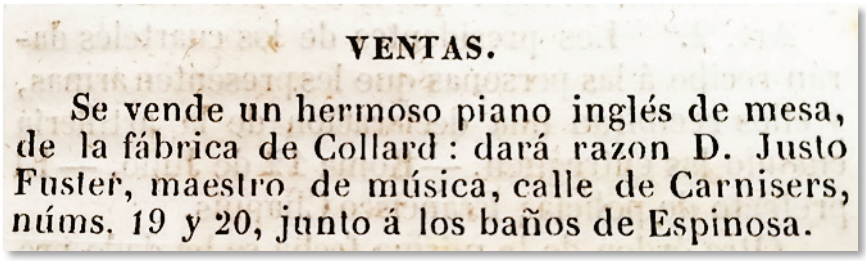


Ilustración 266. Grabado de las Escuelas Pías de València, por Traver (*El Fénix*, 21.12.1845).

Justo Fuster vendió en 1849 «un hermoso piano inglés de mesa de la fábrica de Collard» (*Diario Mercantil de Valencia*, 27.07.1849; ilustración 267), firma que gozaba de fama y aceptación en València, como va dicho, en la que confiaron muchas personalidades de la música local, como Antonio Ayala. Estos pianos tenían martillos de fieltro y un mecanismo doble derivado del usado por Broadwood (1830c) (ilustración 268).



VENTAS.

Se vende un hermoso piano inglés de mesa, de la fábrica de Collard: dará razon D. Justo Fuster, maestro de música, calle de Carnisers, núms. 19 y 20, junto á los baños de Espinosa.

Ilustración 267. Anuncio de venta de su piano por justo Fuster (*Diario Mercantil de Valencia*, 27.07.1849).



Ilustración 268. Piano Collard & Collard, Londres, 1840c. GB-Lcm, RSM0313.

Siguiendo con el relato de su labor docente, ya fuera de los límites de este estudio, el Jueves Santo de 1858, varios alumnos de la sección de música de las Escuelas Pías, dirigida por Fuster, cantaron el *Miserere* junto a otras personalidades distinguidas de la música valenciana (*El Valenciano*, 04.04.1858). Su actividad se mantuvo durante lustros allí y, dejando constancia de su éxito pedagógico, la prensa se hacía eco de la efectividad de su sistema de enseñanza:

> Los periódicos de Valencia, al dar cuenta de los ejercicios que se han verificado en las Escuelas Pias de aquella ciudad, hacen grandes elogios del excelente profesor de música D. Justo Fuster, que con su habilidad é inteligencia bien notorias, ha sabido elevar su clase a una altura considerable, habiendo presentido discípulos bastante notables por mas de un concepto, que llamaron la atención . extraordinariamente al numeroso y escogido público que presenciaba los exámenes (*El Artista*, 22.07.1868).

De la misma manera, la sección de música de la Sociedad Económica valenciana visitó la escuela especial de música de las Escuelas Pías en 1870, examinando a los alumnos y concediendo diversos premios[1820]. Este sistema causó admiración en personalidades externas que se hicieron eco del éxito del profesor Fuster.

> Me admiró el nuevo ó ingenioso sistema que tienen para enseñar el solfeo: sobre un gran caballete hay colocadas más de cien varas de lienzo que se corren por medio de un sencillo

[1820] E-VArse, 180-III-02, *El Rector del Colegio de las Escuelas Pías de Valencia invita a la Sociedad a visitar la escuela especial de música, examinar a sus alumnos y adjudicar los premios. Informe de la Sección de educación tras la visita realizada.* http://hdl.handle.net/10251/23475 [consulta 20.03.2022].

> mecanismo. En ese lienzo se halla escrito con notas de gran tamaño el mejor método de solfeo que se conoce, y detras del caballete se oculta un piano, en el cual acompaña el profesor las lecciones, mientras los muchachos las cantan sentados en largos bancos. Conservan el retrato al óleo de D. Justo Fuster, uno de los primeros profesores de música según opinión de Eslava y Arrieta; fue maestro de las Escuelas-Pias, y falleció hace un mes, habiendo tenido discípulos que ganaron el primer premio en el Conservatorio de París (*Cádiz: artes, ciencias y letras*, 10.08.1878).

Reconocido monárquico y católico, firmó el 20 de enero de 1864, junto a otras personalidades —incluidos José Valls y cierto Vicente Peyró Blesa— un manifiesto a favor de la pervivencia de la doctrina católica en las instituciones (*La Esperanza*, 25.01.1864). En noviembre de 1869, Fuster formó parte de la comisión que valoró un certamen convocado por la sección de Bellas Artes de la RSEAPV —junto a José María Úbeda, Salvador Giner y José Piqueras, entre otros— que ganó Francisco Lozano con un artilugio destinado a aumentar la extensión de las voces del violín (Fontestad Piles, 2006: 196).

Otros aspectos de su labor docente se pueden analizar gracias al artículo sobre la figura del compositor Amancio Amorós que escribió Eduardo Serrano Pla (*1843; †1909), de la RSEAPV y miembro de la primera junta directiva del Conservatorio de Música de València (Micó Terol, 1911: 21, 61).

> Siguiendo la suerte de su tío protector, trasladóse toda la familia, después de otras residencias, á Valencia, en cuya capital encontró otra robusta protección en la persona del distinguido maestro D. Justo Fuster, de imperecedera memoria. Para pocos valencianos era desconocido don Justo, pues casi puede asegurarse que era un nombre popular; pero ningún músico ni aficionado de la época, desde 1860 hasta la actualidad, dejó de conocer en sus dias, como hoy recuerda después de ellos, las eminentes cualidades del distinguido profesor de piano y antiguo director de la escuela de música de los Escolapios.
>
> En su boca cuadraba perfectamente la mística y apacible imitación del *sinite párvulos venire ad me*. En medio de sus continuas ocupaciones en la enseñanza de la música, que innumerables familias de la capital le confiaban con verdadera satisfacción, sus complacencias, sus delicias, sus alegrías más puras, consistían en reunir en la sala de música á un número escogido de discípulos, con los cuales pasaba las tardes enteras de jueves y domingos, obligándoles, qué digo, distrayéndoles, con las improvisaciones y repentizaciones ante las obras clásicas de los mejores maestros de piano.
>
> Así se formaron en aquella sala los excelentes lectores y distinguidos pianistas, que hoy figuran en la lista de los notables y aun sobresalientes del arte en España. Pepe Valls, Roberto Segura, Blasito Colomer, y nuestro biografiado, ocupan sitio preferente en aquella lista.
>
> Todos formaron su Escuela bastante perfecta en el mecanismo de tan difícil instrumento. Algunos pudieron perfeccionarla en los centros técnicos del arte, logrando primeros premios en los mismos. Nuestro Amorós, conservando siempre aquellas primeras fuentes de su

> sólida instrucción, en ella cimentó también su reputación como maestro en el arte de pulsar los teclados.
>
> Puede decirse que la Escuela de su mecanismo ocupa el medio entre la de Compta y Mendizábal del Conservatorio de Madrid, cuyos representantes en el de Valencia son hoy Segura y Valls. Posición elegante, pulsación y digitación, huyendo de las exageraciones mímicas, con las que se pretende por los exaltados lograr del instrumento ciertos detalles del colorido, que pugnan abiertamente con el mecanismo de aquél; corrección en el fraseo, apartándose de las censurables corruptelas de forzar el ritmo: limpieza en la ejecución y acabada seguridad: hé ahí los caracteres del pianista Amorós; por lo que se le venían confiando las empresas más difíciles en las obras clásicas di camera (*La Ilustración musical hispano-americana*, 30.03.1891: 477-479).

Otro testimonio, más subjetivo si cabe, pero más cercano, es el que realizó José Ruiz de Lihory sobre él en su diccionario biográfico sobre músicos valencianos (1903):

> Figurándonos un hombre á quien Dios hubiese formado metiéndole en la cabeza parte del talento de un sabio, algo de la estulticia de un vesánico y mucho de la candidez de un inocente, puede tenerse sólo idea de la singular personalidad de este maestro. Aunque no fué valenciano, de ingratos pecaríamos al no dar en este Diccionario cabida al nombre del maestro más conocido y popular durante el segundo tercio del pasado siglo, y que dejó discípulos tan notables como Segura, Benavent, Valls, Amorós y casi todos los que hoy figuran al frente del movimiento musical valenciano. Falleció el día 6 de Julio del año 1876 (Ruiz de Lihory, 1903: 264).

Según Ruiz de Lihory, además de los citados Amorós, Colomer, Segura y Valls, Fuster acogió en su clase a otros distinguidos músicos y pianistas como Onofre Alcayna (*1858), organista hijo del afinador de pianos homónimo; el pianista y compositor Ricardo Balanzá Galve[1821]; Ricardo Benavent (*València, 1848) y Francisco Javier Blasco Medina (*València, 1857). También tuvo relación con el constructor de pianos local Pedro Gómez, pues apadrinó a su hija Matilde; con Antonio Ayala Ayala, pianista retirado amigo de Pérez Gascón y Asenjo-Barbieri al que visitó Liszt en 1845; con José Mascarós, conocido bajo del Liceo que le organizaba las fiestas musicales en las Escuelas Pías (Ruiz de Lihory, 1903: 329); y con Eduardo Ximénez Cros (II, 5.1.2.b: 820) que, estando imposibilitado físicamente para ser intérprete, compartió magisterio pianístico con él durante algunos años, la mejor época de la vida de Ximénez, según Ruiz de Lihory (1903: 434).

[1821] Su padre, el profesor de música José Balanzá Herrera (*1821; †1880) vivía en la tercera habitación del núm. 3 de la calle de San Esteban. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1846: 26v.

Felipe Pedrell refiere, asimismo, la peculiar personalidad de Justo Fuster en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música* (1897: 715), aunque debe tomarse con cautela la afirmación de su relación con Barbieri y los libros de música antiguos, pues parece que aquí confunde a Justo Fuster con José Gregorio Fuster, hijo del bibliógrafo Justo Pastor Fuster, del cual se conserva correspondencia de este tipo[1822]:

> Profesor de música de las Escuelas Pías de Valencia, persona ilustrada aunque tocado de ciertas originalidades de carácter de las cuales recuerdan muchas los numerosos discípulos que formó en aquel centro de enseñanza(1). Como rebuscador infatigable de libros de música era una especie de agente de Barbieri, quien por mediación de Fuster adquirió preciosos libros procedentes del antiguo Reino de Valencia. Murió el día 6 de Julio de 1876 (Pedrell, 1897: 715).
>
> (1). Sus discípulos eran su verdadera familia. Bien recuerdan esto Roberto Segura, José Valls, Blas Colomer, Amancio Amorós y otros que se formaron en la clase de música de las Escuelas Pías.

Justo Fuster falleció en 1876, a los sesenta y dos años; según he podido comprobar, está enterrado junto a su hermano Mariano en el Cementerio General de València (ilustración 269).



Ilustración 269. Lápida sepulcral de Justo Fuster en el Cementerio General de València, sección segunda izquierda, tramada 4, núm. 2512.

[1822] E-Mn, MSS.MICRO/18959.

Sin embargo, la enseñanza específica de piano en el territorio valenciano exigió que los alumnos más aventajados abandonasen pronto a sus primeros profesores para realizar estudios de nivel en el Real Conservatorio de Madrid o en el extranjero. Aparte del caso de los alumnos de Justo Fuster, como Blas María Colomer, en este sentido documentamos el caso de Pascual Galiana Folqués (*Ontinyent, 16.06.1829; †El Cabanyal, València, 26.07.1855), hermano del maestro *al cembalo* del Teatro Principal, Miguel Galiana, quien estudió piano y solfeo en València con Pascual Pérez Gascón y desde septiembre de 1849 —con veinte años— con Pedro Albéniz y Ramón Carnicer en el Real Conservatorio de Madrid. Pronto se convirtió en un afamado pianista, compositor y profesor de piano en la corte. Junto a su hermano y celebridades como Saldoni, Eslava, Lahoz, Arrieta, Inzenga, Albéniz, José Valero, Guelbenzu, o Carnicer, Sobejano, Miró o Asenjo Barbieri, entre otros, firmó la petición pública a Isabel II para que las plazas de maestros y profesores de música en las catedrales fueran por oposición pública y admitiesen tanto a seglares como a eclesiásticos (*Gaceta Musical de Madrid*, 04.02.1855). No obstante, durante una visita a la playa de El Cabanyal de València en el verano de 1855 contrajo el cólera y murió repentinamente (Saldoni, 1880, II: 549; III: 87).

Con perfil similar, hemos podido documentar a otro pianista valenciano con grandes dotes, Vicente María de la Concepción Varó Linares (b. València, Sta. Catalina, 08.12.1834; †Madrid, 13.03.1856). Estudió piano desde diciembre de 1848 —a los catorce años— en el Real Conservatorio de Madrid y, en el momento de su fallecimiento, a los veintiún años, era considerado uno de los mejores pianistas de la capital (Saldoni, 1880, II: 107; III: 353). De hecho, se proponía viajar al extranjero con el propósito de recibir clases de Thalberg, «rey de los pianistas contemporáneos» pero una tisis pulmonar «á consecuencia del escesivo (sic.) estudio» acabó con su vida en su casa de la madrileña calle Vergara (*Diario oficial de avisos de Madrid*. 15.05.1855; *El Clamor Público,* 15.03.1856). Su hermana, María de la Concepción, fue también organista y profesó como religiosa[1823].

[1823] E-Mah, sig. OM-RELIGIOSAS_CALATRAVA, Exp.383, *Expediente de pruebas de María de la Concepción Varo de Linares, natural de Alicante, organista, para el ingreso como religiosa de segundo grado en el convento Concepción Real de Madrid de la Orden de Calatrava. Año 1852*.

b. La enseñanza privada del piano en València.

Con la incorporación de los profesores de música y piano a las escuelas de enseñanza general a fines de la década de 1820, se incrementó considerablemente la publicación de anuncios de profesores de solfeo, piano y otros instrumentos que abrieron en sus casas academias particulares de música.

Uno de estos profesores —en este caso de solfeo y guitarra— fue Salvador Gil, natural de Madrid. Residió en València durante la Guerra de la Independencia —concretamente, de 1809 a 1813— y retornó en 1830. Se anunció ofreciéndose para impartir clases de solfeo, cantar, guitarra y elementos de armonía sobre guitarra por 30 rs. vn. mensuales (*Diario de Valencia*, 10.06.1830) en su domicilio de la calle de Catalans de Descals, 18. Autor de unos *Principios de música aplicados a la guitarra* (1814 [Madrid, imprenta de Sancha]) y de una *Escuela de solfeo en compendio para los aficionados* (1830 [Madrid, imprenta de Aguado])[1824], anunció una «escuela de música» en abril de 1832 que funcionó en la plaza de San Bartolomé, 11.

Pedro Pinós, también madrileño aunque manifestaba haber estudiado en el «colegio de música de Montserrat», estableció una escuela de solfeo y rudimentos de la música para niños en el núm. 8 de la plaza de las Barcas que costaba 20 rs. mensuales; también ejerció como profesor particular de piano, pero daba clase a domicilio posiblemente por carecer de instrumento propio en su casa, ya que las clases de guitarra sí las daba en su residencia (*Diario de Valencia*, 20.12.1831; 29.09.1832):

> […] para instrucción de todo aquel niño que a bien tuvieren sus señores padres dedicar a tan bello arte, en inteligencia que en el término de un año o algo menos a proporción de su talento, se hallará idóneo para dedicarle a aquel instrumento que el niño tuviere inclinación y que con facilidad podrá poseerle como profesor en poco tiempo, bien sea para adorno de su persona, así como para sostenerla si le fuese necesario. La paga mensual por cada niño será de 20 rs., dispensando el primer mes que será gratis, en el que experimentarán al maestro por si no les conviniese continuar con él, así como, a iguales circunstancias, conociendo insuficiencia el referido en aquel que enseñe, no dejará de persuadir al padre con el sano objeto de no engañarlo, haciéndole desistir de tal empresa. También ofrece el mismo dar las lecciones de música o canto en la casa del que aprenda, siendo igualmente el mes primero de gratis, y los sucesivos a 30 rs. Dará también lección de piano pasando a la casa del discípulo, y de guitarra en su casa, todo con equidad. La persona que tenga a bien tratar sobre el particular con el precitado Pinós, tendrá la bondad de pasar para el efecto a la plaza de la Barcas casa nº 8 cuarto bajo frente a la calle del Bisbe (*Diario de Valencia*, 28.04.1830).

[1824] E-Mn, M/895 y M/1910.

Por su parte, Nicasio Caamaño, daba lecciones de música en su casa de la calle de la Linterna, núm. 16, cobrando el mismo precio, 20 rs., «según el acreditado método de José Melchor Gomis, que tanta celebridad tiene en nuestro país y el extranjero» (*Diario de Valencia*, 26.02.1831).

Asimismo, también se abrieron academias de música específicas para instrumentos de viento de banda militar, como la establecida en la calle Baja (núm. 28) en 1843, que ofrecía enseñanza de flauta, cornetín a pistones, corneta de llaves, figle, buccen, trompa y clarinete. El maestro arreglaba piezas de ópera para banda, ofreciendo tandas de rigodones y valses de Strauss aún no estrenados en València. Además, componía música para bailes del teatro: boleras lisas, jaleadas, tercetos y cuartetos bailables, etc. (*Diario Mercantil de Valencia*, 11.11.1843).

Carlos Llorens Robles, compositor, profesor y músico de regimiento, abrió dos academias de música vocal e instrumental que no pueden vincularse con la docencia del piano, dado que estuvieron orientadas a enseñar a tocar instrumentos propios de las bandas militares. Galbis López (1998: 414), ya indicó hace veintidós años que Llorens abrió una academia filarmónica en 1853, sin embargo, ahora se ha podido documentar la existencia de una escuela anterior, abierta en marzo de 1846 en el almacén de música que su propietario regentó desde 1845 (II, 4.2.3: 666) en el núm. 37 nuevo de la céntrica plaza de San Francisco, entre las calles de las Barcas y Barcelonina (manzana 9) (*Diario Mercantil de Valencia*, 22.09.1845), tal como confirma el anuncio de la misma, transcrito a continuación:

> A LOS AFICIONADOS A LA MUSICA
>
> Desde el 15 de marzo se halla abierta una academia de música vocal é instrumental en la plaza de S. Francisco núm. 37, primer piso, almacen de música, donde se enseña por el módico precio de 20 rs. vn. al mes adelantados solfeo, y toda clase de instrumentos hasta ahora nuevamente conocidos: las horas de academia son por la mañana de ocho á doce, y por la noche de seis á diez. Dicha academia está bajo la dirección del profesor D. Carlos Llorens (*Diario Mercantil de Valencia*, 28.03.1846).

En 1853, tras pasar algunos años en Andalucía (Oriola Velló, 2018: 31), Llorens retornó a València para dirigir la orquesta del recién inaugurado Teatro de la Princesa (Galbis, 1998: 415), siendo el periodo andaluz y esta segunda época en València cuando desarrolló, la gran labor como compositor de música escénica que recopiló y analizó Vicente Galbis en su tesis doctoral (1998). Su segunda academia, documentada por Galbis en 1998, funcionó desde 1853 en la plaza el Cementerio de San Andrés (detrás del Teatro Principal) y practicó el llamado «método alemán» para enseñar:

> ACADEMIA DE MÚSICA VOCAL E INSTRUMENTAL bajo la dirección del maestro D. CARLOS LLORENS.
>
> Enseñanza de Música e Instrumento en cuatro meses, bajo el método alemán.
>
> El director de esta nueva Academia, habiendo recorrido las principales capitales de España, ha visto en todas ellas Academias montadas al estilo alemán, que, por la facilidad en sus principios, hace que las personas de todos sexos y de todas edades abracen la brillante carrera de la musica, tan apreciada en todas las capitales del mundo. Este método alemán tiene la ventaja de que desde el día que se da la primera lección de Solfeo, se da la de Instrumento, y cuando el discípulo se halla enterado de todos los primeros rudimentos de la musica, se encuentra con que ha adquirido una escelente embocadura en el instrumento, aprendido la escala y se halla enterado de todas sus dificultades.
>
> En esta Academia pueden inscribirse desde la edad de 6 años en adelante; advirtiendo que para los niños habrá clase á diferente hora que para los hombres; mas no podrán exigir que se les enseñe mas que un Instrumento, pues que si quisieran aprender otro más, será precio aparte y convencional.
>
> Los pobres que no posean más que lo que les proporcione la música, pueden estar penetrados que en cuatro meses podrán tocar piezas por sí solos y en unión con otros pues que por el tiempo se formará una orquesta para que puedan tocar todos reunidos piezas de óperas y zarzuelas.
>
> Habrá dos clases, la primera será de niños que pagarán mensualmente 16 rs. vn. siendo de su obligación el comprar un cuaderno de música en blanco.
>
> La segunda de hombres que pagarán 20 rs. mensuales con las mismas obligaciones de comprar el cuaderno, pagando todos anticipadamente la mensualidad el día que se dé la primera lección.
>
> No se admitirán más de veinte niños y diez y seis hombres, y los que gusten inscribirse podrán hacerlo desde hoy en adelante plaza del Cementerio de San Andrés, núm. 2, primer piso, por la mañana desde las ocho hasta las doce, y por la tarde desde las dos hasta las cinco.
>
> El día de apertura de la Academia será el próximo 15 de Septiembre, y se avisará por los periódicos de la capital las horas de clase para unos y para otros.
>
> Se darán lecciones particulares, tanto de Solfeo como de Canto, fuera de casa (*Diario Mercantil de Valencia*, 24.08.1853; 02 y 06.09.1853).

Sin embargo, la mayoría de profesores particulares y academias musicales establecidas en València tuvieron como eje central el estudio del piano a partir de 1830, pues era el instrumento burgués de moda en aquel momento. Aparte de los músicos que trabajaron en escuelas públicas de educación general y también ejercieron particularmente como profesores de piano, he podido recabar datos sobre al menos una treintena de pianistas que no estuvieron vinculados a centro de educación general alguno y ejercieron, bien como profesores particulares o en academias específicas de música, cuya labor pedagógica complementó la realizada por los maestros tratados en el punto anterior.

Algunos, como el maestro de piano, violín y flauta que enseñó en el núm. 4 de la calle de Santa Teresa (*Diario Mercantil de Valencia*, 26.03.1839), no han podido ser identificados hasta el momento; sin embargo, la investigación efectuada ha permitido localizar, vincular y documentar a la mayoría de ellos. La información reunida se relaciona ordenadamente a continuación.

Peregrín Vila.

Peregrín Vila Martínez (*1793) vivió a fines de 1822 en el núm. 6 de la calle del Horno del Hospital (manzana 270 del cuartel de San Vicente) junto a su padre, el maestro vellutero Paulino Vila (*1766)[1825], y el aprendiz de este, Martín Prior (*1803), figurando ya en la matrícula de habitantes de aquel año como músico y casado con María del Mar Grañana (*1791). Posteriormente, trasladó su residencia a la calle de la Sorolla, situada en el mismo barrio, y se anunció anualmente como profesor de piano en el *Calendario manual y guía de forasteros en Valencia* (Monfort ed.) entre 1827 y 1835 (su última publicación), donde también se publicitaron, primero, el organista de la catedral, Pascual Pérez Gascón (calle de Gracia), y José Gubern (calle de Malteses) y después, toda una generación de genuinos profesores de piano autóctonos. A partir de 1836, Vila estuvo domiciliado en el primer piso del núm. 31 de la calle Clarachet (manzana 277), junto a la plaza de Pellicers, donde estuvo ubicada la fábrica de pianos del italiano anónimo que este trabajo vincula a David José Guastavino, patriarca de dicha familia en València. Vila poseía un torno y, lo que resulta más revelador, sus hijos Alejo y Salvador eran ebanistas, lo que podría indicar que mantuvieron algún tipo de relación laboral con el taller de los Guastavino. Si sumamos a esto que el templador José Morata vivía en una calle paralela a la del Clarachet, podría deducirse que la agrupación de estos profesionales del piano en torno al taller de Guastavino fue voluntaria: Peregrín Vila como profesor de piano, sus hijos trabajando como ebanistas en dicho taller y Morata como templador. Confirma esta hipótesis, de alguna manera, el traslado de residencia de la familia Vila a la calle de Catalans de Calatrava en 1845, junto a la fábrica de pianos de José Chavarro[1826], desde donde comerciaron con pianos en 1847 y 1848.

[1825] La matrícula industrial de València correspondiente a 1822 también confirma que Paulino Vila residió entonces en la calle Horno del Hospital, 4, manzana 270.

[1826] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 46, cuartel del Mercado, 1845.

Juan Escuder.

El caso del organista Juan Escuder Gadea (*1805/06) fue bastante similar al de Peregrín Vila; como va dicho, era hijo del guitarrero Josef Escuder Alegre (*1766) y de Vicenta Gadea (*1772) y residió en el taller que poseía su familia en el núm. 15 de la calle de San Vicente, junto a su tío Juan y a su hermano menor José (*1809). Aunque en principio fue calificado como artesano, en la matrícula de habitantes de 1828 aparece ya como organista y maestro de piano[1827]. Entre 1828 y 1835 también se anunció en el apartado dedicado a los maestros particulares de piano del *Calendario Manual y Guía de Forasteros en Valencia* que editaba Benito Monfort y, un año después, encontramos una última referencia a su actividad en el padrón de habitantes de 1837, donde aparece domiciliado con su familia en el taller de su propiedad, que en 1842 sería traspasado a otro violero.

Juan Oliver.

Como va dicho, el comerciante Juan Oliver Gomila ejerció tanto como de maestro de canto y piano como de templador, hasta que pudo abrir librería y almacén de pianos propios. Se publicitó en las guías de Monfort desde 1830 sin dar su nombre en la droguería de Ramón Domingo, situada en la plaza de la Congregación, como maestro de canto, piano y templador. En 1834 figura en la misma guía como Juan Oliva —con una errata evidente en el apellido—, maestro y afinador de pianos con residencia en el núm. 2 de la calle del Milagro.

He podido comprobar que, entre sus alumnos, estuvo el pianista tortosino Miguel Vergés Más (*15.07.1841; †Barcelona, 24.03.1821), quien realizó estudios de piano con él en València, de órgano con Mosén Andreu Coscollano (*Benicarló, 1813; †Tortosa, 1879), organista de la catedral de Tortosa y fue compañero de Felipe Pedrell en la clase de solfeo y principios de composición del maestro de capilla de la catedral de Tortosa, Juan Antonio Nin (Bayerri Bertomeu, 1906: 976). Vergés se estableció como músico mayor en Barcelona, mientras que sus hermanos Ramón y Agustín fueron comerciantes en Tortosa (Tribunal Supremo, 13, 1903: 565)[1828].

A partir de 1835, Juan Oliver enfocó su carrera hacia la venta de literatura musical y pianos en sus sucesivos almacenes ya analizados en II, 3.2.2; 4.1.2 y 4.2.1, así como mantuvo su servicio de templado por toda la provincia.

[1827] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8, cuartel del Mercado, 1828.

[1828] Cierto Miguel Vergés fue propietario de una tienda de ropas en Tortosa en torno a 1857, resultando electo en las elecciones de aquel año (véase *La España*, 17.02.1857).

José Ferrís.

Este profesor de piano suele aparecer asociado en su publicidad a la librería de Luis Ferrís de la calle de Caballeros, frente a la Audiencia, pues se anunció en dicha dirección en las guías desde 1834. El citado establecimiento, que vendía pianos y partituras de música, celebró, en diciembre de 1835 una almoneda de muebles y enseres para liquidar sus pertenencias; Ferrís no volvió a anunciarse después de 1835.

Francisco Grossi.

Sobre el ya analizado Francisco Grossi (*1809) (II, 5.1.2.a: 705 y ss.) poseemos información que le revela como uno de los primeros maestros al piano [*maestro al cembalo*] del teatro de València. Se anunció como profesor de piano en la penúltima guía editada por Monfort (1834: 155), y desapareció definitivamente en la de 1835. La última noticia que conocemos de él es que el Teatro Principal anunció la ejecución de su primera *Gran Sinfonía* el 19 de diciembre de 1838.

José Valero Peris.

José Valero Peris (*Silla, Valencia, 24.03.1812; †València, 1868[1829]) ha sido referenciado en numerosos estudios y su faceta como compositor fue documentada en la tesis efectuada por Vicente Galbis sobre la música escénica valenciana entre 1832 y 1868 (1998: 419 y ss.) y en el libro sobre la canción lírica española de Celsa Alonso (1998: 255-257). Sin embargo, existen algunas inexactitudes y lagunas en cuanto a datos biográficos y profesionales, sobre todo en lo que concierne a sus facetas como docente e intérprete de piano, que es, precisamente, lo que se documentará en este apartado.

En primer lugar, cabe reconstruir su origen biográfico apoyándonos en datos recabados a través del cotejo realizado en este trabajo de las matriculaciones vecinales de la ciudad de València con los expedientes parroquiales de Silla, localidad valenciana donde nació nuestro biografiado. José Valero Peris consta como oriundo de Silla en el padrón valenciano de habitantes de 1846, antigua encomienda situada en el área arrocera de la Albufera, y llegó a la capital levantina cuando contaba alrededor de diez años (ilustración 270). Estos datos quedan confirmados al aparecer en el mismo padrón su hermano Francisco Valero Peris, músico oriundo de Silla,

[1829] Así lo indican Galbis López (1998: 419) y Alonso González (1998: 255), sin especificar la fuente de donde toman la fecha, probablemente Saldoni (1881, IV: 354) que dice «después de 1860, hacia 1868 creemos». Ruiz de Lihory, sin embargo, habla de 1866 (1903: 424).

domiciliado con su mujer Benita Giner Serra (*1814; †1885) en el núm. 4 de la calle de Vera[1830], antigua casa Francisco Riutort Asensi, organista de San Martín[1831].

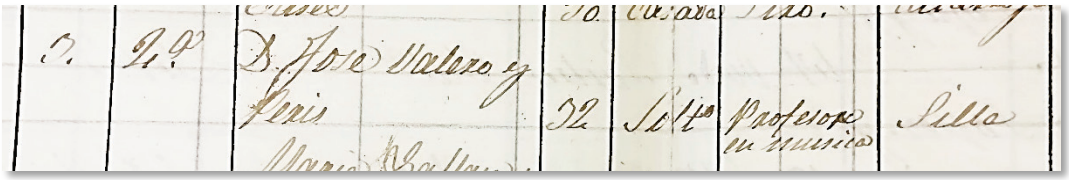


Ilustración 270. Matrícula de José Valero Peris en el padrón de habitantes para 1846[1832].

Por tanto, estos datos confirman los obrantes en el Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales de València (E-VAsdap), en los que se manifiesta que Josef Bruno Joaquín Valero Peris nació en Silla en 1812. Era hijo de Vicente Valero Gomar (*1768) y María Gertrudis Peris Gastaldo (*1771)[1833] y hermano de Vicente (*1800c), Gabriela (*1805), Gertrudis (*1807), Josef (*1810)[1834] y Francisco (*1815) (ilustración 271).

[1830] Sin embargo, en 1851 su profesión será la de escribiente. Su hijo, José Valero Giner, fue el presidente del comité del Casino de Fusión Republicana de Burjassot (*El Pueblo*, 13.04.1903; 04.05.1903). En agosto de 1908 atropelló [o violó, según el periódico] a una niña de ocho años en Paterna, siendo detenido (*La Correspondencia de Valencia*, 08.08.1908; *El Pueblo*, 09.08.1908).

[1831] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 10, cuartel de San Vicente, 1837 y sig. 30, cuartel de san Vicente, 1842. Francisco Riutort Asensi (*Cullera, 1801) fue organista de San Martín desde 1823, tras la muerte de su predecesor, Benito Rico, hasta 1850 (Ruiz de Lihory, 1903: 393).

[1832] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 52, cuartel de Serranos, 1846.

[1833] E-VAsdap, Silla-Nª Sra. de los Ángeles, QL-01 (1750-1776): 163r, 226v.

[1834] Al parecer, tuvieron un primer vástago al que llamaron Josef (*1810) [acta de bautismo en E-VAsdap, Silla-Nª Sra. de los Ángeles, QL-03 (1805-1815): 86r] que debió morir prematuramente, pasando a llamarse también Josef el siguiente hijo, nuestro biografiado, como era habitual en la época.

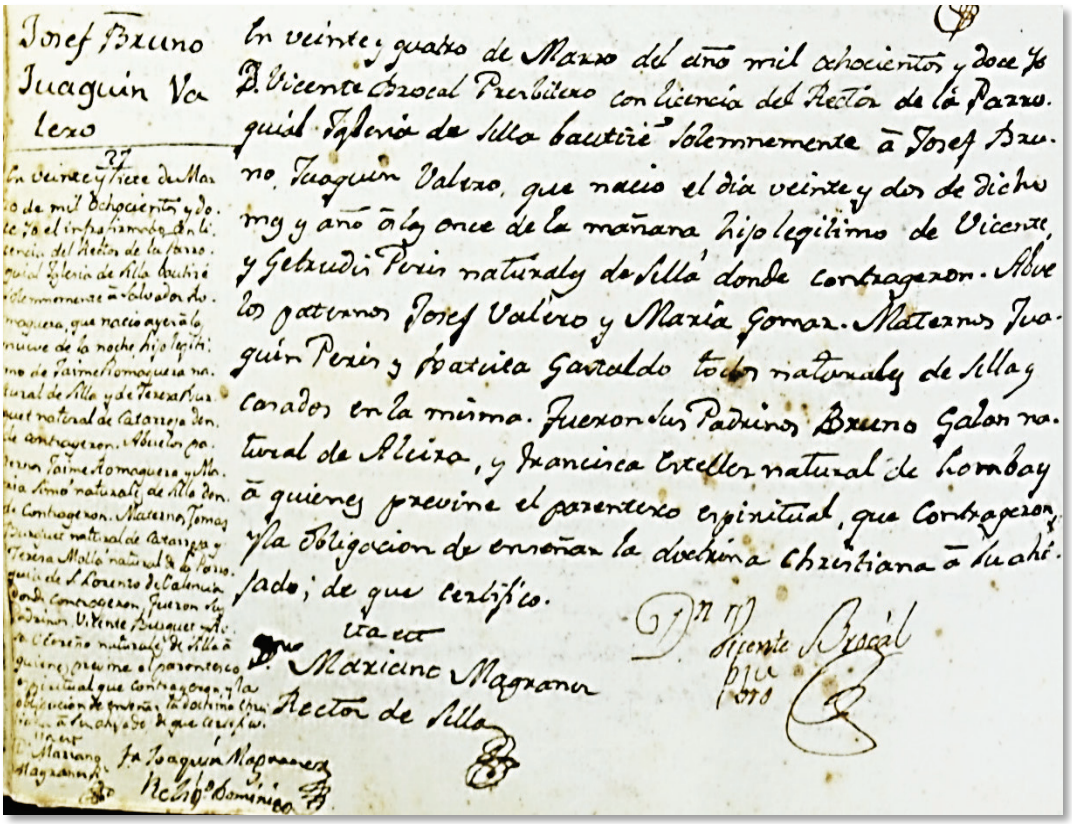


Ilustración 271. Acta de bautismo de Josef Valero Peris en la parroquia de Silla en 1812. E-VAsdap, Silla-Nª Sra. de los Ángeles, QL-01 (1805-1815): 124v.

La familia de Valero, por tanto, provenía de Silla; sus abuelos paternos fueron Joseph Valero Martí y María Gomar Ramón y los maternos, Joaquín Peris Brocal y Batista [Bautista] Gastaldo Forner (véase su reconstrucción genealógica completa en Ilustración 272). Su padre, labrador como la práctica totalidad de vecinos de la antigua encomienda de Silla, consta en registros notariales indistintamente como Vicente Valero Gomar o Vicente Valero de Joseph, forma habitual para denominar la ascendencia utilizada en zonas rurales con poca diversidad de apellidos. En documentación notarial cotejada[1835] aparecen algunos miembros de su familia en operaciones de compraventa de porciones de tierra huerta con moreras y olivos con otros labradores de Silla.

[1835] E-VAcp, sigs. 7800-7803, *Protocolos de Miguel Pérez* [notario de Silla], 1799-1827.

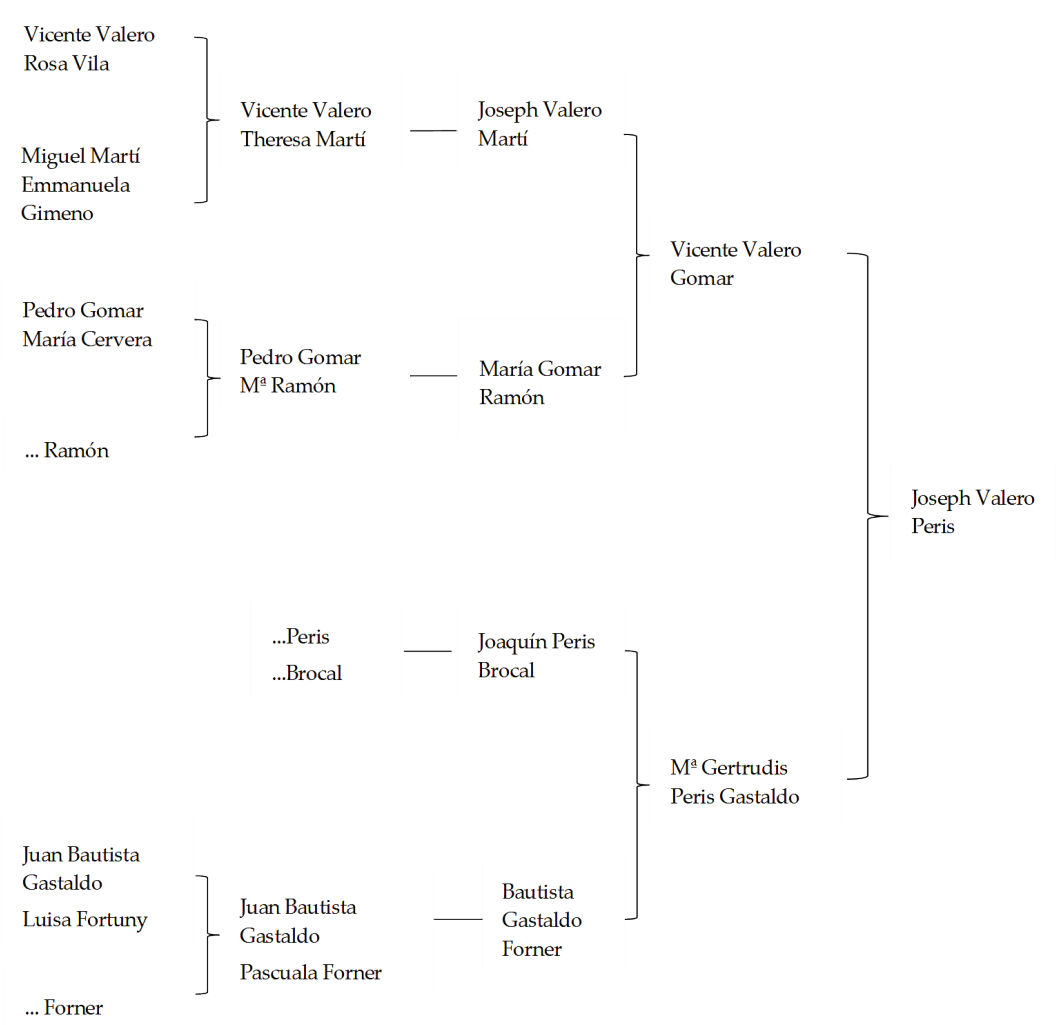


Ilustración 272. Árbol genealógico de José Valero Peris.

De particular importancia para poder confirmar el origen social del padre de José Valero Peris es haber podido descubrir y recuperar las cartas matrimoniales, dote y donación al primogénito de sus hijos, Vicente[1836], cuando se casó con Teresa Zaragozá Riera en 1817[1837]. Aunque se desconoce el momento exacto en que los hermanos José y Francisco Valero Peris se instalaron en València, según los padrones consultados parece que debió ser durante el Trienio Liberal. Sin embargo, tanto su padre como su hermano mayor continuaron residiendo en Silla, pues consta su compraventa de tierras en dicha población durante el resto del primer tercio del siglo

[1836] Vicente Valero Gomar cedió a su hijo cuatro hanegadas de huerta en las partidas del Amet y la Torreta, una hanegada y media de arrozal en la Torreta y una hanegada con moreras en la partida de la Vega, valoradas en 425 libras. Además, incorporó a la cesión joyas y un aparador del dormitorio por valor de 200 libras. E-VAcp, sig. 7802, *Protocolos de Miguel Pérez*, 17.03.1818: 33v.

[1837] La dote de la novia tenía un valor de 515 libras, 14 sueldos y 4 dineros, estando integrada por ropas, muebles y dos hanegadas de arrozal en la Albufera. *Ibid.*

XIX. Su hermana Ramona se casó en Silla en 1820[1838] y tuvo en la localidad de Cullera a su hija Bienvenida Meliá Valero en 1832[1839].

Por otro lado, Vicente Galbis exponía en su tesis (1998: 419) que «quizá» Valero había sido músico del teatro junto a Blas Vicente en la temporada 1812-1813, basándose en la información sobre los músicos de compañía que daba el *Diario de Valencia* (16.02.1812), pues aparece un Josef Valero como músico de bailes (violín) de la compañía cómica de teatro de la ciudad[1840]. Sin embargo, hoy sabemos que no pudieron ser la misma persona, ya que nuestro biografiado nació ese mismo año de 1812 en Silla; ese Josef Valero, anterior, podría estar relacionado o bien con su familia, o bien con la del famoso actor José Valero Villavicencio (*Sevilla, 1808; †Barcelona, 1891), pues su padre, el actor Antonio Valero, se había criado en València (Torres Ave, 1881: 13-14).

La primera referencia profesional del músico valenciano tratado es un anuncio de su primer método publicado, *Método para que todo aficionado entendiendo la música pueda con comodidad tocar la flauta travesera sin necesidad de maestro*, que puso a la venta la librería de Arrizabálaga de la calle de San Vicente, junto a Santa Catalina (*Diario de Valencia*, 09.07.1831). A partir de 1834, Valero se incorporó, con unos 22 años, a las listas de profesores particulares de piano que aparecían en la guía de forasteros de Monfort (1834: 155); además ejercía también como profesor de flauta. En un primer momento se ubicó en el número 12/15 de la calle de las Avellanas. Desde allí había ofrecido un año antes dos pianos para venta o alquiler (*Diario de Valencia*, 09.11.1833). Sin embargo, en la guía de 1835 se había trasladado a la plaza de las Barcas, núm. 8/9, junto a donde se había establecido anteriormente el profesor de solfeo, piano y guitarra, Pedro Pinós. Allí estaba matriculado Valero a finales de 1836, en la segunda habitación del número 8, manzana 43 junto a su hermano menor Francisco (*1816), ambos como maestros de piano (ilustración 273).

[1838] E-VAsdap, Silla-Ntra. Sra. de los Ángeles, QL 05 (1816-1828): 24.

[1839] E-VAsdap, Cullera-Stos. Juanes, QL 1832-1834: 43r.

[1840] En E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823, consta un José Valero, colono, nacido en torno a 1800, residiendo en el núm. 27 de la calle de Barcelona (manzana 43).

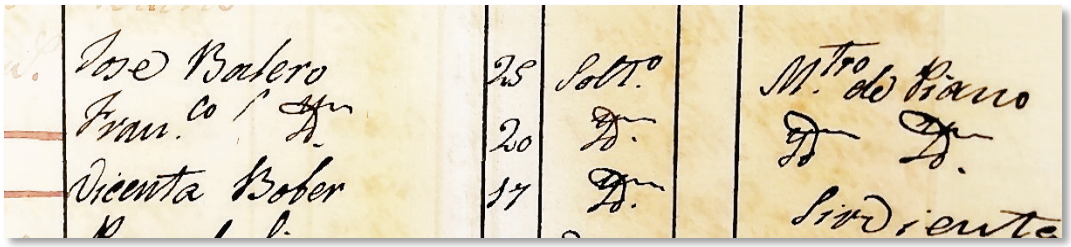


Ilustración 273. Registro de José Valero y Francisco Valero en el padrón de habitantes efectuado a finales de 1836[1841].

A principios de 1837 parece que volvió a instalarse en la calle de Avellanas, según podría deducirse del anuncio transcrito a continuación:

> En la calle de Avellanas núm. 15, frente a la parroquia de Santo Tomás, se componen piezas de música para flauta sola, ó dos flautas, ó para piano y canto, á precios equitativos (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.02.1837).

En los padrones de 1842, 1844 y 1846 volvemos a ver que Valero seguía soltero y cambiando de ubicación constantemente. En 1842 figura registrado como profesor de música en el primer piso del núm. 12 a./2 n. de la plaza del Horno de San Andrés [Mirasol], junto a Rosa Barrachina y Rosa Carbonell —de 16 y 22 años respectivamente, pagando una renta de 1080 rs. vn. de alquiler. En 1844, vivía en la segunda habitación del núm. 3 de la calle Catalans de Descals (piso 2º, manzana 134) del cuartel de Serranos con la sirvienta Ramona Puchol Rodrigo, viuda nonagenaria (ilustración 274) y todavía residía allí cuando manifestaba en el padrón de 1846, como va dicho, que era oriundo de Silla y llevaba unos 23 años en València.

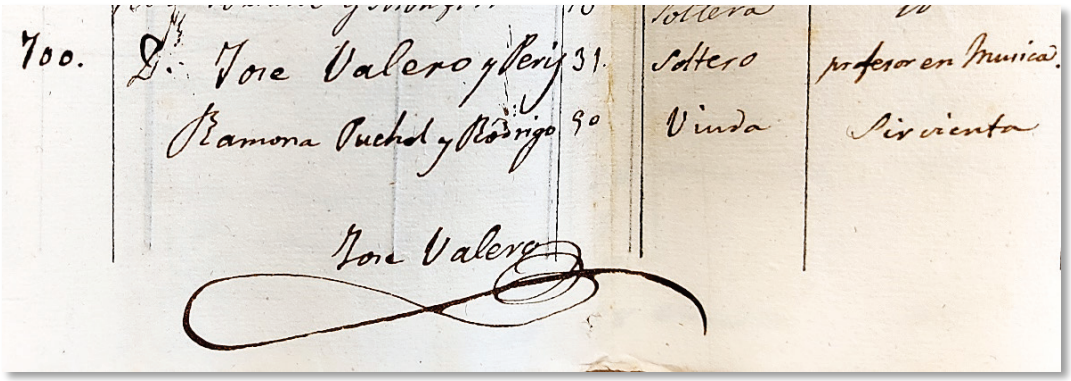


Ilustración 274. José Valero firmando el registro del padrón de su barrio en 1844[1842].

En 1835 sustituyó a Salvador Giner en el aula de piano del Real Seminario de Nobles y pocos años después, tras la composición de una romanza coreada (1839) y gracias a los exitosos

[1841] E-VAa, «*Padrón de habitantes de la ciudad de València*», sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.

[1842] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 44, cuartel de Serranos, 1844.

estrenos cosechados por su ópera *Angélica* (19.03.1839) y la publicación de una *Colección de canciones andaluzas* (1839) —sobre todo, por su famosa canción *El Peléle* (1840)—, Valero se puso al frente de la «Academia Filarmónica» que el Liceo Valenciano instituyó en enero de 1841 para instruir musicalmente, tanto a socios (que pagaban 30 rs.), como a personas sin recursos económicos, para los cuales la enseñanza era gratuita:

> Consecuente el Liceo en su propósito de que su institución no se limite al recreo y adelanto de sus socios, si que también y el más principal de ser útil al pueblo en que está establecido, ha abierto una academia filarmónica, vocal, pública y gratuita, en la que se admitirán á personas de ambos sexos recibiendo sus lecciones en diferentes horas, bajo la dirección del acreditado profesor D. José Valero.
>
> Aunque dicha academia tiene el carácter de pública, no es posible dar cabida en ella á toda clase de personas como sucede en otras ciencias en que solo se necesita oír al profesor para entender la materia que se explica, pues en la de que se trata es preciso que el individuo reciba una lección particular, y que por su parte esté dotado de la voz necesaria para el canto, cuyas razones exigen que sea determinado el número de los discípulos, y principalmente que para los fines que el Liceo se propone se observen las formalidades siguientes.
>
> El que desee ser admitido en la academia lo solicitará al presidente del Liceo, por medio de una esposición en papel común espresando: 1º Los deseos de ser admitido en la academia. 2º La profesión que egerce en la sociedad. 3º La falta de posibles para satisfacer á un maestro de música el correspondiente honorario. 4º El ser vecino de esta ciudad. 5º Su edad y si por casualidad tuviere algunos conocimientos músicos, también lo hará presente […]. (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.02.1841).

Valero viajó a París al año siguiente (1842) y, a su vuelta, tras componer su ópera *La Esmeralda* para el Liceo Valenciano (*La Iberia Musical*, 10.04.1842), entró como profesor de música y piano en la escuela de niñas de María Gomis, posteriormente denominada Colegio Edetano. Este centro contaba en 1842 con 78 alumnas y también ofrecía clases de baile con el reputado bolero Francisco Font (*El Liceo Valenciano*, agosto de 1842: 381).

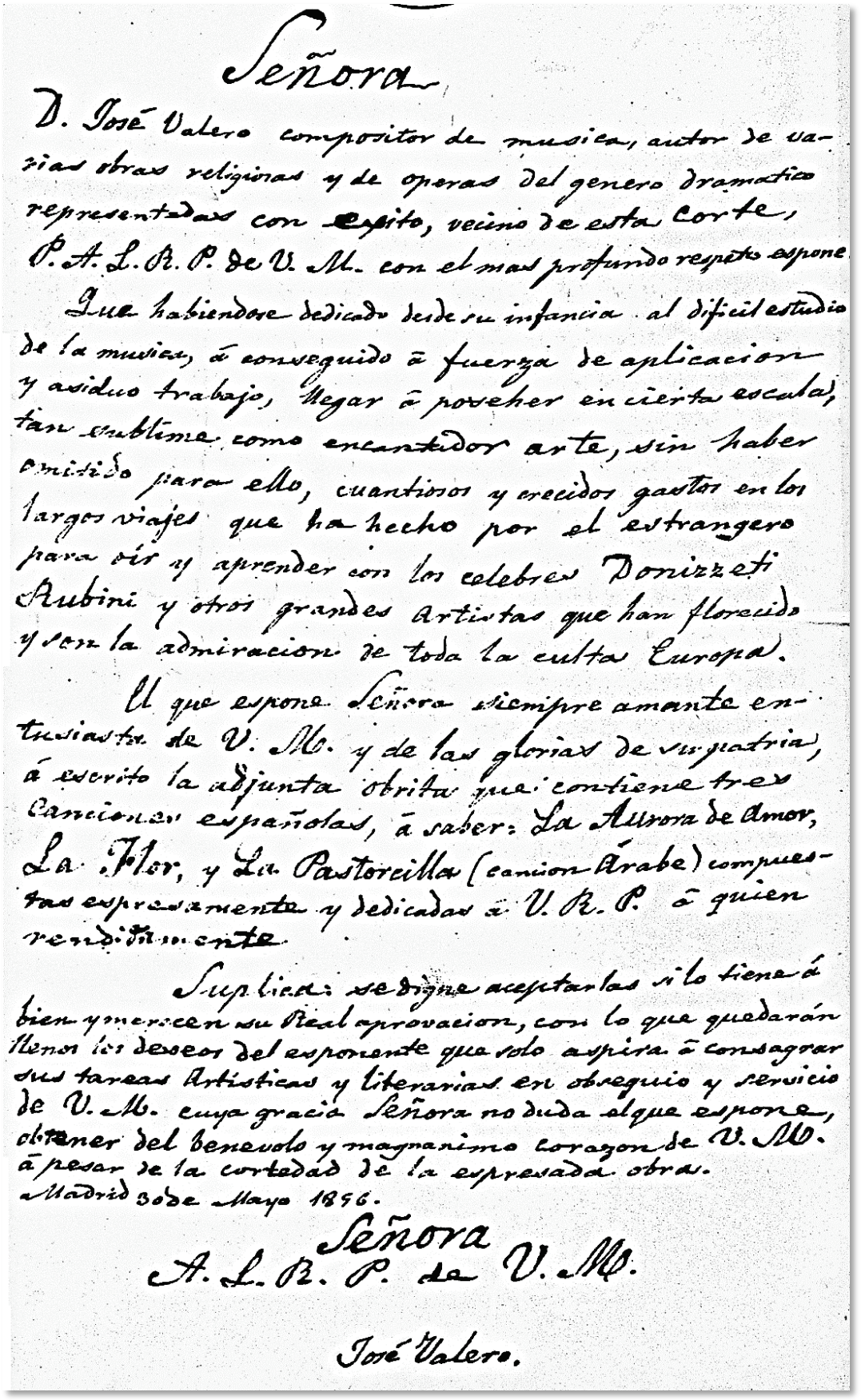
A principios de 1845 publicó en Madrid su *Método fácil de piano* que, como va dicho, editó originalmente Lodre y fue publicitado por numerosos periódicos y revistas nacionales. Lamentablemente, no ha podido recuperarse ningún ejemplar de dicho método hasta la fecha, aunque sabemos por el título y su reseña en la revista *El Fénix* (09.03.1845) que carecía de «la complicación de los ya publicados hasta el día, que por su voluminosidad llegaban á fastidiar[…]», lo que hace suponer que la obra era breve y abarcaba los rudimentos iniciales de la música y la técnica pianística[1843]. Dos años después vendió «un piano vertical de elegante

[1843] Como es sabido, Valero reeditó con Antonio Romero Andía esa misma publicación pedagógica, a la que tituló entonces *Método fácil y progresivo*, y, junto a dicho editor, un célebre y reeditado *Nuevo método completo de solfeo* (1857).

figura y escelentes voces construido en Londres por uno de los mejores fabricantes de dicha ciudad, el cual tiene un registro de flautas» (*Diario Mercantil de Valencia,* 23.05.1847).

En 1852, Valero comenzó a ejercer como profesor de piano en el Colegio de San José, situado en la antigua casa del Marqués de Dos Aguas del núm. 2 de la calle de Libreros (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.05.1851; 12.01.1852; 09.10.1852) y todavía conservaba sus atribuciones en la escuela de música del Liceo, entidad de la que había sido nombrado socio de mérito. Sin embargo, en mayo de 1856 parece que residía en Madrid, como manifestaba en la misiva que escribió directamente a la reina Isabel II ofreciéndole adjuntas tres canciones sencillas de carácter popular (ilustración 275). En ella, dato curioso, afirmaba no haber reparado en gastos para viajar al extranjero a formarse —«para oír y aprender con los célebres Donizetti, Rubini[1844] y otros»—, por lo que quizá tomase alguna lección de ellos.

[1844] Giovanni Battista Rubini (*1794; †1854), tenor italiano con una prodigiosa voz, fue una auténtica celebridad y tuvo una carrera internacional que le llevó a girar con Liszt y retirarse a los 51 años inmensamente rico. Colaboró con Bellini y Donizetti y actuó en Madrid en 1841.



Señora

D. José Valero compositor de musica, autor de varias obras religiosas y de operas del genero dramatico representadas con esito, vecino de esta Corte, P. A. L. R. P. de V. M. con el mas profundo respeto espone

Que habiendose dedicado desde su infancia al dificil estudio de la musica, á conseguido á fuerza de aplicacion y asiduo trabajo, llegar á poseher en cierta escala, tan sublime como encantador arte, sin haber omitido para ello, cuantiosos y crecidos gastos en los largos viajes que ha hecho por el estrangero para oir y aprender con los celebres Donizzeti Rubini y otros grandes Artistas que han florecido y son la admiracion de toda la culta Europa.

El que espone Señora siempre amante entusiasta de V. M. y de las glorias de su patria, á escrito la adjunta obrita que contiene tres Canciones españolas, á saber: La Aurora de Amor, La Flor, y La Pastorcilla (cancion Árabe) compuestas espresamente y dedicadas á V. R. P. á quien rendidamente

Suplica: se digne aceptarlas si lo tiene á bien y merecen su Real aprovacion, con lo que quedarán llenos los deseos del esponente que solo aspira á consagrar sus tareas Artisticas y literarias en obsequio y servicio de V. M. cuya gracia Señora no duda alque espone, obtener del benevolo y magnanimo corazon de V. M. á pesar de la cortedad de la espresada obra.

Madrid 30 de Mayo 1856.

Señora

A. L. R. P. de V. M.

José Valero.

Ilustración 275. Carta de José Valero a la reina Isabel II, 1856. E-Mn, MSS-14046-25 [legado Barbieri].

Academia de piano y dibujo de la plaza de san Francisco.

El uno de noviembre de 1834 se incorporaba la enseñanza del piano en una academia de música y dibujo abierta en la céntrica plaza valenciana de San Francisco:

> A petición de ciertos aficionados a la música y el dibujo, se ha establecido una academia donde se enseñará a la perfeccion dichas ciencias, como también al tocar el piano y otros instrumentos, bajo la dirección de profesores acreditados y el todo por el modico precio de 20 rs. vn. mensuales […] razón de 2 a 4 de la tarde en la fábrica de pianos de la plaza de san Francisco donde se hallará el director del establecimiento e informará de los métodos adoptados tanto para la música vocal e instrumental como para el dibujo (*Diario de Valencia,* 21.10.1834).

Según explica el breve anuncio, el director del establecimiento educativo informaba a los futuros alumnos en la fábrica que Antonio Box Amorós poseía en la misma plaza donde estaba ubicada dicha academia, por tanto, parece que también estaba dirigida por el factor local de pianos que, incluso, podría ser su propietario.

Juan Barta.

El músico y compositor local Juan Barta[1845] anunció el 19 de marzo de 1837 la apertura de una «Academia Filarmónica en la antigua librería de Cabrerizo del núm. 5 de la calle de Libreros, junto al Patriarca. En ella se ofrecía la primera enseñanza de violín, piano, guitarra, flauta, clarinete y demás instrumentos; y la segunda enseñanza del canto (todas ellas a 50 rs. vn. por mes); contaba con un profesor de baile externo (a 40 rs. vn.) y ponía a la venta un surtido de partituras musicales para instrumentos y canto. Como era costumbre en ese momento, el profesor se desplazaba a casa de las señoritas, pero se recomendaba acudir a los ensayos generales o academias colectivas efectuadas una vez por semana para ensayar piezas concertantes destinadas a «escitar su buen gusto y animarlas en la aplicación» (*Diario Mercantil de Valencia*, 19.03.1837)[1846].

Luisa Zappi de Bonoris.

Maestra de canto y piano italiana, Luisa Zappi, que había «dejado la corte donde residía por no probarle el clima de ese país[1847]», llegó a València en 1837 para trabajar en la compañía del teatro

[1845] Destacó principalmente por la composición de la música de bailes coreográficos para el Teatro Principal.

[1846] El mismo Barta, «joven de quien el público ya tiene bastante conocimiento», estrenaba en 1837 en el salón de San Lorenzo un vals, una tanda de rigodones, mazurca y galop de su autoría, precedidos de una sinfonía del Otelo de Rossini (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.11.1837).

[1847] Se estableció en Madrid en 1835 frente al Real Conservatorio, en la plaza de los Mostenses, y se publicitó en la corte como maestra de canto (*El Eco del comercio*, 09.02.1835). A principios de 1837 todavía se anunciaba en la madrileña calle

y se anunció también para enseñar a domicilio a las señoritas «al gusto moderno y con perfección». Podían contratarse sus servicios en el café de la Morera, junto a la calle de las Barcas, núm. 1, segundo piso, en las inmediaciones del Teatro Principal (*Diario Mercantil de Valencia*, 25.07.1837; 02.08.1837; 14.08.1837).

Academia de baile y piano de la calle de san Miguel.

En el café-horchatería situado en la plaza de san Miguel, núm. 15 en la confluencia de las calles Alta, Baja y la plaza del Tossal, propiedad de Antonio Lloris[1848] se instaló una academia de baile y piano dirigida por dos señoritas y un caballero. Ofrecía suscripciones de 20 a 22 h (*Diario Mercantil de Valencia,* 11.11.1838).

Academia de música vocal, piano y guitarra en la calle de Gracia.

Se anunció únicamente en febrero de 1838 para impartir clases matinales, de 12 a 14 horas, y vespertinas, de 18 a 20, en el núm. 23 de la calle de Gracia (piso 2º, 4º habitación, manzana 422), entre la calle de la Linterna y Cesteros (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.02.1838). También ofrecía el servicio de enseñanza a domicilio.

Justo Moré.

Justo Moré [Cudolar/Estevan] (*Pamplona, 09.08.1817; †Madrid, 09.11.1887) estuvo activo en València como profesor de piano en torno a 1837, año en el cual participó en uno de los conciertos patrióticos a beneficio de viudas y huérfanos de los defensores de Bilbao[1849] celebrados en la capital del Turia, interpretando al piano unas «*Variaciones Brillantes de Piano con acompañamiento de orquesta*, del célebre maestro [Henri] Herz» (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.03.1837)[1850].

Como va dicho, en 1838 Moré figuraba como responsable interino y secretario de la sección de música del *Liceo Valenciano* y, en mayo del mismo año, también se anunció en prensa como profesor de piano y canto en el primer taller del factor de pianos Pedro Gómez, situado en la calle del Temple:

---

de Montera, 38 (*Diario de Avisos de Madrid*, 10.01.1837). Fue esposa, posiblemente, de Fernando Bonoris, director de una compañía lírica.

[1848] E-VAa, Lonja, caja 29, núm. 26, *Subsidio industrial y de comercio,* «Alojerías y chuferías», 1838.

[1849] La descripción se refería a lo que se ha conocido como el segundo sitio de Bilbao, producido en el último trimestre de 1836 en el seno de la primera guerra carlista.

[1850] Posiblemente *Variations de concert sur une marche favorite de Guillaume Tell de Rossini pour Piano et Orchestre,* op. 57 (1831).

> Un profesor de piano y canto, establecido de poco tiempo en esta ciudad, desea ocuparse dando lecciones á cuantos caballeros y señoritas quieran instruirse en ello; dará razón el fator de pianos que vive en la calle del Temple núm. 4 (*Diario Mercantil de Valencia*, 21.05.1838).

El joven Moré, de 19 años, consta matriculado como «maestro de piano» en el padrón de habitantes del cuartel de Serranos de 1838 y apellidado en dicho documento como Moré Estevan, residiendo junto a su madre viuda, María Estevan Codolat [Cudolar] de 60 años, su hermana Josefa de 21 años y una sirvienta de 14, en la acera que enfrentaba —manzana 153— con el taller de Gómez[1851].

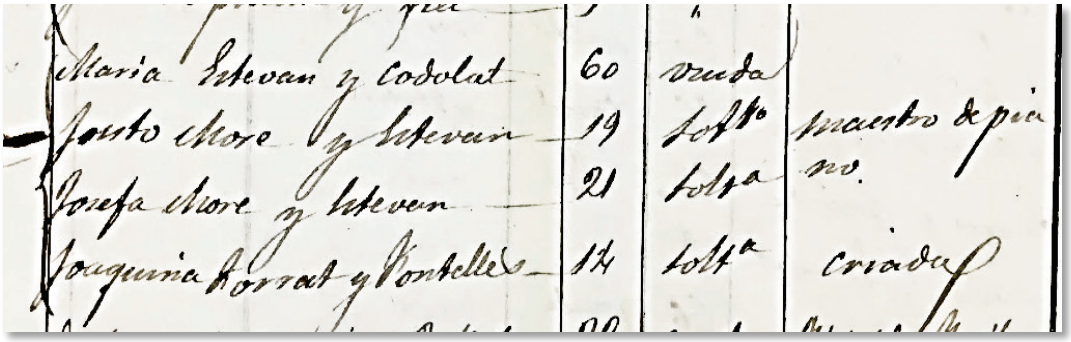


Ilustración 276. Registro de Justo Moré Estevan a finales de 1838. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 15, cuartel de Serranos, 1838.

Respecto a su identidad, parece que los datos consignados en el padrón valenciano no son exactos, dado que, después de 1840, Moré desaparece de la escena valenciana y en Madrid comienza la trayectoria profesional otro músico con el mismo nombre y nacido en las mismas fechas, Justo José Estevan Moré Cudolar, que a todas luces parece ser la misma persona.

Sobre este último, he podido acceder a su información biográfica y profesional, contenida en los expedientes de clasificación de pensión de su viuda y su hija Josefa[1852]. En él se certifica su nacimiento como Justo José Estevan Moré Cudolar, hijo de Gerardo Moré y María Cudolar Estevan, de Tossa de Mar en Girona —nótese que los apellidos de la madre cambian de orden respecto al padrón valenciano—. Se casó en Madrid en 1842 con Jacoba Ruiz-Vidal Retamar (†Madrid, 1901) y tuvo cuatro hijos: Asunción (*1845), Gerardo (*1847), Josefa (*1851) y Adelaida (*1854; †1891), falleciendo en 1887 en su casa de la calle de Montalbán, en Madrid.

[1851] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 15, cuartel de Serranos, 1838.

[1852] E-Mn [AGA-Archivo General de la Administración], sigs. AGA_TOPOGRÁFICO,12,51-60,CA,20797, 1888 y AGA_TOPOGRÁFICO,12,51-60,CA,21264, 1901, respectivamente.

En agosto de 1847, Justo Moré Cudolar fue nombrado ujier de cámara con el encargo de afinar los pianos reales[1853] y sueldo de 10000 rs. anuales [2500 pesetas], mientras que en 1850 se convirtió en maestro de coros del Teatro Real —suprimido en 1851—. En 1859, Moré fue incorporado como agregado a la Real Capilla con el mismo sueldo y, en 1867, como contrabajo con 800 escudos anuales [2000 pesetas] (véase asimismo Bordas Ibáñez, 2005: 349).

En los citados expedientes se constata que, a la supresión de la Real Capilla en 1868, Moré consiguió entrar como profesor de la Escuela Nacional de Música y Declamación, primero de conjunto (febrero de 1868, 3000 pesetas anuales) y luego de solfeo (finales de 1868, sueldo de 2000 pesetas anuales que fue aumentando por antigüedad hasta las 4000)[1854]—, jubilándose en enero de 1882 (*cfr.* con Saldoni Remendo, 1881, IV: 218).

Más allá de sus ocupaciones oficiales, Justo Moré dirigió en 1843 la publicación madrileña periódica *Seis palabras de Metastasio*, que editó piezas para canto y piano «que tan buena acogida han tenido en los salones filarmónicos de la corte» (*El Salmantino: periódico de ciencias y literatura*, núm. 4, 25.03.1843). Como va dicho, dichas partituras se vendieron en abril del mismo año en el Establecimiento Matritense de la valenciana calle Libreros como seis romanzas: *La dichiarazione d'amore, La Partenza, La Meditazione, Irene, Il Pianto,* y *Preghiera*. Como músico, en 1845 estrenó un *Ave María* con acompañamiento de orquesta y letra de Fernández de la Vega (*La Postdata,* 17.05.1845) y un año después dirigió un concierto en el salón madrileño de Mariano Barrio (*El Español: diario de las doctrinas y de los intereses sociales*, 589, 03.06.1846). También publicó en la corte reducciones pianísticas de distintas zarzuelas, lo que indica que su inmersión en el entramado musical madrileño fue total (ilustración 277).

Aunque no se le constata como intérprete destacado, su vertiente pedagógica pianística y su faceta como arreglador de obras para piano se revaloriza al ser uno de los autores que firma el *Método Completo de Piano* (1846) de la Unión Artístico Musical, de la cual fue socio fundador (*El Arte Musical*, 15.07.1860)[1855]. En 1847 publicó una reducción en forma de *Fantasía para piano sobre los motivos mas escogidos de la ópera Lucrecia Borgia*, «escrita espresamente con el objeto de que puedan ejecutarla con facilidad aun los que lleven dedicado corto tiempo al estudio del piano» (*Diario oficial de avisos de Madrid,* 22.11.1850) y, en 1852, Moré anunció su intención de

[1853] Tras la jubilación de Bernardino Alcalde.

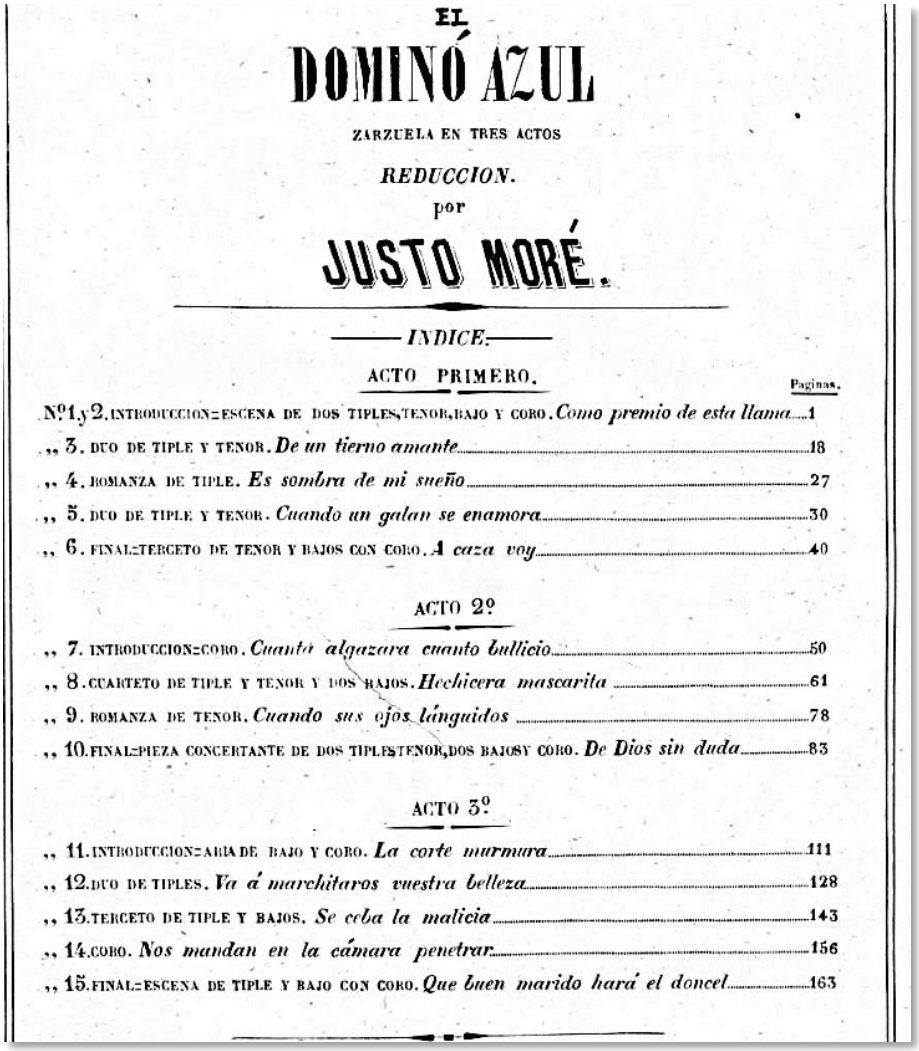
[1854] Publicó un *Método completo de solfeo* con Juan Gil en 1870. E-Mn, MP/2831/5.

[1855] A cargo del citado método estuvieron, aparte del citado Justo Moré, Hilarión Eslava, Antonio Álvarez, Fco. Valldemosa, Juan Guelbenzu, Juan Gil, Mariano Martín, Nicomedes Fraile, Florencio Lahoz y Lorenzo Zamora.

instruir en el piano gratuitamente a dos pupilos en su casa del núm. 26 de la madrileña calle Preciados:

> Don Justo Moré, profesor de piano en esta corte ha concebido el filantrópico proyecto de dirigir la instrucción de dos jóvenes enseñándoles gratuitamente todo cuanto se necesita saber para dedicarse á la profesion de dicho instrumento. Para llevar a efecto este pensamiento exige las condiciones siguientes: primera, que las indicadas personas carezcan de recursos: segunda, qua no tengan conocimiento ninguno del piano, y tercera que su edad no baje de diez años ni esceda de quince (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 21.04.1852).

Moré continuó impartiendo piano en Madrid durante toda la década. En 1858 instituía una clase de piano y solfeo en su propia residencia, entonces ubicada en el núm. 36 de la calle de Alcalá, 3º derecha (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 25.09.1858) y, en 1862, fue nombrado maestro de coros del Teatro del Circo, cuando el también valenciano Onofre Comellas ejercía allí como director de la orquesta (*El Contemporáneo*, núm. 504, 23.08.1862).



EL

DOMINÓ AZUL

ZARZUELA EN TRES ACTOS

REDUCCION.

por

JUSTO MORÉ.

INDICE.

ACTO PRIMERO.

Páginas.

Nº 1 y 2. INTRODUCCION=ESCENA DE DOS TIPLES, TENOR, BAJO Y CORO. *Como premio de esta llama* ... 1
,, 3. DUO DE TIPLE Y TENOR. *De un tierno amante* ... 18
,, 4. ROMANZA DE TIPLE. *Es sombra de mi sueño* ... 27
,, 5. DUO DE TIPLE Y TENOR. *Cuando un galan se enamora* ... 30
,, 6. FINAL=TERCETO DE TENOR Y BAJOS CON CORO. *A caza voy* ... 40

ACTO 2º

,, 7. INTRODUCCION=CORO. *Cuanto algazara cuanto bullicio* ... 50
,, 8. CUARTETO DE TIPLE Y TENOR Y DOS BAJOS. *Hechicera mascarita* ... 61
,, 9. ROMANZA DE TENOR. *Cuando sus ojos lánguidos* ... 78
,, 10. FINAL=PIEZA CONCERTANTE DE DOS TIPLES, TENOR, DOS BAJOS Y CORO. *De Dios sin duda* ... 83

ACTO 3º

,, 11. INTRODUCCION=ARIA DE BAJO Y CORO. *La corte murmura* ... 111
,, 12. DUO DE TIPLES. *Va á marchitaros vuestra belleza* ... 128
,, 13. TERCETO DE TIPLE Y BAJOS. *Se ceba la malicia* ... 143
,, 14. CORO. *Nos mandan en la cámara penetrar* ... 156
,, 15. FINAL=ESCENA DE TIPLE Y BAJO CON CORO. *Que buen marido hará el doncel* ... 163

Ilustración 277. Reducción de la zarzuela *El dominó azul* (Arrieta, 1853), efectuada por Justo Moré. E-Mn, M/417.

Juan Álvarez Monzó.

Este maestro de piano[1856] (*València, 1817) fue organista de la parroquia de la Santa Cruz, músico del batallón de artillería de la Milicia[1857] y, posiblemente, también ejerció como reformador aficionado de monacordios. Vivía con sus padres, Juan Álvarez Martínez (*1775), retirado, y Francisca Monzó Zaragozá (*1796) —casados en 1814 en la parroquia de San Andrés[1858]—, en el núm. 3a/48n, de la plaza de Na Jordana (manzana 19), junto a la calle del Portal Nuevo (de San José), 22.

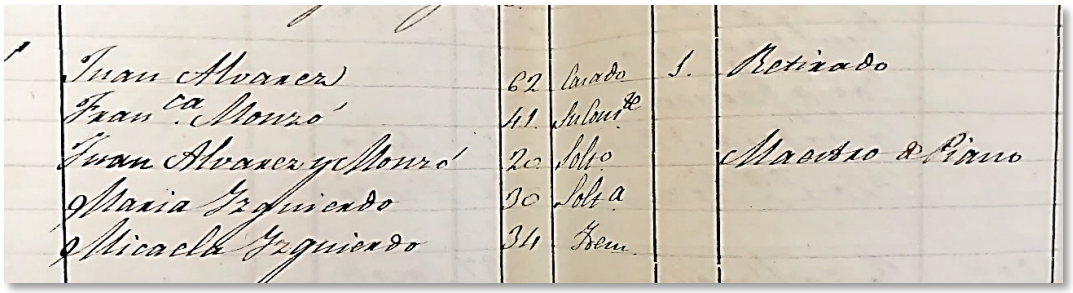


Ilustración 278. Juan Álvarez Monzó en la matriculación vecinal del cuartel de Serranos en 1837.

Publicó un primer anuncio en 1835 en el que vendía «dos manucordios nuevos, uno de ellos de 4 octavas y media» y se ofrecía para dar «clase de piano y órgano a precios equitativos» (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.10.1835). En 1843, siendo organista de la parroquia de la Santa Cruz[1859], abrió un establecimiento filarmónico en el que enseñaba piano, órgano y canto español e italiano; también anunciaba un *Método de solfeo* propio:

> Ha compuesto un nuevo método de solfeo. obra original, dividida en cuatro secciones […] da lecciones de canto español o italiano, piano y órgano, las cuales serán en casa del director. Plaza de la Chordana [Jordana] num 3. […] enseñará gratis a dos caballeros y dos señoras, siendo preferidos los huérfanos a los de mejor voz y menos edad (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.10.1843).

A partir de entonces su presencia en las fuentes se diluye; en 1850 se anunciaron dos pianos desde su domicilio «uno vertical de la acreditada fábrica de Gómez y uno de mesa propio para principiantes» (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.11.1850). Ello podría indicar que murió o se trasladó de ciudad, por eso se pusieron a la venta sus instrumentos.

[1856] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 11, cuartel de Serranos, 1837.

[1857] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 15 y 23, cuartel de Serranos, 1838 y 1840.

[1858] E-VAsdap, València-S. Andrés, LM 1808-1817: 176r [libro desaparecido, datos procedentes de su índice].

[1859] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos, 1842.

Carolina Conti.

El 16 de abril de 1839 se anunciaba la pianista Carolina Conti (*Milán, 1814) para enseñar solfeo, canto y piano a señoritas desde su residencia en la calle Tràngsits, 21 antiguo, cuarto principal[1860], que había «tenido el honor de presentarse en los conciertos de piano dados en el teatro de esta ciudad» en diversas funciones patrióticas a beneficio de los prisioneros de guerra. Carolina, cuyo apellido judío era Jerusalem, había debutado en el *Teatro della Cannbiana* de Milán (Lombardía) ocho años antes con la ópera *La Donna bianca d'Avenello*, del compositor local Stefano Pavesi (*1779; †1850). Según crónicas periodísticas poseía una voz con potencia, energía y expresión, pero también con algunos defectos técnicos y de pronunciación (*The Harmonicon: journal of Music*, 1831: 127). En 1835-1836 formó parte del elenco del *Teatro alla Scala* de Milán en el carnaval de la temporada como alumna de la escuela imperial de baile en una representación de *I Puritani* de V. Bellini. Entre 1840 y 1842 todavía figura en València domiciliada en la mejor habitación del núm. 3 a./ 33 n., de la calle de la Nave (manzana 38), por la que pagaba 1800 rs. de renta, con su criada[1861].

Eduardo Ximénez Cros.

El ya citado organista y pianista valenciano Eduardo Ximénez [Jiménez/Giménez] Cros[1862] (*1825 [confirmado el 02.10.1828]; †1900)[1863] era hijo del funcionario de aduanas y comerciante Pascual Ximénez Guzmán [Pastor][1864], quien había casado el 25 de diciembre de 1822 con María de la Correa Cros Royo, hija de un importante empresario ganadero[1865].

De un talento precoz, estudió con Pascual Pérez Gascón y fue organista interino de la parroquia de santo Tomás desde enero de 1839 hasta 1842, fecha en la que obtuvo la plaza. Desde 1846 lo fue en la de san Bartolomé, aunque el padrón de habitantes de 1845 ya constata que estaba

[1860] Tocó posteriormente en el teatro el 29 de marzo y 9 de abril de 1840 unas variaciones de pianoforte de C. Czerny, sobre motivos de la *Norma* de V. Bellini, en funciones a su beneficio.

[1861] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 20 y 28, cuartel del Mar, 1840 y 1842.

[1862] Galbis López dice erróneamente Cos (1998: 410).

[1863] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1826-1834: 243v.

[1864] Aparece como Pastor en las biografías oficiales (RAH; Casares, 1989: 575-576), en el padrón de Mercado de 1845 (sig. 46) y en E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1826.1834: 88r. Sin embargo, en los datos del padrón del cuartel del Mar de 1840 y 1842 (sigs. 20 y 28) se consigna como Pascual Ximénez Guzmán, no Pastor (*1804). En todo caso, su consorte siempre tiene las mismas credenciales. De hecho, existen registros parroquiales que corroboran este segundo apellido, Guzmán. Véase el acta de nacimiento de Aurelio Ximénez del Bug, hijo de Aureliano Ximénez Cros, en E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1886-1891: 357r.

[1865] Pedro Cros Planells (*1770; †1816), quien casó con Vicenta Royo (*1774; †1847) en 1791. Vicenta vivió ya viuda en la calle del Palau, número 11.

«Ynutilizado de pies y manos»[1866]. Según Ruiz de Lihory (1903: 434), un defecto físico no le permitió desarrollar una carrera como pianista, por lo que se dedicó posteriormente al magisterio, conociendo «la técnica como pocos». En palabras del citado barón de Alcahalí, su época compartiendo magisterio de piano con Justo Fuster fue la más provechosa de su vida. Francisco Cantó confirmaba en 1930 que Eduardo Ximénez había sido considerado como un reputado maestro de piano en torno a 1858, cuando le mandó la reedición del *Método de solfeo* de Pérez Gascón, primer ejemplar remitido a Castellón (*Heraldo de Castellón*, 20.09.1930).

Dedicado también a la composición, su primera sinfonía la estrenó la orquesta del Teatro Principal a telón corrido el 16 de marzo de 1839 y su catálogo de composiciones comprende obras religiosas —su *Salve* fue premiada en un certamen celebrado en 1867[1867] con motivo del centenario de la Basílica de la Virgen de los Desamparados (*La Correspondencia de España*, 19.05.1867)— y profanas, entre estas *Werther*, *El Barbero de Alcalá*, *La casa del diablo, La conspiración femenina, Capuchín de cabarrocha, La cigarrera, A que se sale con ello* [estrenada en 1852 en el Teatro Principal de València, *La pupila del conde duque, Barba azul* y *Apchi*.

El *Legado Barbieri* conserva la correspondencia (20 cartas) que Ximénez envió a Barbieri entre 1873 y 1885, una época de claro declive profesional, en la que lamentaba que sus primeras obras líricas fueran olvidadas e intentó que Barbieri promocionase varias zarzuelas que el músico valenciano le envió. Sin embargo, Barbieri se interesó únicamente por unas *Doce melodías para canto y piano* que, a pesar del apoyo, no lograron prosperar (véase Galbis López, 1998: 412).

Participó componiendo una polonesa «a voces solas» titulada *La inspiración es un destello de la Divinidad* en el certamen musical organizado por la sociedad artística «El Iris» (*Crónica de la música*, 23.09.1880) y formó parte de la Asociación de Nuestra Señora de los Desamparados (*Las Provincias*, 09.01.1898). Distinguido folclorista, su *Colección de Cantos Populares Valencianos* fue premiada en la Exposición Universal de Viena; también destaca su *Colección completa de pequeños preludios de mediana fuerza para piano, en todos los tonos y modos* (1884). Publicó, asimismo, varios artículos monográficos en la *Revista Bellas Artes* y fue premiado, junto a Mariano Baixauli y Juan Plasencia, en un certamen internacional organizado por el Conservatorio de Música de València en 1890 (*La Revista de Gandía*,

[1866] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 46, cuartel del Mercado, 1845.

[1867] Ruiz de Lihory (1900: 434) dice 1868.

26.05.1890). En 1896 aparece como hermano mayor de la Gran Asociación de la Beneficencia de València y en 1899 como miembro del consistorio de mantenedores de la sociedad *Lo Rat Penat* (*Las Provincias,* 12.02.1899). Falleció soltero a causa de una bronconeumonía gripal en su domicilio, situado en el piso principal del núm. 11 de la valenciana calle Bonaire el 1 de febrero de 1900, a los setenta y seis años y fue enterrado al día siguiente en el Cementerio General de València.

Las primeras noticias recabadas sobre él provienen de los padrones de la década de 1840, en los cuales figura registrado viviendo en el núm. 1 moderno (14 antiguo, manzana 51) de la plaza de la Pelota cuarto principal (ilustración 279)[1868]. Dicha casa familiar, situada a espaldas de la fábrica de sombreros de Antonio Pertegaz, hacía esquina con la calle de la Muda de la Pelota (actual calle Vitoria) y pertenecía a Luisa Badía Guzmán, residente en el entresuelo. En 1845, nuestro biografiado vivía en el núm. 2 de la calle de Calatrava (manzana 338) esquina con la plaza homónima (actual plaza del Negrito); allí abrió su Establecimiento Filarmónico de venta de partituras ya analizado (II, 4.2.4: 668).

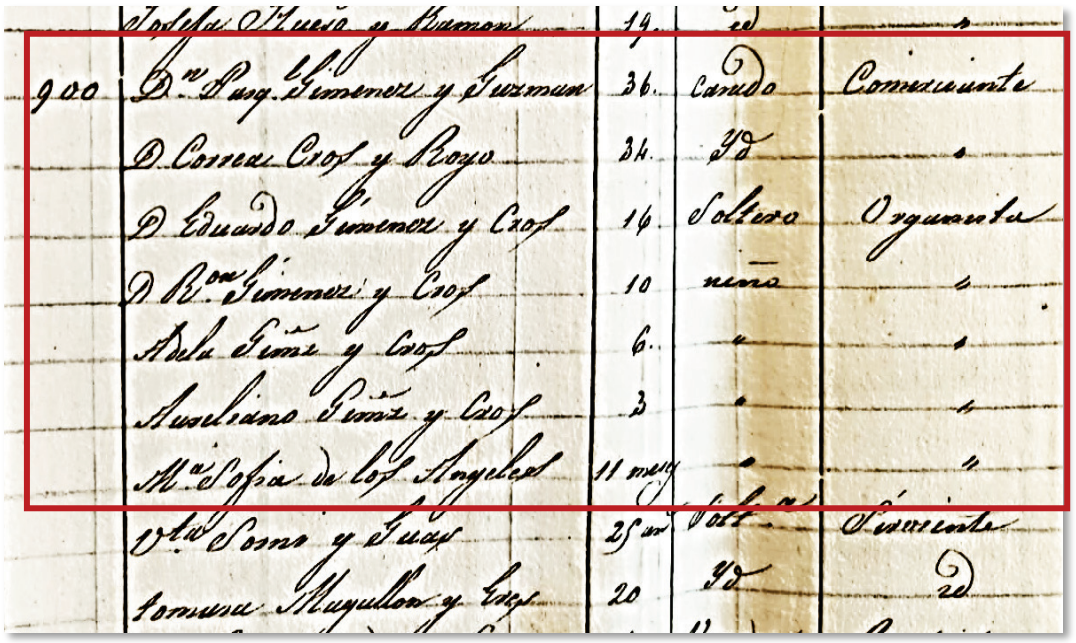


Ilustración 279. Familia Giménez-Cros en la matriculación vecinal de 1840[1869].

[1868] Cuarto piso, según la bibliografía existente (Del Río Hijas, 2008).

[1869] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 20, cuartel del Mar, 1840.

Joaquín Sánchez.

El 15 de febrero de 1849 se anunciaba en el *Diario Mercantil* la inauguración de una academia de música y piano situada en el núm. 3 de la plaza de la Constitución [plaza de la Virgen] dirigida por un experimentado profesor que ofrecía enseñar tanto a principiantes como a alumnos ya avezados en la técnica pianística incluso a domicilio. El 22 de marzo siguiente el pianista Joaquín Sánchez se anunciaba desde la misma dirección como templador y reparador de pianos, por lo que también las citadas clases debieron estar entonces a su cargo.

Sánchez abandonó el local pronto, que continuó funcionando tras su marcha como academia de música, dibujo, francés y matemáticas (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.08.1849) y después como punto de venta de los célebres daguerrotipos coloreados en miniatura de Juan José Barrera y José Wieden (*Diario Mercantil de Valencia*, 10.03.1850).

Sánchez trasladó su residencia sucesivamente a la calle de la Vedella, 14; a la de la Perdiz, 3; San Vicente, 115; a la plaza de Pertusa y a la calle de san Gil, anunciándose como templador y comerciante de pianos exclusivamente. También trabajó como pianista en el Café del Siglo, como va dicho (II, 5.2: 746 y ss.).

Manuel Caballero.

Manuel María Caballero fue organista en la iglesia de los Santos Juanes (1850c) y Santa Catalina (1855c) y se anunció como profesor de música a partir de 1849 utilizando un particular método de enseñanza (ilustración 280):

> MANUEL CABALLERO, profesor de canto, piano, órgano, flauta y clarinete, ofrece al ilustrado público de esta capital sus servicios en la enseñanza del expresado ramo é instrumentos. A favor de un método particular suyo se compromete á poner á un discípulo de mediana disposición, con la aplicación correspondiente, en estado de sacarse por sí cualquiera obra de canto, ó de uno de los instrumentos dichos en el término de un año, no siendo de aquellos, cuyas dificultades solo un largo ejercicio logra dominar. Oblígase bajo competentes garantías, á devolver el importe recibido, sino realiza sus ofrecimientos. Reiterados ensayos le han convencido de la bondad y eficacia de su citado método. Sien maestro afinador de pianos, se compromete además a tener corrientes los instrumentos que usen sus discípulos, sin retribución alguna. Respecto de los que no lo sean, admitirá afinaciones por suscrición o sueltas a precios convencionales. Darán razón en la plaza de San Francisco, taller de ebanistería de Lorenzo Asensi (*Diario Mercantil de Valencia*, 09.05.1849).

En agosto del año siguiente instituyó una Escuela General de Música asociado con el violinista y ministril Cipriano Rodrigo (Ruiz de Lihory, 1903: 390) situada en la calle de los Ángeles, vulgo de Santo Tomás, núm. 22, cerca de la fábrica de pianos de Daniel Utzman. En

ella se impartían cuatro asignaturas principales cuyas clases valían cantidades diversas: elementos gramaticales y de solfeo (15 rs.), canto o vocalización; todos los instrumentos menos arpa (20 rs. con las clases de solfeo) y modulación, acompañamiento y composición (*Diario Mercantil de Valencia*, 30.08.1850; 27.08.1851).

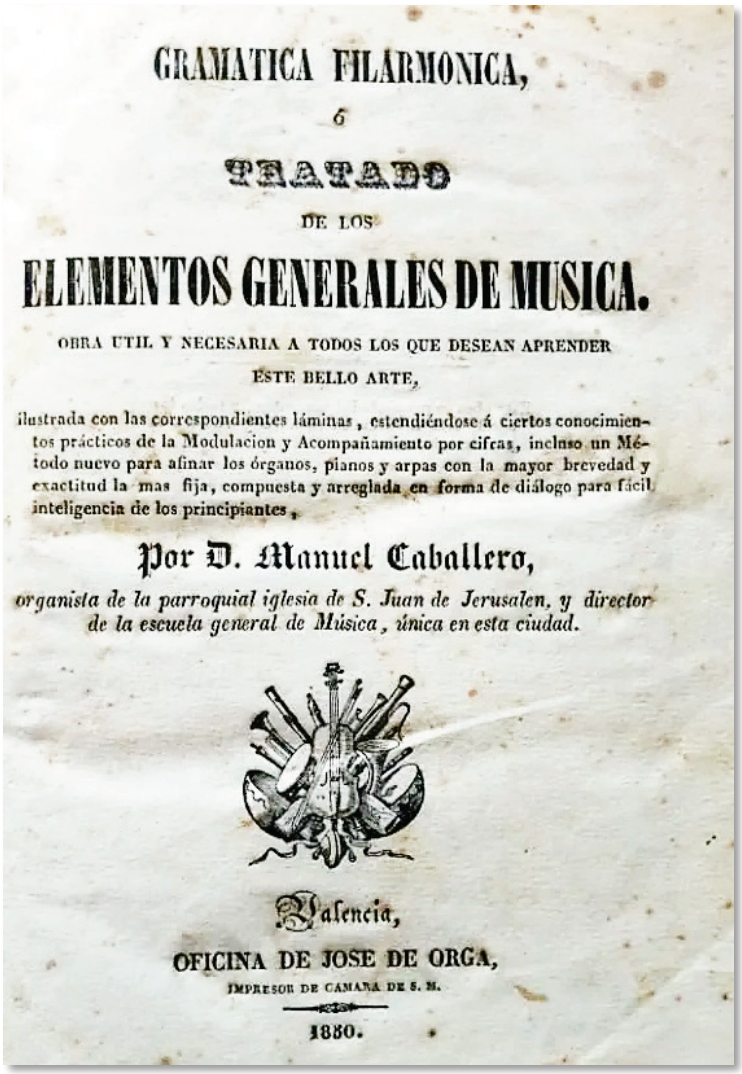
En el novedoso sistema «que por primera vez se realiza en esta capital» anunciado se utilizaban cartelones, pizarras y el siguiente instrumental: piano, monacordio, contrabajo, violonchelo, vihuela y un órgano figurado, más instrumentos de viento metal usando como texto principal su *Gramática filarmónica ó tratado de los elementos generales de música* [València, José de Orga, 1850] (*Diario Mercantil de Valencia*, 05.10.1850; 06.04.1851)[1870]. Las clases matinales se impartían de 12 a 14 horas y por la tarde había otro turno de 17 a 19 horas; contó con 36 alumnos matriculados su primer curso de funcionamiento (*Diario Mercantil de Valencia,* 28.10.1851).

Caballero solicitó ayuda en 1855 a las autoridades para subvencionar la enseñanza de sus alumnos, pobres de solemnidad, ya que solo 45 de los 80 educandos a su cargo asistían a clase porque no podían comprar su libro de gramática musical y método de solfeo. Manifestaba haber gastado más de 400 rs. en enseres, en comprar libros a algunos alumnos y en pagar el alquiler del local, que ascendía a 60 rs. mensuales, lo que constituía un sacrificio inmenso «atendiendo a su escasísima fortuna y su numerosa familia» (*Diario Mercantil de Valencia*, 24.07.1855). El *Diario Mercantil* halagó como sigue su filantropía:

> Sabemos que el organista de Santa Catalina, D. Manuel María Caballero, va á abrir en esta ciudad una escuela de música gratuita, con objeto de que los pobres que no pueden pagarse maestro reciban una completa educación musical. La escuela estará abierta todos los días no festivos desde las once de la mañana á la una de la tarde, admitiéndose por ahora hasta 40 discípulos. Las materias que en ella se enseñarán serán las más necesarias para formar un buen profesor u organista, comprendiendo la parte teórica y el solfeo, canto llano, órgano, armonía y modulación, incluso el acompañamiento […].
>
> Los esfuerzos del señor Caballero, director único de esta escuela, por difundir entre las clases necesitadas los conocimientos músicos son de elogio, pues con ellos se abre una nueva carrera á los desvalidos […] (*Diario Mercantil de Valencia*, 10.06.1855).

[1870] Su título completo es *Gramática filarmónica o tratado de los elementos generales de la música : obra útil y necesaria a todos los que desean aprender este bello arte: ilustrada con las correspondientes láminas, estendiéndose á ciertos conocimientos prácticos de la modulación y acompañamiento por cifras, incluso un método nuevo para afinar los órganos, pianos y arpas con la mayor brevedad y exactitud la más fija | compuesta y arreglada en forma de diálogo para fácil inteligencia de los principiantes por D. Manuel Caballero, organista de la parroquial iglesia de S. Juan de Jerusalén, y director de la escuela general de música, en esta ciudad.*

Pocos meses después, Caballero trasladaba su academia de música gratuita al antiguo local que ocupó la escuela de niñas de Josefa Pinazo en el núm. 22 de la plaza de San Miguel (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.10.1855). Pudiendo ya albergar en su nueva dirección 150 alumnos, incorporó en octubre de ese año clases de letra inglesa, mixta y de adorno, de moda en estos años, a cargo de Gerónimo Villar.



GRAMATICA FILARMONICA,

ó

TRATADO

DE LOS

ELEMENTOS GENERALES DE MUSICA.

OBRA UTIL Y NECESARIA A TODOS LOS QUE DESEAN APRENDER ESTE BELLO ARTE,

ilustrada con las correspondientes láminas, estendiéndose á ciertos conocimientos prácticos de la Modulacion y Acompañamiento por cifras, incluso un Método nuevo para afinar los órganos, pianos y arpas con la mayor brevedad y exactitud la mas fija, compuesta y arreglada en forma de diálogo para fácil inteligencia de los principiantes,

Por D. Manuel Caballero,

organista de la parroquial iglesia de S. Juan de Jerusalen, y director de la escuela general de Música, única en esta ciudad.

Valencia,

OFICINA DE JOSE DE ORGA,

IMPRESOR DE CAMARA DE S. M.

1880.

Ilustración 280. Portada de la *Gramática Filarmónica* de Manuel Caballero[1871].

Otros.

Numerosos profesores y organistas anunciaron en la prensa local academias y clases de piano que impartían en sus domicilios particulares, sobre todo a partir de 1845. Cierto Félix Cubas

[1871] E-Mn, M/1874.

(*1819) se anunció como organista, hacía composiciones en pianos, instrumentos de cuerda, composiciones de cera o cuentas, desde la Posada de S. Andrés, en la plaza de San Francisco (*Diario Mercantil de Valencia,* 14.03.1845; 04.07.1845). Ruiz de Lihory cita a José Casuans Teruel (†1869), discípulo de D. Pascual Pérez Gascón, «profesor órgano y de violoncello, organista de la Compañía y excelente profesor de piano» (1903: 209); Manuel Climent Cavedo (*1810), organista de San Nicolás que dio clases de piano en Francia para poder subsistir durante su exilio; José Fornet Senís, también organista de San Nicolás, que trabajó como pianista amenizando las veladas en el Café de Arnau —antiguo Café del Siglo— y a otros organistas del reino que ejercieron como profesores de piano fuera de la ciudad. Entre ellos, a los alcoyanos Rafael Botella Serra (*1814) y Camilo Jordá Botella (*1815); José Días Botella, «el Bolo» (*Grao de València, 1829; †València [manicomio], post. 1863), que ejerció en Madrid antes de abandonar definitivamente su carrera; Manuel Úbeda Torró (*Ontinyent, 1822; †La Habana,1881), que desarrolló una fecunda carrera pianística en Cuba. También cabe señalar a Tiburcio Baquero (*València, 1812), quien, habiendo sido educado en Madrid y Francia, solicitaba entrar como profesor o preceptor en una casa noble a fines de 1850 para dar clase de solfeo, guitarra o piano (*Diario Mercantil de Valencia*, 24.12.1850).

En 1852 se anunciaron en el *Diario Mercantil* Luisa Hody, profesora de canto y piano, y su hermana Amalia Hody, florista de París que ofrecía elaborar ornatos con flores a la moda, residentes ambas en el núm. 4 de la plaza de San Esteban. En dicha ubicación se encontraba la célebre fábrica de pianos propiedad de Pedro Gómez, pero también albergaba el salón de la sociedad civil El Genio[1872], donde se anunciaba el retratista francés Deschamps meses después (*Diario Mercantil de Valencia*, 14.07.1852).

Un año después abría otra academia de música en la comercial Bajada de San Francisco, aunque la información publicitaria no revela la identidad de su director ni de los profesores.

> En la Bajada de San Francisco, núm. 25 piso principal, hoy 1º de Enero da principio una academia de música, en la cual se enseñan varios ramos, asegurando que además de la perfección con que se promete un esmerado servicio, la retribución mensual con que deberán contribuir los asistentes es módica, y arreglada á las circunstancias actuales: las horas de lección y estudio son de doce á dos de la tarde para unos, y de seis á ocho de la noche para otros. Los que gusten inscribirse lo podrán clarificar á dichas horas en el espresado local (*Diario Mercantil de Valencia,* 19.03.1853)

[1872] Quizás un local alquilado por Gómez a dicha sociedad, tal y como hizo posteriormente su hijo con el Conservatorio de Música.

Ese mismo año, un joven profesor de piano se ofrecía sus servicios desde el área de la plaza de Mosén Sorell, justo al lado de las dos residencias que tuvo la familia del pianista Blas Colomer, la de la calle de la Cadena [tramo de la calle Alta, m. 197] y, a partir de 1852, la del Huerto de Ensendra (manzana 203); por lo que podría tratarse de Blas María Colomer Guijarro (II, 6.1.2: 846 y ss.), quien ya se había anunciado antes como copiante de música (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.10.1852). Reproduzco a continuación íntegramente dicha publicidad.

> Un joven, profesor de piano, ofrece al público sus conocimientos, según las clases siguientes: Lección diaria de solfeo en casa del maestro 15 rs. mensuales, idem casa del discípulo 20: Lección diaria de solfeo y piano en casa del maestro 20 rs., idem en casa del discípulo 30. Las horas de lección serán convencionales y compatibles con las ocupaciones del profesor y de los discípulos: darán razón en el estanco de la calle de los Ángeles, vulgo de Santo Tomás, junto á las cuatro esquinas de Mosen Sorell (*Diario Mercantil de Valencia*, 30.09.1853).

En 1855 dicho joven seguía anunciándose exactamente en los mismos términos, primero domiciliado en casa del maestro latonero del núm. 28 de la calle de Campaneros, esquina con la de Cabilleros (*Diario Mercantil de Valencia,* 26 y 30.01.1855) y, un mes después, en el núm.4 de la plaza de Serranos, 3ª habitación (*Diario Mercantil de Valencia*, 12 y 20.03.1855).

Como va dicho, Juan Pinazo Martínez trabajó como profesor de piano y música en la escuela de su hermana Josefa Pinazo (II, 5.3.2.a: 788) y, en enero de 1855, también abrió una nueva escuela de música que impartía clases de solfeo, clarinete, piano, violín y composición en la escuela de instrucción primaria de Pascual Faubel (*Diario Mercantil de Valencia*, 12.01.1855; 19.02.1855). De la misma manera, un anónimo profesor de piano de Barcelona que residía en el núm. 33 de la calle del Árbol se anunció para dar clases particulares o en un colegio (*Diario Mercantil de Valencia*, 06.06.1855); otro, desde el 91 de la calle de Gracia (*Ibid*., 01.09.1855); y Francisco Gil, antiguo discípulo de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid, comenzaba a promocionarse como maestro de piano y canto particular:

> Enseñanza rápida de piano y canto
>
> Habiendo llegado á esta capital D. Francisco Gil, profesor de piano y canto, alumno del Real conservatorio de Madrid, que ha estado bajo la dirección del conocido artista D. Pedro Alveniz, ofrece sus conocimientos por un método fácil y de seguros resultados á las personas que gusten honrarle con su confianza: habita calle de Gracia, núm. 7, cuarto segundo. Tiene academia en casa de seis á ocho de la noche (*Diario Mercantil de Valencia*, 31.01.1855).

Oscar Camps Soler, joven profesor español que decía haber estudiado en Nápoles con Mercadante, se anunció para dar lecciones, aunque su propósito era colocarse como maestro de capilla, dando su domicilio, una casa escalerilla en el núm.1 de la calle de las Barcas, entrando

por la plaza de San Francisco; igual que Eduardo Romero, quien se publicitó desde el núm. 29 de dicha calle (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.09.1855; 13.11.1855). Asimismo, un pianista llamado Eugenio Ruiz se estableció n València a fines de 1855 —no ha podido confirmarse si fue familia del constructor de pianos Felipe Ruiz— :

> Don Eugenio Ruiz, profesor de música, afinador de pianos, que acaba de llegar de Madrid, que vive plaza del Cid, núm. 7, piso principal, ofrece al público sus conocimientos para dar lecciones, afinar pianos, tocar en alguna tertulia o iglesia, esceptuando las horas del café, que son de tres a cuatro por la tarde y desde el anochecer hasta las diez de la noche (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.09.1855).

Sin embargo, acabó instalándose en Castellón de la Plana, donde, ya apodado como *el cego Ruiz* [el ciego Ruiz] fue profesor de piano del célebre guitarrista Francisco Tárrega. Enrique Ribés definía así a Eugenio Ruiz en 1915:

> Eugenio Ruiz era un músico ciego, de estatura regular, delgado, acartonado y de trato afable y simpático, que vestía siempre de chaqué negro, chaleco blanco y chalina de lunares rojos y azules. En su repertorio podíamos encontrar obras como la Marcha Real, la Jota Aragonesa, el Himno de Riego y la Sinfonía de Campanone, entre otros […] (Ribés Sangüesa, 1915, cit. en Rius Espinós, 2002: 17).

Por último, cabe informar de que el fabricante de pianos local Daniel Utzman acogió a principios de 1856 a un profesor de piano en su taller situado en la casa y plaza del Conde de Carlet:

> Enseñanza de PIANO Y CANTO: Un profesor de mérito se establece en esta capital, a instancia de varias familias que le protegen, y para que llegue á noticia de las personas que carezcan de profesor, ha parecido muy del caso hacer el presente anuncio. Las personas que se dignen honrarle con su confianza quedarán muy satisfechas, pues su conducta irreprensible y sus conocimientos en el arte llenaran los deseos de los que aspiren a progresar en la ciencia filarmónica. Las personas que tengan a bien honrarle se servirán pasar a casa del fabricante de pianos Utsman [Utzman], que vive en la plaza del Conde de Carlet, núm. 4 (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.01.1856).

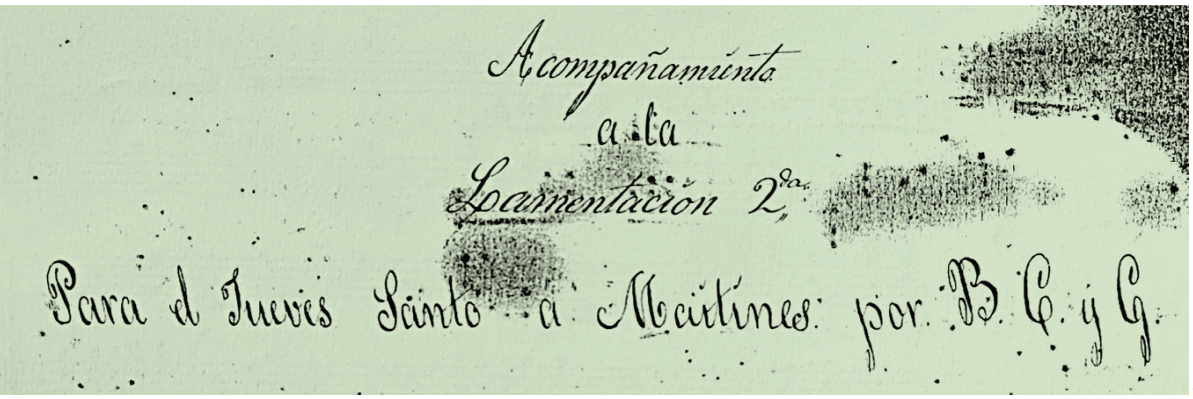
Tabla 76. Pianistas en activo en València (1830c-1856c)[1873].

Pianistas	Actividad docente		Actividad interpretativa			Otros
	Particular	En escuelas/academias	Eclesiástica	Teatro/conciertos	Cafés	
José Gubern	Desde 1827.	Colegio de señoritas educandas c. de la Sangre (1830-1845).				
Pascual Pérez Gascón	Desde 1827.	Real Seminario de S. Pablo (desde 1845). Escuela Popular de Música de la RSEAPV (1850).	Organista desde 1820-22 (Sto. Tomás, Catedral)			*Principios del solfeo y canto para uso de los alumnos del Colegio Real de S. Pablo* (1848). *Método de solfeo y principios del canto aplicables a las escuelas y colegios* (1857).
Peregrín Vila Martínez	Desde 1827.					Siempre ubicado en o junto a talleres de construcción de pianos. Dos hijos ebanistas.
Salvador Giner Esteve	Desde 1830.	Real Seminario de S. Pablo (1828 [1827]-1834).	M. Capilla desde 1803 (Stos. Juanes, S. Andrés, S. Martín). Miembro tribunales oposición organista.			
Juan Escuder Alegre	Desde 1828.		Organista (1828).			
Juan Oliver Gomila	Desde 10.1829.					Templador, comerciante.
Anónimo					Café de José Grau, plaza de Comedias (1830).	
Antonio Ayala Ayala	1830c-1839c					Procurador.
José Rolly	Desde 1830.	Escuela Lancasteriana de Esteban Paluzie (desde 1833).				Maestro de guitarra, clarinete, piano y música vocal. Copista. *Primeros rudimentos de música* (1838).
Manuel Climent Cavedo	1840 (exiliado en Francia).		Organista S. Nicolás (1831)			Se enroló en las filas carlistas en 1834 tras quedar viudo.
Tomás Ballester de Belmonte	1833	Escuela propia.				
José Ferris	1834-1835.					
Francisco Grossi	1834-1835.			Teatro: *-Maestro al cembalo* (1831, 1834) *-Suggeritore* (1833)		Compositor [*El Mendoza*, 1831].
José Valero Peris	Desde 1834.	-Real Seminario de Nobles, 1835-1845. -Liceo valenciano, 1841. -Colegio Edetano, 1842. -Colegio San José, 1852.		Liceo valenciano (1841-1842, 1851).		Compositor, maestro de flauta. *Método fácil de piano* (1845). Viajes al extranjero (París) [estudios con Donizetti y/o Rubini][1874].
Luisa Zappi de Bonoris	Desde 1837.			Compañía del teatro.		Maestra de canto.
Justo Moré Estevan	Desde 1838.			Teatro (1837).		-Compositor, reducciones de zarzuelas, profesor de solfeo y secretario Real Conservatorio Madrid.
Juan Álvarez Monzó	Desde 1837.	-En 1843 abre su propio establecimiento: plaza Na Jordana, 3.	Organista Sta. Cruz (desde 1838).			Reparador de monacordios. *Método de solfeo* (1843).
Justo Fuster Carceller	Desde 1838	Escuelas Pías (desde 1845c)				Principal profesor de piano a partir de 1845.
Gerolamo Ranieri				Teatro: *maestro al cembalo* (1838).		
Luis Alberto Reig				Liceo valenciano (1839).		
Juana Pérez				Actriz cia. española. Esporádica (1839).		
Carolina Conti	Desde 1839.			Liceo valenciano (1839). Teatro (1839; 1840).		Cantante de ópera
Anónimo	Desde 1839.	[C. de Sta. Teresa, 4].				Maestro de piano, violín y flauta.
Antonia Marqués				Liceo valenciano (1839-1841)..		
Luisa Dupuy				Liceo valenciano (1839, 1841).		
Juan [José] Manzocchi				Liceo valenciano (1841).		
Aquiles di Franco				Liceo valenciano (1841).		

[1873] Con sombreado los profesionales.

[1874] Véase E-Mn, MSS-14046-25 [legado Barbieri].

Jorge Francés Gironés				Liceo valenciano (1841-1842).	Café de Europa, c. del Mar, de Louis Laurence, 1850.	Comercio con pianos.
Pilar de Oráa				Liceo valenciano (1841-1843).		
Benita Marqués				Liceo valenciano (1841).		
Pascuala Díez de Ribera				Liceo valenciano (1841).		
Calisto Guatelli				Teatro, maestro compositor y director; pianista acompañante (1841).		Contrabajista y compositor.
Luisa Aubán				Liceo valenciano (1842).		
Miguel Galiana Folqués			Sta. María, Ontinyent (1836-1839).	Teatro: -maestro de coros (1840). *-maestro al cembalo*, pianista acompañante (1847). Liceo valenciano (1842).		Compositor, profesor de canto R. Conservatorio de Madrid.
Teresa Puig				Liceo valenciano (1842, 8 años).		
Eduardo Ximénez Cros	Desde 1840c.	Museo Lírico-dramático (1848).	Organista Sto. Tomás (1839-1845). *Id.* San Bartolomé (desde 1846).	Teatro (1839). Museo valenciano (1849). Salón Gómez (1854).		Comercio de partituras. Compositor.
Isabel Casanova				Liceo valenciano (1841).		
Juan Bautista Plasencia Valls		Casa de enseñanza de niñas c. de la Sangre (1845-1852).	Organista y M. Capilla I. Patriarca (desde 1842).	Liceo valenciano (1853).		Compositor fuertemente influenciado por la ópera italiana. Viaje a París 1848.
Matilde Duclós				Actriz del teatro (1845).		
Srta. Lacombe				Actriz del teatro (1847).		
Joaquín Sánchez	Desde 1849.				Café del Siglo, Juan Caselles, c. Zaragoza (1850).	Templador y reparador. Comercio de pianos.
Manuel Caballero	Desde 1849.	Escuela General de Música (propia, 1850).	Organista Santos Juanes (1850c). *Id.* Sta. Catalina (1855c).			Profesor de canto, piano, órgano, flauta y clarinete. Autor de una *Gramática filarmónica* (1850).
José Casuans Teruel	1850c.		Organista I. Compañía.			Maestro de piano, órgano y violoncello.
Vicente Pitarch Simó		Colegio de señoritas de Nª Sra. de Loreto (desde 1868).	Organista Stos. Juanes (1850-1854).	Liceo valenciano (1850). Salón Gómez.	Café de Europa, c. del Mar, Louis Laurence, 1850.	Estudió en París con Henri Herz.
Tiburcio Baquero	Desde 1850.					
Antonio Castellví				Liceo valenciano (1850, 13 años).		
Francisco Aparisi [Guijarro]				Liceo valenciano (1850). Casa de Joaquín Catalá Boil (1851).		
Rosario (de) Morata				Museo valenciano (1850).		
[Carolina di] Franco				Casa de Joaquín Catalá Boil (1851). Liceo valenciano (1853, «hermanas di Franco»).		
Juan Pinazo	1851c.	Escuelas de Josefa Pinazo (1851-55). Escuela de piano y canto propia en la de Pascual Faubel (1855)				
Luisa Hody	Desde 1852.					
Blas María Colomer Guijarro	Desde 1853.		[¿San Nicolás?]	Liceo valenciano [1849].	Café del Siglo , Josefa Pavía (viuda de Caselles, hasta 1853) o Café de la Libertad (antes Café del Siglo, 1854-1856).	Estudios y carrera en París.
Anónimo	Desde 1853.	Academia de música B. de S. Francisco, 25.				
Óscar Camps Soler	Desde 1855.					
Eduardo Rodríguez [Romero]	Desde 1855.				Teatro (1848). Círculo de la Milicia (1855).	Comercio con pianos.
Eugenio Ruiz	Desde 1855.		Se ofrece para tocar en alguna iglesia.		Se ofrece para tocar en cafés (1855)	Se trasladó a Castellón (*el cego Ruiz*). Profesor de piano de Francisco Tárrega.
José Fornet Senís			Organista I. Patriarca (hasta 1859) *Id.* San Nicolás (1864)		Café de Arnau [anterior del Siglo] (1860c)	
Anónimo	Desde 1856.	Fábrica de pianos D. Utzman				



1875

6. Epílogo: Nueva documentación recabada relacionada con la cuestión investigada que excede el tema central y/o los límites cronológicos del trabajo.

6.1. Blas María Colomer Guijarro.

6.1.1. Antecedentes familiares, culturales y musicales de Blas María Colomer Guijarro: los Guijarro-Ripoll y sus vínculos con las familias Aparisi, Castelar y Colomer.

a. Antonio Guijarro Ripoll; b. Francisca Guijarro Ripoll; c. Francisco Guijarro Ripoll; d. Tomasa Guijarro Ripoll.

6.1.2. Ampliación de datos sobre su origen, infancia y juventud en València (1839-1856).

6.2. Evolución y funcionamiento de la empresa Gómez e hijo durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

6.2.1. Pedro Gómez Torrent y la Exposición Universal de 1867.

6.2.2. El salón Gómez y el establecimiento del Conservatorio de Música de València.

6.2.3. La familia Gómez-Torrent a la muerte de Pedro Gómez Peralta.

6.2.4. La competencia con las fábricas de José Galiana, Mariano Carreres y Rodrigo, Ten y Cª. (1879-1909). Reedificación del edificio.

6.2.5. Última etapa de Manufacturas de pianos Gómez: Ferrandis y Reig.

[1875] Detalle de la parte de acompañamiento de la *Lamentación 2ª para el Jueves Santo,* de Blas María Colomer.

6.1. Blas María Colomer Guijarro

6.1.1. Antecedentes familiares, culturales y musicales de Blas María Colomer Guijarro: los Guijarro-Ripoll y sus vínculos con las familias Aparisi, Castelar y Colomer.

Como va dicho, el *Cuaderno de música para pianoforte* de Francisco Ximeno (1805) analizado en la primera parte de este trabajo (I, 4.3: 227 y ss.) posee una rúbrica de mayores dimensiones en el lado inferior izquierdo de la contraportada, debajo del texto que establece la propiedad de Francisco Ximeno. En esta segunda firma figura el apellido Guijarro, que podría aludir al propietario o propietarios que poseyeron el cuaderno después de 1830c.

Investigada la cuestión, lo más probable es que, tras morir Ximeno, el cuaderno pasara a ser propiedad de alguno de los miembros de los Guijarro, rica familia valenciana con inquietudes musicales oriunda de Villafranqueza que consolidó su posición económica y social en la ciudad del Turia durante la Guerra de la Independencia. Los miembros de dicha familia emparentaron por matrimonio con otros importantes linajes autóctonos, como los Ripoll, los Castelar, los Aparisi o los Colomer, generando un intrincado proceso de retroalimentación por el cual terminaron teniendo descendientes tan influyentes e ilustres como Emilio Castelar Ripoll y Antonio Aparisi Guijarro, en la política, o Antonio Guijarro Ripoll, Francisco Aparisi Guijarro y Blas María Colomer Guijarro, en la música, que es el ámbito en el que se centra este trabajo (ilustración 281).

Los miembros de la familia Guijarro relacionados con el ámbito musical valenciano de la época que pudieron haber «heredado» dicho cuaderno son los pertenecientes a la familia del músico erudito Antonio Guijarro Ripoll (*Villafranqueza, Alicante[1876]; †València, 1835), es decir, él mismo, su hermana, María Francisca Guijarro Ripoll (*Villafranqueza, 1784; †València, 1867), su sobrina Pascuala Guijarro Mocholí (†València, 27.08.1856) o su sobrino nieto Blas María Colomer Guijarro (*València, 1839; †París, 1917). Gracias a los minuciosos datos que constan en el archivo documental de Rascafría aportados por los descendientes de la familia Guijarro-Ripoll (Quintas Ripoll, 2020) y los conservados en Más de Teulada sobre los Aparisi Colomer (Colomer Coltell, 2014), junto a expedientes del ejército, protocolos notariales y registros hemerográficos consultados, he podido reconstruir parcialmente su historia, ya que poseyeron miembros fuertemente vinculados al entorno musical valenciano.

[1876] La tradición familiar afirma que nació en 1799, pero su matrimonio en 1805 invalida dicha fecha.

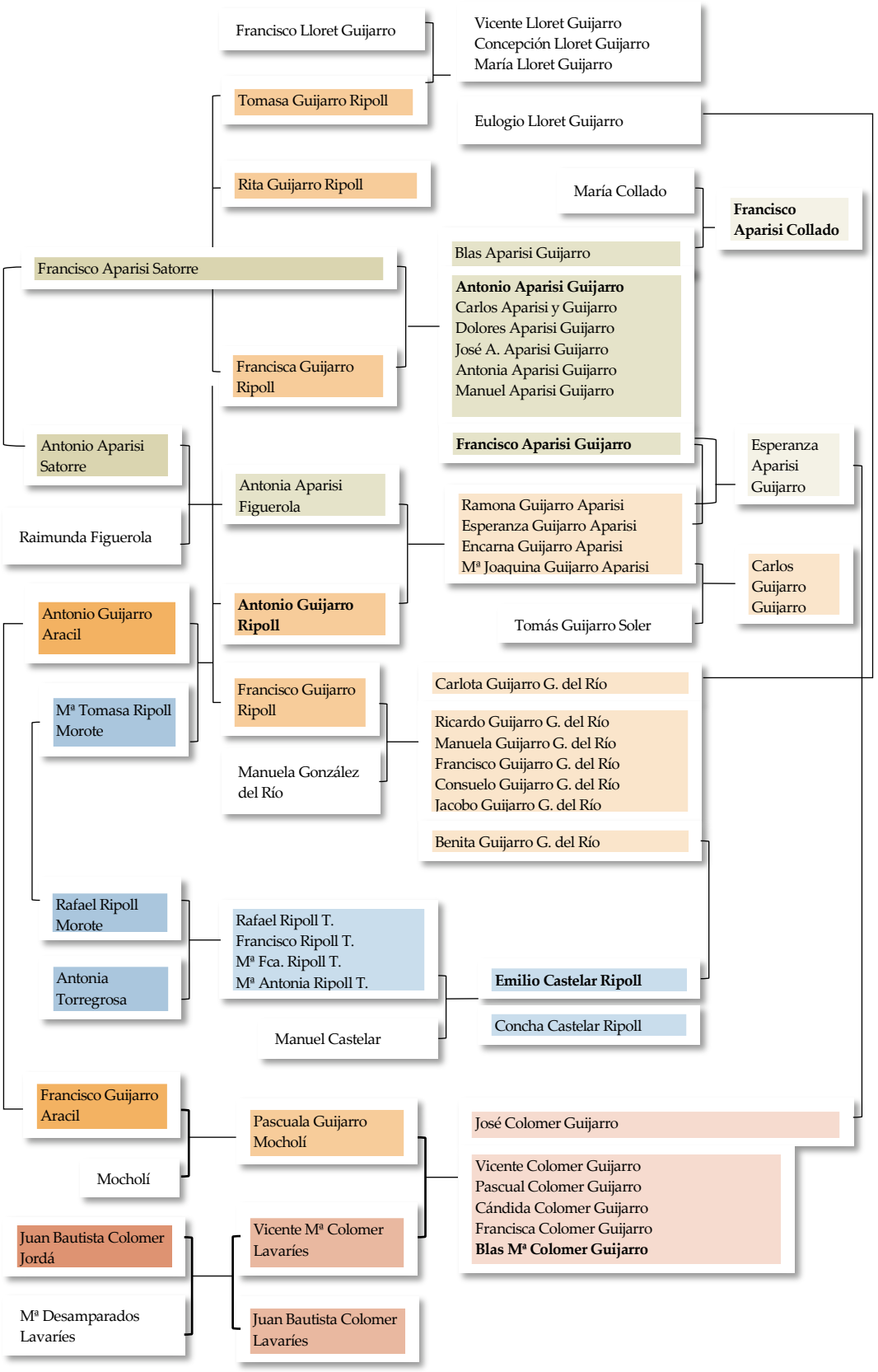


Ilustración 281. Relaciones de parentesco entre las familias Guijarro, Aparisi, Castelar y Colomer.

a. Antonio Guijarro Ripoll



Ilustración 282. Grabado realizado por Tomás Rocafort en València en 1831 para ilustrar la obra *Principios de armonía y modulación*, de Antonio Guijarro Ripoll, en la que muestra a los protagonistas ficticios de la misma, Lindoro y Dorina ante un piano de mesa de la época.

El miembro más lejano de la familia Guijarro del cual se tiene constancia que desarrolló actividad musical fue Antonio Guijarro Ripoll († València, 1835), hijo del noble Antonio Guijarro Aracil (*Villafranqueza; †1840)[1877] y María Tomasa Ripoll Morote, de Alicante[1878]. Fue violinista, compositor ocasional y autor de unos *Principios de armonía y modulación* (València: Manuel López, 1831) dedicados a su amigo Pascual Pérez Gascón, así como algunos opúsculos literarios, como se analiza abajo.

Tanto él como sus hermanos, María Francisca (*Villafranqueza, Alicante, 1784; †València, 1867) y Francisco (*Alicante, ¿1791?; †Madrid, 1871) descendían de una acaudalada familia oriunda de Villafranqueza propietaria de distintas heredades y arrendadora de diversas bailías en la provincia de Alicante y València[1879]. Como consignan sus archivos, la familia vivía en una extensa finca situada en Villafranqueza llamada la Basanova o Basa Nova, junto con sus

[1877] Antonio Guijarro Aracil (*1768; †1840/41) y su hermano Francisco († post. 1839) eran hijos del caballero hijodalgo Josef Guijarro Espinosa, asentista general de la paja del ejército del reino y regidor real de Alicante. Estuvo a cargo de la administración general de la Real Renta de Generalidades de Nieve y Naipes (*Diario de Valencia*, 25.06.1809) y fue Intendente General del Ejército y Reyno de Valencia (*Diario de Valencia*, 22.09.1810). Como premio a su dedicación, Antonio Guijarro Aracil fue condecorado en agosto de 1820 «con honores de secretario de S.M.» (*Gazeta del Gobierno*, 08.08.1820). E-VAcp, *Protocolos de José Álvarez Jordán*, 1800-1802: 12v; *Protocolos de José de Lafuente y Mazón*, 1807: 15; 1808: 89v.

[1878] Casados en la iglesia de San Nicolás en Alicante en 1784. E-ORI, Alicante-S. Nicolás, LM 14 (1779-1789): 105.

[1879] El patriarca de la familia, José Guijarro Espinosa, esposo de María Rita Aracil, compró varias fincas para reunir una gran hacienda en Alicante. E-VAcp, *Protocolos de José Velasco*, 08.03.1806: 9-10v.

parientes apellidados Ripoll-Torregrosa[1880]; donde estuvo dicha finca se encuentra actualmente la calle de Balsas Nuevas (*Basses noves* en valenciano) de dicha población, según sus sucesores, que, atravesando la rambla Orgegia, une la calle del Músico Antonio Guijarro con la de Antonia Ripoll Torregrosa (Quintas Ripoll, 2020: 219).

Emilio Castelar Ripoll (*1832; †1899)[1881], ilustre descendiente, describe un culto ambiente familiar reinante entre los Guijarro-Ripoll y los Ripoll-Torregrosa, donde constantemente surgían conversaciones literarias, políticas —ambas familias eran liberales—, y relacionadas con las artes, especialmente con la música:

> [referido a Antonio Aparisi Guijarro] Y esto dependia de su exaltado sentimentalismo; como el exaltado sentimentalismo de una doble influencia de su naturaleza y de su educacion. En edad bien temprana se quedó huérfano. Toda la educacion de aquella alma apasionada estuvo confiada al celo de su próvida madre doña María Francisca Guijarro y Ripoll. Esta señora se había criado en casa á la sazón opulentísima, en Villafranqueza de Alicante, entre el amor de una familia cariñosa y el culto al arte, á todas las artes, pero especialmente al arte músico. Mi idolatrada madre, que tambien creció en aquel hogar, como prima hermana que era de la madre de Aparisi, me describia mil veces con la delicadeza y verdad propias de su talento, las conversaciones literarias y políticas, los conciertos y demás fiestas artisticas, de la hacienda de los Guijarros, que á ejemplo de la generalidad de las haciendas en Alicante, era un verdadero palacio. Y yo debo decirlo. La familia materna de Aparisi era una familia piadosa, religiosísima, liberal, profundamente liberal (Castelar, 1875: 31-32).

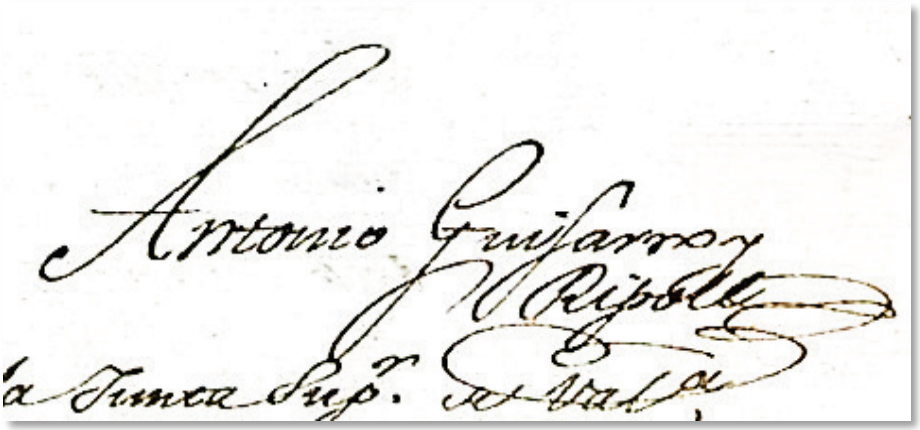


Ilustración 283. Firma de Antonio Guijarro y Ripoll.

[1880] Rafael Ripoll Morote —hijo de Francisco Ripoll e Isabel Morote, de Villafranqueza—, abogado de los Reales Consejos, se casó con Isabel Torregrosa y tuvieron cuatro hijos. De su hermana, Tomasa Ripoll, casada con Antonio Guijarro Aracil, desciende la rama de los Guijarro-Ripoll: Antonio, Francisco, Tomasa, Rita y Francisca. Otra hermana, Antonia Ripoll Morote, viuda de Bercher, residió en el núm. 6 de la valenciana calle de Comedias. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 93, cuartel del Mar, 1857.

[1881] La madre de Emilio Castelar era María Antonia Ripoll Torregrossa (*Villafranqueza, Alicante, 1799), prima hermana de los Guijarro y Ripoll.

Tras su estancia en Villafranqueza, Antonio se casó con Antonia Aparisi Figuerola (*1787; †1865)[1882] en la iglesia de San Esteban Protomártir[1883] de València el 11 de mayo de 1805 (ilustración 284), entroncando así con los descendientes de Blas Aparici [Aparisi], patriarca de la relevante estirpe valenciana. También su hermana, María Francisca Guijarro Ripoll, se casó con Francisco de Paula Aparisi Satorre y fueron padres del célebre periodista y político Antonio Aparisi Guijarro[1884]. Antonio Guijarro Ripoll tuvo cuatro hijas: Encarnación —fallecida a los treinta años—[1885], Ramona, Esperanza y María Joaquina; estas tres últimas se casaron con primos, continuando con un proceso endogámico común a todas las ramas de la familia. Era ya oficial de la contaduría del ejército destinado en València cuando se casó en 1805 y he podido confirmar que, en 1808, en plena insurrección contra el ejército francés, era escribiente de Antonio Aparisi [Satorre], secretario del Tribunal de Represalias, y secretario de la Asociación de Caridad para los pobres de la cárcel de San Narciso (Monfort, 1808: 131, 208).

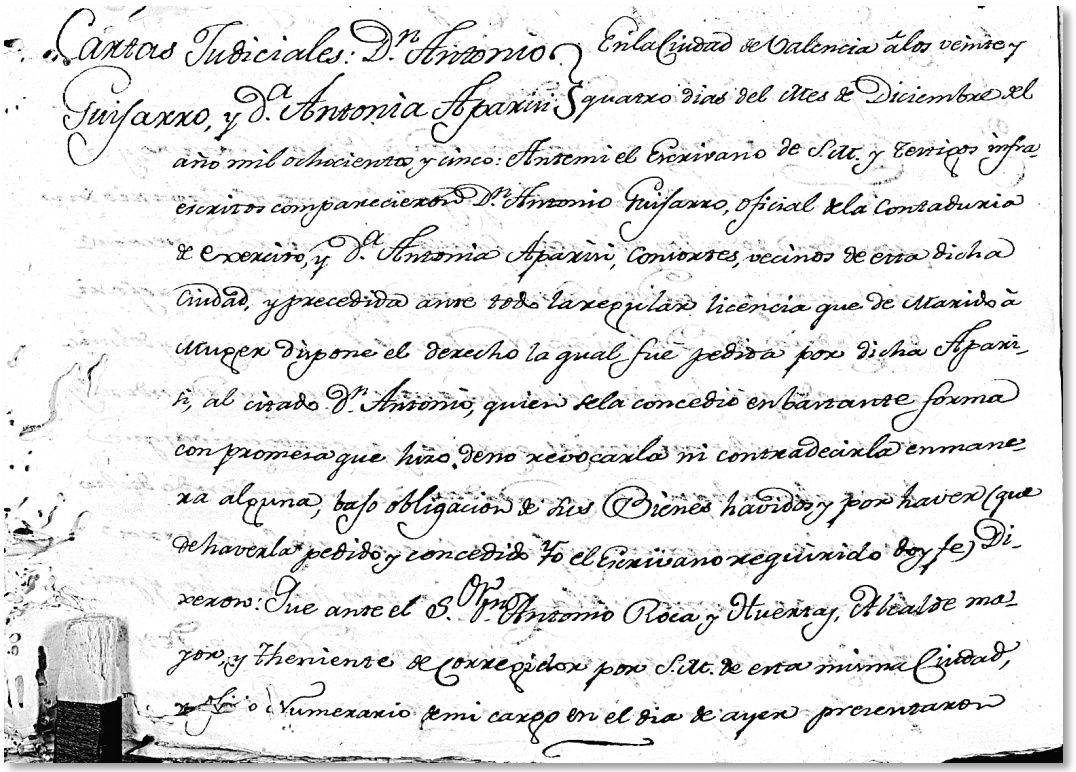


Ilustración 284. Fragmento de las cartas judiciales de Antonio Guijarro y Antonia Aparisi con el testimonio de la dote. E-VAcp, *Protocolos de José Escoin*, 24.12.1805: 584v.

[1882] Hija de Antonio Aparisi Satorre, de València, y de Raimunda Figuerola García, de Castellón de la Plana.

[1883] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1804: 38r.

[1884] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1810-1815: 177; LB 1816: 253r; LD 1866: 60r.

[1885] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1837: 244.

Antonio Guijarro Ripoll también figura en las listas de oficiales de 1808 y 1809 de la contaduría principal del ejército en València donando cantidades en concepto de suscripción para las obras de defensa de la plaza —concretamente, donó 3000 rs. vn. a la causa en 1809 (*Diario de Valencia*, 29.12.1808; 20.06.1809)—. Además de trabajar en la contaduría del ejército de València, fue secretario «en ausencias y enfermedades» del vocal secretario de la Junta Superior del Reino, Pablo del Rincón —suegro de su hermano Francisco Guijarro Ripoll— durante la contienda. Por haber renunciado a dicho sueldo de oficial y por sus habilidades para la organización y los negocios, fue condecorado con el título de comisario de guerra a petición de la Junta presidida por José Caro (ilustración 285)[1886].

En 1810 era inspector de hospitales (*Diario de Valencia*, 26.05.1810)[1887] y tuvo fijada su residencia en València en la calle y casa del Barón de Petrés[1888] hasta al menos 1818[1889]. A pesar de lo dicho, y contradictoriamente, colaboró con las tropas francesas durante la ocupación de València como comisario de guerra, relacionándose con Suchet en el ejercicio de su cargo, lo que provocó que fuera encausado por afrancesado tras la contienda y sometido a un consejo de guerra instado por el Colegio de Oficiales generales de la Provincia de Valencia en agosto de 1820. Sin embargo, la valoración positiva de su conducta previa y posterior —y la trayectoria de su padre, condecorado el mismo año con la secretaría real— le valió la libre absolución y la total restitución de honores, títulos y sueldo (*Correo general de Madrid*, 23.11.1820). Quintas Ripoll (2020: 161) confunde a su padre, Antonio Guijarro Aracil con Antonio Guijarro Ripoll, protagonista de esta purificación, como se desprende de la información archivística y hemerográfica publicada en *El Constitucional* de 1820 consignada a continuación:

> De Alicante nos escriben lo siguiente: No podemos menos que creer que está Madrid manando en oro, y que el gobierno ha recogido ya los preciosos frutos que se debían esperar de la sabiduría con que está manejada la hacienda pública […]. A don Antonio Guijarro, hombre de mucho mérito, el que supo distinguir el mariscal Suchet, de quien fue íntimo amigo, se le ha devuelto su empleo de comisario de guerra con 12.000 rs. Es gran poeta, como lo acreditó en los versos que compuso con motivo de haber subido al

[1886] E-Mah, ESTADO,83, N, Junta de Valencia [correspondencia con la Junta Central], 1806-1810 (15.10.1809): imágenes 790-797. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/3009237 [consulta 24.11.2021].

[1887] Presentó oficio de las limosnas ofrecidas por los párrocos al Hospital de San Fernando, situado en el llamado Huerto de Pontons. E-Mah, ESTADO,47, A, *Expediente sobre el establecimiento de un hospital militar de convalecencia en el huerto de Pontones de València con el nombre de San Fernando*, 1809: imágenes 211-256.

[http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2736036?nm (consulta 24.11.2021)].

[1888] Antonio Guijarro pidió que se retornase a su residencia una hebilla de plata extraviada en dicha dirección (*Diario de Valencia*, 12.08.1810).

[1889] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818.

ministerio de Hacienda el excelentísimo señor don José de Canga Argüelles (*El Constitucional o sea Crónica científica, literaria y política*, 31.08.1820).

[…] como el otro puntito que trae el mismo comunicado sobre la purificación y habilitación á su empleo de comisario de guerra de don Antonio Guijarro, menor, quien hallándose con este destino en Valencia, obtenido por aquel junta en tiempo de la revolución se pasó en acción de gracias al ejército enemigo del mariscal Suchet, á quien juró fidelidad, y en su consecuencia le rehabilitó S. E. en su mismo empleo, y por sus buenos servicios contraídos en, el ejército de S. E., dicen malas lenguas que le pidió dicho mariscal al Rey el señor don Fernando VII al tiempo de entrar en España la gracia que le permitiese al señor comisario jurado vivir en su pueblo, como en efecto asi lo ha hecho agazapadito en una casa de campo en el término de Villafranqueza, su patria, partido de Alicante, hasta que llegado este nuevo sistema de gracia, solicitó purificarse por el ministerio de la Hacienda nacional , cuya real orden se comunicó al capitán general del reyno de Valencia en Julio de este año, y en su consecuencia se presentó el señor comisario jurado en dicha capital en 13 del mismo mes, y en Agosto le vemos ya mas puro que el oro acrisolado, y repuesto en su plaza de comisario de guerra dé los ejércitos nacionales con 12000 rs.de sueldo, según dicen los de Alicante, mientras no se han repuesto en sus empleos, ni se les ha hecho la menor gracia á infinitos liberales que por adictos al sistema actual fueron sentenciados á destierros, &c. &c. los años 14 y 15, sin embargo de la real orden de 25 de Marzo para que fuesen repuestos, y haber transcurrido desde su data hasta el día mas de cinco meses. ¿Qué tal, señor editor? no le parece á usted que marchamos bien, y á paso redoblado? Siguiendo este sistema, ¿no llegaremos muy pronto al colmo de nuestra felicidad? pues mientras que esto sucede, vamos á que el público me saque de otras dudas no menos pesadas que las anteriores. Si se le debe ó no considerar á don Antonio Guijarro como jurado, afrancesado comprendido en la real orden de 30 de Mayo de 1814 […] (*El Constitucional o sea Crónica científica, literaria y política*, 03.09.1820).

Ciudadano editor del Constitucional: Habiendo tratado de averiguar la verdad sobre lo que dijo el comunicado de Alicante con respecto á don Antonio Guijarro, menor, insertado en su periódico de usted de 31 de Agosto último, número 480, y al que contesté en el 483 del mismo, he sabido de buena tinta que la real orden que se pasó á esta capitanía general para la purificación de dicho Guijarro, como comisario de guerra que fue al servicio de los franceses, ha sido dada por el ministerio de la Guerra, y no por el de Hacienda, como dio á entender el dicho comunicado de Alicante, cuyas huellas seguí yo también, creyéndolo de buena fé. Lo mismo que el decir estaba repuesto en su plaza de comisario con 12000, rs^ cuando no se le ha despachado á estas horas su relief por ninguna de las dos secretarías, cuya equivocación creo ha tenido su origen, por haber usado Guijarro del uniforme de comisario, con solo la declaración que de su inocencia ha hecho el consejo de guerra de oficiales generales que 1o ha juzgado, sin considerar, que esta sentencia no es bastante para rehabilitarle en el ejercicio de su empleo, sin preceder la aprobación de S. M.; ligereza que, en parte debe disimulársele, si atendemos á los grandes deseos que considero debería tener, de usar un distintivo tan honorífico, y que consideraba ya perdido; pero también creo de mi obligación suplicar á usted haga insertar en su apreciable crónica este desenlace, para disipar cualquiera mala inteligencia que se le haya dado á los referidos comunicados por falta de esplicacion. Valencia 16 de Setiembre de 1820.= *El curioso preguntón* (*El Constitucional o sea Crónica científica, literaria y política*, 22.09.1820).

Señor editor del Constitucional: He leído siempre con gusto la crónica científica de V.; pero en estos últimos días he visto unas cosas en los números 480, y 4S3, que verdaderamente no me agradan. Dice V., y lo creo, que las ha recibido de Alicante mas ya sabe V. que no

> es bueno todo lo que envían de aquel Puerto. Repare V. si no en la remesa que le han hecho de las muchas y feas imposturas libradas contra el señor ministro de hacienda en cambio de la gracia que suponen concedida por conducto de este al marques de Rioflorido del *máximum* nada menos, en lugar del sueldo de 20000 reales que gozaba por consejero jubilado de hacienda, y de un regalo ademas de 94000 reales por atrasos, con orden para que se le paguen por la renta del papel sellado de aquella ciudad, en un tiempo en que por falta de fondos están sin pagar la tropa, la viuda, los hospitales &c. […].
>
> El tal preguntón dice que ofrece estas du* das con otras sobre la conducta del mismo señor ministro por haber devuelto á don Antonio Guijarro su empleo de comisario de guerra con el sueldo de 129 reales, habiendo sido un afrancesado, é íntimo amigo muy favorecido del mariscal Suchet, para que otros mas sabios que él las resuelvan. Yo quisiera poder satisfacer sus deseos, sacándole de las dudas que á ningún sabio se ofrecen; mas ¿quién será capaz de satisfacer á un preguntón, que lejos de solicitar la verdad, solo desea zaherir la conducta del ministro por el mismo estilo que lo han hecho los que lo han escrito á V. desde Alicante? Sin embargo, para satisfacción suya, ó mas bien para su confusión, voy á demostrar la falsedad de los supuestos en que han fundado sus horrorosas invectivas. Con respeto á Guijarro es notoriamente falso que por el ministro de hacienda se haya comunicado orden para su purificación, ni para su reposición en empleo con sueldo alguno pues nada tiene que ver en ello este ministerio y el decir otra cosa es una infame impostura […] *El Amigo de la verdad* (*El Constitucional o sea Crónica científica, literaria y política*, 23.09.1820).

Según he podido comprobar, Antonio Guijarro Ripoll residía en Madrid en 1822, pues allí nació su tercera hija, María Joaquina (*1822; †1863), casada también con un pariente, Tomás Guijarro Soler (*1821/24)[1890], el 18 de mayo de 1850[1891]. Sin embargo, cuando intervinieron los Cien Mil Hijos de San Luis en 1823, huyó a Francia «por liberal» ejerciendo como primer violín del teatro de Lyon; al acabar su destierro, retornó y le fueron restituidos sus honores como comisario de guerra (Ruíz de Lihory 1903: 301; Saldoni 1880, III: 252; 1881, IV: 133)[1892].

[1890] Tomás era hijo de cierto José Guijarro y Joaquina Rita Soler, y hermano de Manuel, Juan, Luisa, María y Joaquina. E-ORI, Jijona-N. Sra. de la Asunción, QL 04, 1811-1819: 15; Alicante-Sta. María, LB 19, 1812-1815: 92v; *Ibid*., LB 20, 1816-1821: 23, 90v, 146v; LB 21, 1822-1827: 183v.

[1891] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1846-1851: 77v; *Ibid*., LD 1862-1865: 91v.

[1892] Ruiz de Lihory confunde la fecha de su tratado de armonía y fecha su edición en 1821 en vez de en 1831.

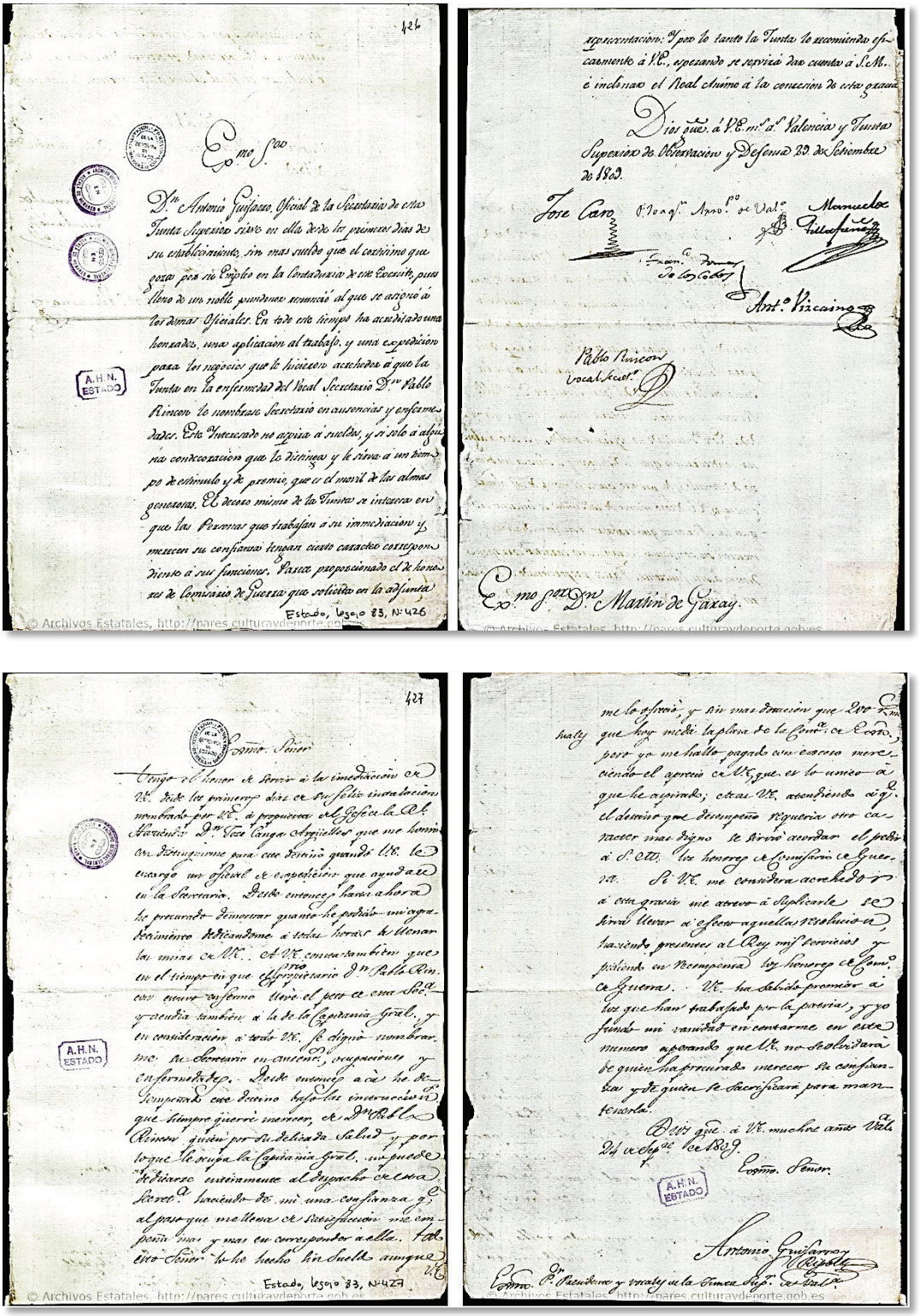


Ilustración 285. Expediente para la condecoración de Antonio Guijarro como comisario de guerra en 1809. Archivo Histórico Nacional (E-Mah).

Cuatro años antes de fallecer, siendo fiel al estilo pseudónimo y críptico que distinguió su breve obra literaria, Antonio Guijarro Ripoll utilizó los personajes de Lindoro y Dorina para ilustrar, a modo de conversación galante, las lecciones de armonía que componían su libro *Principios de armonía y modulación* (1831) editado en València. Rememorando quizá las lecciones de música que impartió a su prima hermana María Antonia Ripoll Torregrosa, futura madre de Emilio Castelar, durante su juventud, la narración da probablemente detalles reales que se dieron entonces, en opinión de su descendiente Quintas Ripoll (2020: 158-159). Por ejemplo, Lindoro —maestro en dicha obra que había aprendido música en la corte—, cruzaba un rio y andaba quinientos pasos para enseñar a Dorina en su finca los rudimentos de la armonía y del enlace de acordes[1893]; esta sufrió problemas de salud que pausaron su aprendizaje; los ejemplos se explicaban tocando al piano durante las lecciones siempre que la madre de Dorina no tuviese jaqueca; cuando hacía buen tiempo, Lindoro daba clases a Dorina debajo de un manzano en presencia de su madre; y, en ocasiones, la mesa de estudio que utilizaban durante las lecciones cojeaba (Guijarro Ripoll, 1831: 66, 72, 76, 83, 114). Estos pormenores un tanto nimios muestran que los personajes citados se apoyan posiblemente, como va dicho, en las clases que el autor impartió a su prima. Dicha obra didáctica, editada en València por el librero Manuel López[1894] en junio de 1831 y vendida por la librería local de Luis Ferrís[1895], cuyo título completo es *Principios de armonía y modulación: dispuestos en doce lecciones para instrucción de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor. Con un breve diccionario de música a continuación para la más fácil inteligencia* (1831a), plantea, novedosamente para la época, la praxis de sonoridades y demás elementos de la armonía teórica usando ejemplos al piano «para hacerlo con más ventaja»[1896]. Dedicó su obra a Pascual Pérez Gascón (*1802; †1864), organista de la catedral valenciana y amigo personal

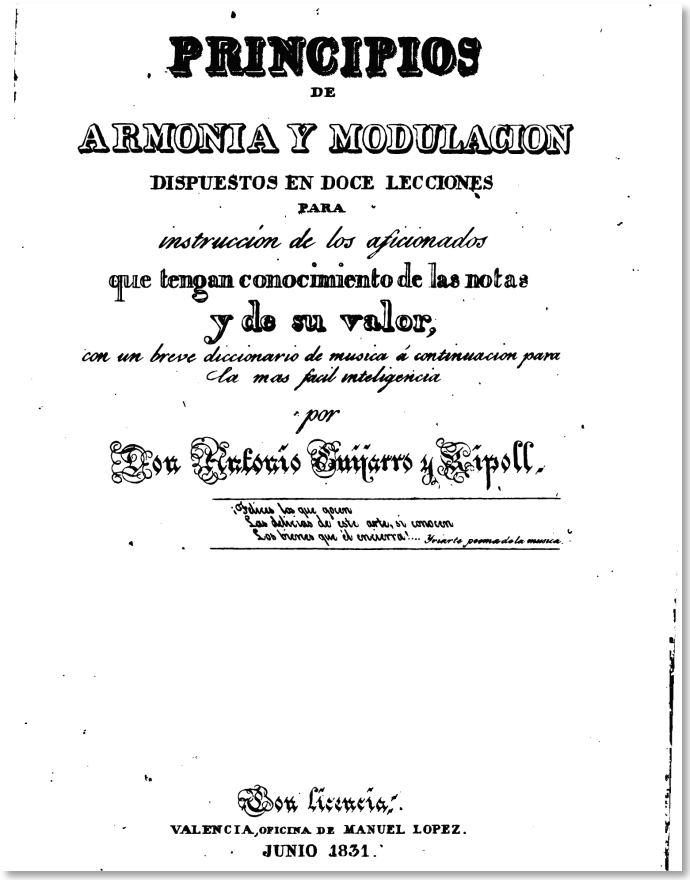
[1893] Según Quintas Ripoll (2020: 158-159) el Manzanares que figura en la narración se correspondería en la realidad con la rambla Orgegia, que separaba las quintas de los Ripoll y los Guijarro, distantes unos quinientos metros según la localización de sus respectivas calles actuales.

[1894] La librería de Manuel López, que estuvo situada en la plaza del Colegio del Patriarca, comercializó diversas canciones patrióticas durante el período de la Guerra de la Independencia (1808-1814). Más tarde, dicho comercio se localiza en la calle de Bordadores.

[1895] Como va dicho, Luis Ferrís fue el propietario de una librería en Murcia que trasladó a València en 1829 (calle de Zaragoza, núm. 7). En 1831 su negocio se ubicó en la calle Campaneros, 10, y, en 1832, en la calle Caballeros, frente a la Real Audiencia. El 14.08.1831 anunció por primera vez en el *Diario de Valencia* la obra *Principios de Armonía y Modulación* de Antonio Guijarro y Ripoll junto con otras obras de música para piano, guitarra y canto con acompañamiento. A partir del 06.09.1833, comenzó a realizar servicio de venta de pianos en su despacho de la calle de Caballeros frente a la Audiencia (actual Palau de la Generalitat Valenciana), siguiendo la estela de otras librerías, como la de Cabrerizo (la cual los alquilaba y/o vendía «por suscripción»).

[1896] Comenzó a anunciarse en la librería de Ferrís, calle de Campaneros, 10, y también en otras de la provincia en *Diario de Valencia*, 05.08.1831 a 13 rs. vn. la edición rústica, y 18 rs. vn. en pasta.

suyo, y su publicación le valió una entrada en la *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* de Mariano Soriano Fuertes (1859, IV: 320).



PRINCIPIOS
DE
ARMONIA Y MODULACION
DISPUESTOS EN DOCE LECCIONES
PARA
instruccion de los aficionados
que tengan conocimiento de las notas
y de su valor,
con un breve diccionario de musica á continuacion para
la mas facil inteligencia
por
Don Antonio Guijarro y Tipoll.

Con licencia.
VALENCIA, OFICINA DE MANUEL LOPEZ.
JUNIO 1831.

Ilustración 286. Portada de los *Principios de armonía y modulación* de Antonio Guijarro (1831).

A continuación, editó otras publicaciones de ámbito literario en València, lo que, ya conociendo que ejerció como escribiente e inspector de hospitales en la capital del Turia durante la Guerra de la Independencia, confirma que vivió en la ciudad durante algunos años más, dato novedoso que no aportan ni Lihory ni Saldoni. De hecho, en 1831, año de la publicación de su tratado y de su obra *Efectos de las Revoluciones ó la muerte de Lord Capell. Opúsculo histórico sacado de las crónicas inglesas* (1831b), el célebre violinista Alejandro Boucher (*1778; †1861)[1897] estrenó un

[1897] Alexandre-Jean Boucher (*París, 1778; †París, 1861), fue un violinista y compositor francés hijo de un músico de los Mosqueteros de Louis XV. De niño, actuó en salones y en la corte; durante la Revolución tomó parte en la toma de la Bastilla y, en febrero de 1790, se unió a la *Garde Nationale*. Miembro de la orquesta del Théâtre du Palais (1792) y, posteriormente, de la del Théâtre Feydeau. Comprometido por los acontecimientos de 13 *Vendémiaire* (05.10.1795), Boucher viajó a España, fue presentado a Carlos IV e ingresó en la orquesta real llegando a tomar consejos de Boccherini. Regresó posteriormente a París, donde la opinión pública hacia él estaba dividida por su talento demasiado virtuoso; en 1806 Spöhr escribió de él: «Boucher fue un violinista excepcional, pero también un gran charlatán». Residiendo en París durante los Cien Días de San Luis, provocó malentendidos por su excepcional parecido físico con Napoleón. Entre 1819 y 1825, Boucher y su esposa recorrieron Bélgica, Austria (en 1822, donde conoció al joven Liszt

Tema con Variaciones suyo —a este «brillante aficionado»— en el teatro de la ciudad (*Diario de Valencia*, 15.11.1831)[1898] y, en 1832, publicó con Cabrerizo *Teodora, heroína de Aragón, historia de la guerra de la independencia, ó Memorias del coronel Blok, escritas (y no publicadas) en frances por Mr. Rodolphe, y traducidas al castellano por D. Antonio Guijarro y Ripoll*, novela en la que explora la idea de felicidad apoyada en la naturaleza y el patriotismo en la mujer durante la contienda española como modelo de virtudes a imitar (Sánchez García, 2008: 35).

Cabe decir, por último, que Antonio Guijarro Ripoll ejerció como funcionario público en el cargo de tesorero de rentas durante sus últimos años y falleció en 1835 (Matilla Tascón, 1962: 240). Tal como manifestó en su tratado de armonía de 1831, estaba escribiendo una *Historia de la Música* que no llegaría a ver la luz.

b. Francisca Guijarro Ripoll

Como va dicho, Antonio Guijarro Ripoll fue tío materno del célebre periodista y político tradicionalista valenciano Antonio Aparisi Guijarro (*València, 1815; †Madrid, 1872). Su hermana, María Francisca Guijarro Ripoll (*Villafranqueza, 1784; †València, 1867), se casó en Villafranqueza en 1800 con el oficial mayor de la Contaduría del Ejército Francisco de Paula Aparisi Satorre, también de ideología liberal.

Francisco de Paula Aparisi Satorre murió prematuramente, dejando a Francisca cinco hijos y numerosas deudas, como relataría posteriormente el propio Antonio Aparisi Guijarro. Francisco Belda, héroe de la guerra de la Independencia de ideas tradicionalistas amigo de la familia, les ayudó y consiguió que conservaran el Mas de Teulada (Vilamarxant, València), propiedad donde se reunieron los Aparisi a partir de entonces. Francisca, que se erigió a la muerte de su marido como elemento aglutinador de la familia, tuvo especial vinculación con la música y el piano. Emilio Castelar, como va dicho, así lo confirma y, aparte, se han recabado datos sobre un Francisco Aparisi que actuó al piano en 1851 en varios conciertos celebrados en València, uno de ellos, en casa de Joaquín Catalá, miembro del Liceo local, y otro en el propio teatro de dicha entidad acompañando al piano a José Velázquez en una fantasía para

y a Beethoven, quien le dedicó el *Kleines Stück* WoO 34), Alemania (donde conoció a Mendelssohn y tocó junto a Weber) y Rusia. Se retiró a Orléans en 1858. Su último concierto fue en la Salle Pleyel de París el 3 de mayo de 1859. Entre sus obras (algunos manuscritos en F-Pc) figuran dos conciertos para violín, un *Grand duo concertant* para dos violines (1839) y un *Serment napoléonien* (1853) (Audéon, 2001).

[1898] Sobre la visita del virtuoso violinista a València y los conciertos que realizó en la capital del Turia véase el *Diario de Valencia* de los días 4, 7, 11, 13, 14 y 15 de noviembre de 1831.

violín sobre *I Martiri* de G. Donizetti[1899] (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.06.1851, 27.10.1851). Dicho Francisco Aparisi pudo ser su hijo, Francisco de Paula Aparisi Guijarro, o su nieto, el magistrado y literato aficionado Francisco Aparisi Collado, hijo de Blas Aparisi Guijarro[1900].

El primero, Francisco [de Paula] Aparisi Guijarro, fue comisario de guerra de segunda clase y se casó sucesivamente con sus dos primas hermanas, hijas de Antonio Guijarro Ripoll; primero con Ramona (*25.03.1806)[1901] y, a su muerte, con Esperanza, práctica habitual entonces entre las familias burguesas valencianas para perpetuar el linaje —en especial de la rama de los Aparisi (véase Ascoz Planes, 2019)—. Ramona cultivó las artes y publicó en 1840 *Emilia y Clara, ó Efectos de una buena educacion: novela original* en la valenciana imprenta de López. Tuvo a Esperanza Aparisi Guijarro con su primera esposa, y esta se casó a su vez con otro pariente, José Colomer Guijarro (*1825; †1905), hermano del pianista Blas Mª Colomer. Los Colomer-Aparisi tuvieron once hijos. Con la segunda hermana, Esperanza, Francisco Aparisi tuvo a Francisco, muerto al poco de nacer[1902], Enriqueta y a Carlos Aparisi Guijarro[1903], inaugurando desde su residencia en el número 7 de la plaza del Temple otra vasta y diseminada rama de la familia —los Aparisi— residente en València y en el Más de Teulada, en Villamarchante, entre otras localizaciones.

c. Francisco Guijarro Ripoll

Antonio y Francisca Guijarro Ripoll tenían otro hermano llamado Francisco (*28.02.1791; †1871) —«papá Quico» para sus nietos y descendientes— y dos hermanas más, Tomasa y Rita —esta última permaneció soltera— [1904]. Francisco abrazó la carrera militar y fue apresado y llevado a Francia siendo teniente de los Voluntarios de Castilla de Tudela, pero consiguió escapar en 1809. En 1821 volvió a Villafranqueza (Alicante), se casó con Manuela Gonzalo del Río y se instaló de nuevo junto a su padre y a su hermana Rita. Se retiró en 1834 como capitán para no

[1899] Se trata de una versión revisada de la ópera *Poliuto* (1838) que se estrenó con texto en francés en la Ópera de París con el título de *Les Martyrs* el 10 de abril de 1840. Su versión original fue estrenada el 30 de noviembre de 1848 en el Teatro San Carlo de Nápoles, tras fallecer su compositor.

[1900] Francisco Aparisi Collado fue autor de una obra de biografías históricas dedicada al Príncipe de Asturias: *Los Doce Alfonsos y el espejo de caballeros*, publicada en Madrid por Gravina en 1864. En 1883 era teniente fiscal en Cáceres (*Guía oficial de España*, 1883: 300), al año siguiente en Calatayud (Sáez Domingo, 1885: 17) y hasta 1893 en Zamora, donde fue declarado excedente (*Jurisprudencia administrativa*, 1906: 302)

[1901] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1804-1809: 88r.

[1902] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1843: 31v.

[1903] Carlos Aparisi Guijarro (*1816c), rentista, vivía con su mujer Isabel Orellana y su hija María en la plaza del Horno Quemado, núm. 2. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 88, cuartel de Serranos, 1855.

[1904] Los cinco hijos de Antonio Guijarro Aracil (Antonio, Francisco, María Francisca, Tomasa y Rita) aparecen referenciados en el *Inventario de la documentación de la bailía general del Reino de Valencia* del Archivo del Palacio Real de Madrid [E-Mpa] (Mut Calafell, 1980: 138).

participar en la Primera Guerra Carlista, pero su crudeza le obligó a desplazarse, primero a Vallanca (Rincón de Ademuz), donde tuvo a su hija Enriqueta en mayo de 1836, y luego a València. Consta después viviendo en la capital del Turia como capitán retirado, pues enterró a su hija Enriqueta, fallecida prematuramente, en 1837 y tuvo en 1838 a su hijo Ricardo el 27 de julio[1905].

A partir de 1841 fue interventor del Real Sitio de San Lorenzo del Pardo, en 1843 y recibió de Isabel II la orden de Carlos III en 1851. Contrariamente a lo que expone la tradición familiar, murió tras jubilarse como cesante de la Real Casa, antes de 1880 (Cadenas Vicent, 1979: 173), ya que a su viuda se le otorgó una pensión de 825 pesetas en 1872 por haber sido administrador de la Real Acequia del Jarama (*Boletín oficial del Ministerio de Hacienda*, 27, 1872: 216). Se conserva la fotografía de un retrato familiar al óleo procedente de 1856 de dicha familia que perteneció a una de sus descendientes, Carolina Ardizone Guijarro (ilustración 287).



Ilustración 287. Retrato al óleo de la familia de Francisco Guijarro Ripoll [en el centro, a la derecha], 1856.

[1905] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional 1837: 272v; LB 1835-1843: 158r.

d. Tomasa Guijarro Ripoll

Se casó con el teniente coronel Francisco Lloret Guijarro, pariente suyo residente en Villafranqueza, y tuvieron a María[1906], Mª Concepción, Vicente[1907] y Eulogio Lloret Guijarro, futuro teniente coronel del ejército. Este último contrajo matrimonio con Carolina/Carlota Guijarro Gonzalo del Río, prima hermana suya e hija de Francisco Guijarro Ripoll, con quien tuvo a Fernando Lloret Guijarro, que, por razones endogámicas, se apellidó igual que el padre.

6.1.2. Ampliación de datos sobre su infancia y juventud en València (1839-1856).

La figura de Blas María Colomer Guijarro (*València, 03.02.1839; †París, 27.06.1917) ha sido ampliamente investigada por Belén Sánchez (2017), por lo que en este punto solo cabe realizar algunas puntualizaciones y una actualización de los datos manejados sobre su primera etapa en València relativos a su origen biográfico y a su relación con Justo Fuster, su maestro de piano.

En primer lugar, la documentación recabada sobre él en esta investigación confirma, lo mismo que la expuesta por Sánchez en 2017, que nació en la ciudad de València, por tanto, corrige la tradición historiográfica surgida a raíz de la vinculación errónea de Blas Colomer con cierto Joaquín Tomás Colomer Pérez (*Bocairent, 06.04.1833) por parte de Baltasar Saldoni en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, posterior a sus *Efemérides de músicos españoles* (1860). Ruiz de Lihory, Felipe Pedrell y otros autores de su época se hicieron eco del dato erróneo que ofreció Saldoni, generando un relato biográfico equivocado que afirma que el pianista y compositor era oriundo de Bocairent[1908].

Blas María Colomer Guijarro nació en València el tres de febrero de 1839, día de San Blas, y fue bautizado en la parroquia de la Santa Cruz. Ni él ni su familia tenían relación con Bocairent, pues en última instancia provenían de Ontinyent y Villafranqueza, y llevaban asentados en València desde fines del siglo XVIII. He podido reunir datos sobre sus ascendientes, asimismo, que vinculan a la familia Colomer con la del citado músico Antonio Guijarro Ripoll, autor de *Principios de armonía y modulación*, editados en València por Manuel López en 1831, como va dicho.

[1906] E-ORI, Alicante-Sta. María, LB 19, 1812-1815: 67v.

[1907] E-ORI, Tibi-Sta. María Magdalena, LBD 2, 1789-1828: 234.

[1908] Para añadir más confusión al asunto, dicho Joaquín Colomer Pérez comparte nombres de padre y abuelo paterno con los de Blas María Colomer. Según la partida de nacimiento que obra en Bocairent, Joaquín Tomás Colomer Pérez era hijo de Vicente Colomer y de María Ana Pérez; sus abuelos paternos: Juan Bautista Colomer y María Rita Calatayud y maternos: Joaquín Pérez y Antonia Gonzáles, naturales de Onil. No obstante, todo ello demuestra que no existe ninguna relación con el pianista valenciano o su familia.

El abuelo paterno de Blas María fue Juan Bautista Colomer Jordá (*Ontinyent, 15.02.1761; †València, 1827c), quien, como expone la partida de bautismo que he podido recuperar[1909], fue bautizado el 16 de febrero de 1761, siendo sus padres Ilario [Hilario] Colomer Traver y Luisa Jordá Tortosa (*Ontinyent, 1735)[1910], casados en Ontinyent en 1752. En torno a 1786 (Tormo Camallonga, 2004: 428) se instaló en València como abogado de los Reales Consejos y así aparece colegiado en la ciudad en 1803 (Monfort, 1803: 235)[1911]. En 1806 hipotecó, junto a María de los Desamparados Lavaríes, su consorte, una casa situada en la calle de la Parra, al lado del antiguo convento del Socorro[1912]. Pocas semanas después (27.10.1806), asignaba una paga a su primogénito, Juan Bautista Colomer Lavaríes, que pretendía ingresar en los cadetes del regimiento de caballería de Numancia; para ello, el abogado hipotecó tres propiedades: su residencia habitual en el núm. 7 de la «calle del Alfondech de Arriba» [calle Alta del Alfondech, posterior tramo-calle de la Cadena][1913]; una casa baja en la plaza de San Miguel, delante de la iglesia de San Miguel; y una casa baja con escalerilla en la calle de la Cequiola, (manzana 29). Blas María Colomer nacería treinta y tres años después en la primera casa hipotecada citada.

Otro hijo del citado Juan Bautista Colomer Jordá, Vicente María Colomer Lavaríes, padre de Blas María Colomer, estuvo relacionado con el mundo de la abogacía, la gestión de capital[1914] y ejerció como albacea testamentario en los pleitos surgidos tras el fallecimiento de su padre, acaecido en torno a 1827[1915]. Estaba casado con Pascuala Guijarro Mocholí, hija de Francisco Guijarro Aracil, teniente coronel de infantería y hermano de Antonio Guijarro Aracil, por tanto,

[1909] E-VAsdap, Ontinyent-Santa María, LB 10 [1755-1767]: 339.

[1910] Hijos de Joseph Colomer y Luisa [Lloisa] Traver Carbó (*Ontinyent, 1696) (casados en 1726); y de Juan Jordá y María Tortosa (casados en 1720), respectivamente.

[1911] No conviene que confundirlo —como hicieron en su momento los descendientes de Blas Colomer al hacer su reconstrucción genealógica— con el canónigo prebendado de la seo Juan Bautista Colomer de Prades (*1772/78; †1842), pues este tiene un origen totalmente diferente y sin relación con la familia de Blas. Oriundo de Morella, había sido canónigo de la catedral de Tortosa antes de ser nombrado para la Metropolitana en 1832 (*Gazeta de Madrid*, 05.05.1832). Residía en 1837 en la calle de Catalans, núm. 5 (manzana 141), en una mansión imponente por la que pagaba 2960 rs. vn. anuales. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València,* sig. 11, cuartel de Serranos, 1837.

[1912] E-VAcp, protocolos de José Escoín, 20.06.1806: 277v.

[1913] Situada en la manzana 197, frente al Mesón de la Cadena y lindaba por detrás con el Mesón de Morella y a los lados con el platero Bartolomé Juan y con una casa particular, pagaban por ella una renta anual de 227 libras [E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València* sig. 4, parroquia de la Santa Cruz, 1818].

[1914] Tengo constancia de una primera actividad litigando contra el atraso en el pago de alquileres de Bernardino Granjales, maestro curtidor. E-VAcp, protocolos de Dionisio Meliá Tamarit, 25.03.1800: 6.

[1915] E-VAcp, *Protocolos de Julián Carbonell*, 23.03.1827: 54v.

tío del músico Antonio Guijarro Ripoll. Así lo demuestran los plenos poderes que Francisco Guijarro Aracil, ya retirado, otorgó a «su yerno» Vicente Colomer Lavaríes (ilustración 288)[1916].

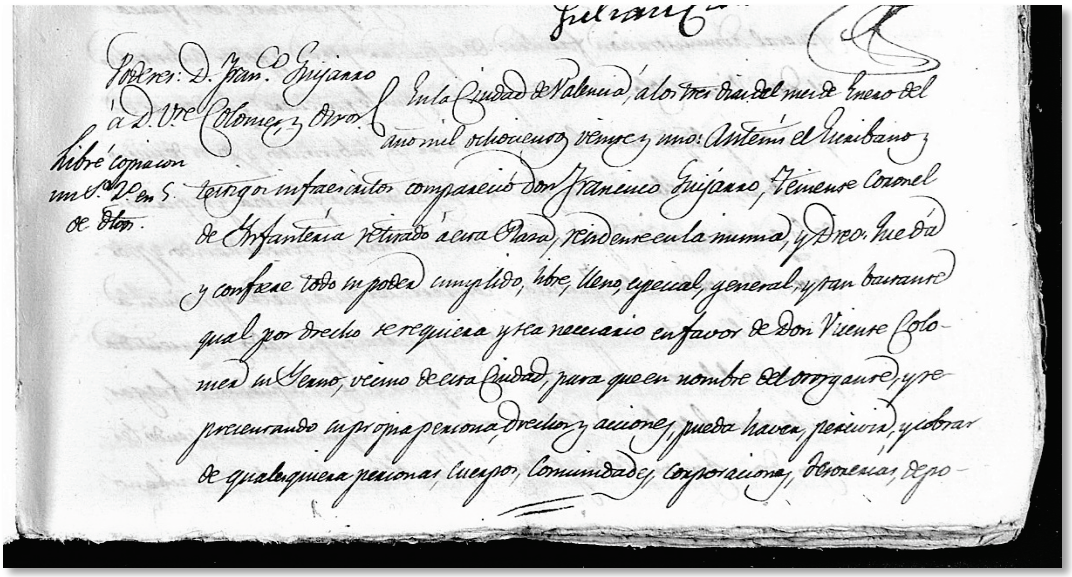


Ilustración 288. E-VAcp, *Protocolos de Julián Carbonell*, «Poderes de Francisco Guijarro a Vicente Colomer y otros», 03.01.1821: 6.

A la muerte de Juan Bautista Colomer Jordá, el matrimonio integrado por Vicente Colomer Lavaríes y Pascuala Guijarro Mocholí se instaló en el núm. 7 antiguo (8 moderno) del tramo de la calle Alta conocido como calle de la Cadena[1917] [actualmente, entre los núm. 26 y 36 de la calle Alta][1918], residencia familiar de los Colomer. Tuvieron una numerosa familia de la cual Blas —«Blasito»— Colomer fue el benjamín.

Lo expuesto confirma el proceso que vinculó genealógicamente a las familias Colomer y Guijarro; además, teniendo en cuenta que, como va dicho, una de las hermanas de Antonio Guijarro, María Francisca Guijarro Ripoll, estaba emparentada con la familia Aparisi, puedo confirmar que el pianista valenciano nacionalizado francés Blas María Colomer fue sobrino segundo de Antonio Guijarro Ripoll y primo segundo del célebre político valenciano Antonio Aparisi Guijarro (ilustración 289) y de su hermano, el comisario de guerra Francisco Aparisi Guijarro[1919]. Además, como ocurrió antes con la familia Aparisi, la familia Colomer-Guijarro

[1916] E-VAcp, *Protocolos de Julián Carbonell*, 03.01.1821: 6.

[1917] Por ubicarse allí el conocido como Mesón de la Cadena (*Diario de Valencia*, 26.02.1791).

[1918] Resulta difícil establecer a qué número corresponde exactamente tras las reedificaciones de los inmuebles. Sin embargo, el número de alturas, la existencia de un entresuelo y la posición de la casa en los padrones de habitantes (frente al Mesón de la Cadena), sugieren que podría tratarse de la casa marcada con el actual núm. 34, cuya edificación data de 1780 y cuenta con entresuelo y dos alturas más, o la marcada con el 30 en la citada calle Alta.

[1919] Posiblemente fue el Francisco Aparisi que actuó en una velada celebrada en el Liceo el 27 de octubre de 1851 acompañando al piano una fantasía para violín de *I Martiri*, que ejecutó Joaquín Velázquez.

volvió a unirse con los Aparisi-Guijarro a través del matrimonio de José Colomer Guijarro, hermano de Blas María, con Esperanza Aparisi Guijarro (*1825; †1905), hija de Francisco Aparisi Guijarro y de Ramona Guijarro, su primera esposa, que era hija a su vez de Antonio Guijarro Ripoll. Ellos fundaron otra rama de la familia, los Colomer-Aparisi (véase el estudio genealógico de la familia realizado por César Colomer Morell)[1920].

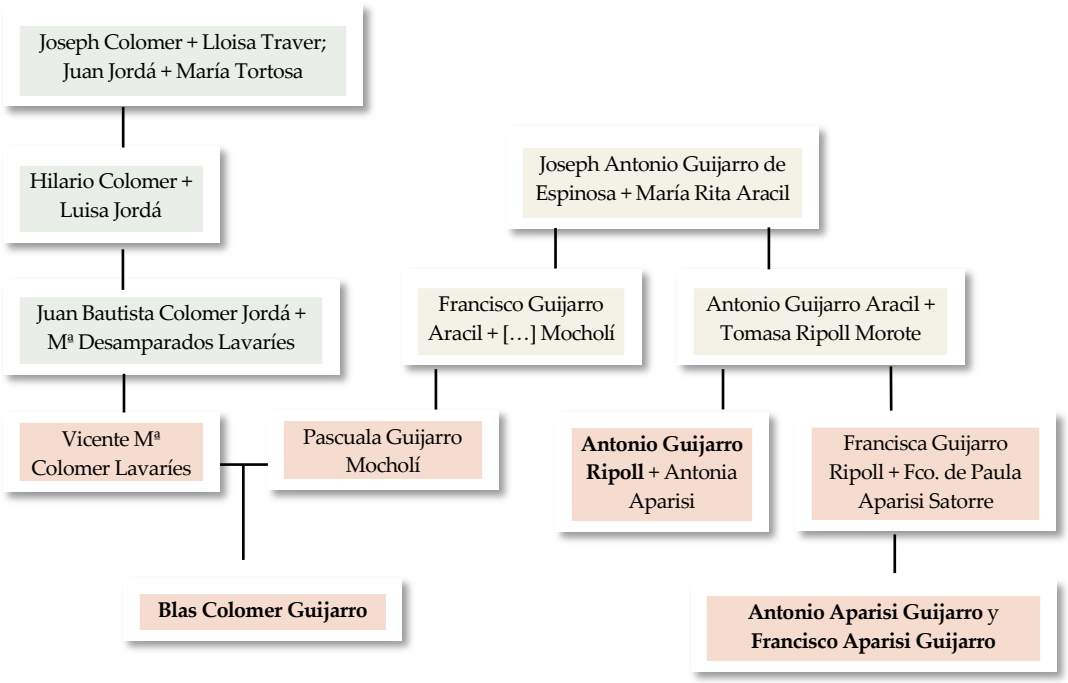


Ilustración 289. Extracto del origen genealógico de Blas María Colomer, que confirma su relación de parentesco con Antonio Guijarro Ripoll y con los Aparisi-Guijarro.

La familia residió en los entresuelos de la tradicional residencia que poseían en la calle de la Cadena —un tramo de la calle Alta del Alfondech, frente al mesón de la Cadena— y el padre, Vicente Colomer Lavaríes, mantuvo a su numerosa prole con las rentas que producían las propiedades urbanas que alquilaba y trabajando como apoderado/gestor de varias fortunas. Un año antes de nacer Blas María Colomer, el padre vendía una habitación situada en el núm. 19 de la calle de San Cristóbal de la Blanquería [actual calle de Garcilaso] (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.06.1838) y, en 1841, alquilaba parte del edificio donde vivían, concretamente, la segunda habitación y la habitación principal, con cuadra, carrocera y un cuarto bajo negocios (*Diario Mercantil de Valencia*, 18.02.1841 03.07.1841).

[1920] https://issuu.com/colomer-morell/docs/arbol/1 [consulta 30.11.2021].

Según refiere la tradición familiar, Blas María Colomer se puso bajo la tutela del primer organista de la catedral de València, Pascual Pérez Gascón (*1802; †1864), cuando contaba cuatro años de edad, primero, para recibir lecciones de solfeo y, a los ocho años, comenzó a estudiar piano con el citado profesor. No obstante, al ser las clases muy espaciadas por falta de tiempo de dicho maestro —solo media hora tras los oficios del domingo—, pasó a estudiar con Justo Fuster Carceller por recomendación del propio Pérez Gascón[1921]. Sin embargo, he podido deducir que Colomer debió comenzar a aprender piano dos años antes, cuando contaba seis años, porque pocos días después de celebrarse las actuaciones de Franz Liszt en València, desde casa de los Colomer se publicó un anuncio demandando el célebre *Método de piano* de Pedro Albéniz (1840) (*Diario Mercantil de Valencia*, 16.04.1845).

Tras la muerte por enfermedad de uno de sus hijos, Pascual Colomer (Sánchez García, 2017: 57), la familia de Blas Colomer se instaló en 1852 en la calle Huerto de Ensendra, 7, convirtiéndose en vecinos del violinista Manuel Lloria (Sánchez García, 2017: 68). Información hemerográfica recuperada durante esta investigación confirma que Blas María Colomer se anunció como copista de música —«joven copia música para todos los instrumentos»— en dicha dirección, y también, posiblemente, como profesor de piano, aunque dando como razón el estanco de la calle de los Ángeles, esquina con Mosén Sorell, situado en la misma área (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.10.1852; 30.09.1853):

> Un joven, profesor de piano, ofrece al publico sus conocimientos, según las clases siguientes: Lección diaria de solfeo en casa del maestro 15 rs. mensuales, idem casa del discípulo 20: Lección diaria de solfeo y piano en casa del maestro 20 rs., idem en casa del discípulo 30. Las horas de lección serán convencionales y compatibles con las ocupaciones del profesor y de los discípulos: darán razón en el estanco de la calle de los Ángeles, vulgo de Santo Tomás, junto á las cuatro esquinas de Mosen Sorell.

Según la tradición familiar recogida por Madeleine Colomer, hija de Blas María, Lloria ejerció asimismo una notable influencia sobre el joven Colomer, a quien dio clases de violín desde que tenía doce años y al cual promocionó para engrosar las orquestas del Teatro Principal y del Princesa, este último inaugurado en 1854, fecha que toma Belén Sánchez (2017) para indicar su entrada en la orquesta de ambos teatros.

La familia de músicos valencianos apellidados Lloria requiere también de aclaración, ya que provocó algunas confusiones, como ya detectó Ruiz de Lihory:

[1921] La información —en la que se basa asimismo la tesis de Belén Sánchez sobre Colomer (2017)— se ha obtenido gracias a la consulta de documentación manuscrita procedente de los archivos familiares de Patrick Colomer, descendiente de Blas María Colomer. Concretamente de: Colomer, Madeleine: *Résumé de la vie de B. M. Colomer* [manuscrito].

> Durante este tiempo debió estar en Valencia alguna temporada, porque en el libro de Cuentas del Colegio del Espíritu Santo (antes Casa profesa) y año 1830, encontramos el siguiente asiento: «Al maestro músico M. Lloria 354 rs. por la fiesta de N, S.1, á saber: 140 por la misa solemne, 24 por las vísperas, 6ú por dos reservas, 60 por una misa de órgano y 70 por otra». ¿Seria este organista otro Lloria? (Ruiz de Lihory, 1903: 322).

El profesor que instruyó a Colomer en el violín fue, a todas luces, Manuel Lloria Constantí (*20.02.1786), músico de la Real Capilla e hijo del también músico Manuel Lloria Selma (*1750c; †1837/38) —quizás relacionado con el organista al que se refiere Ruiz de Lihory— y de Ignacia Constantí Polo, cuyo nacimiento y el de sus hermanos está registrado en la parroquia de San Esteban Protomártir de València y el Colegio de las Escuelas Pías[1922]. Manuel Lloria Selma ejerció como ministril de contrabajo de la Catedral de València, junto a Antonio Vicente, que lo fue de violonchelo[1923]. Enviudó y volvió a casarse en torno a 1814 con Manuela Monzón García (*Bronchales, Teruel, 1791), con quien tuvo a Manuela (*1815), José (*1816) y Salvador (*1820) —sus hijos varones también fueron músicos—. Residieron en el núm. 1 de la calle del Palau (segunda habitación, manzana 121), junto a la desaparecida calle de la Olla[1924].

Fallecido el patriarca, Manuel Lloria Selma, y ejerciendo Manuel Lloria Constantí como violinista en la Real Capilla, su hermanastro José Lloria Monzón fue elogiado por la crítica como violonchelista destacado de la orquesta del Teatro Principal, dirigida durante la década de 1840 por José y Onofre Comellas (*El Fénix*, 23.11.1845); además, fue miembro de la banda del primer batallón de la Guardia Nacional[1925].

También cierto Salvador Lloria —posiblemente su hermanastro— realizó estudios de fagot en el Real Conservatorio de Madrid (*El Heraldo*, 25.04.1844), mientras que José Lloria Selma triunfó como violonchelo en la orquesta de la compañía de ópera del Teatro del Circo, entonces dirigida por Juan Skoczdopole (*Revista de Teatros,* 24.09.1844)[1926].

Manuel Lloria Constantí se jubiló como primer violín de la Real Capilla en 1845 y retornó a València, muriendo, según Ruiz de Lihory, en 1848 (Saldoni, I, 1868: 289; Ruiz de Lihory, 1903: 322). La fecha no concuerda con la trasmitida por la tradición familiar de los Colomer —recogida por Belén Sánchez en su tesis (2017)—, pues afirman que Blas María Colomer estudió con

[1922] Véase E-VAsdap, València-S. Esteban LB 1783-1787: 99v; LB 1793-1798: 2v; Escuelas Pías, LBC 1788-1792: 150r, 150v, 168v.

[1923] E-VAc, leg. 332, *Actas Capitulares*, 1805: 71v

[1924] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1812-1818.

[1925] E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, Cuartel del Mar, 1839.

[1926] Ignoro quién de ellos era Salvador Lloria Constantí y quién Salvador Lloria Monzón, aunque por la edad de nacimiento de ambos, es muy probable que el estudiante de fagot en el conservatorio fuera el segundo.

Manuel Lloria a partir de 1852 y ese año, según Saldoni y Ruiz de Lihory, Lloria ya había fallecido.

Asimismo, a mediados del siglo XIX el joven Colomer reunía los domingos en su casa a un grupo de músicos para interpretar obras de «Haydn, Mozart, Beethoven y otros», como recordaba el periodista Benito Busó Tapia (*1840; †1913) años después (Busó, 1907: 245).

Sin embargo, el 23 de agosto de 1856 murió su madre, Pascuala Guijarro Mocholí, atadura principal que lo retenía en la capital valenciana, y el joven pianista, aconsejado y recomendado por algunos próceres de la ciudad, partió hacia Marsella el sábado, 20 de septiembre, con el propósito de tomar parte en las pruebas de acceso del Conservatorio de París:

> El sábado último se embarcó en nuestro puerto, a bordo del vapor Tajo, en dirección a Marsella, nuestro joven paisano D. Blas Colomer, que pasa a París a tomar parte en la oposiciones que van a verificarse para ingresar en el conservatorio de dicha corte, en la clase de música. Aquellos de nuestros lectores que hayan podido apreciar los conocimientos y adelantos músicos del señor Colomer, no podrán menos de desearle un éxito completo en su viage (*Diario Mercantil de Valencia,* 22.09.1856).

Tras establecerse plenamente como músico parisino, Blas María Colomer mantuvo relación de admiración y agradecimiento con su maestro de piano en València, Justo Fuster, que debió estar relacionado de alguna manera con la iglesia de San Nicolás durante algún periodo (quizá como organista). Como informa Belén Sánchez García (2017: 65 y ss.), el archivo de dicha iglesia conserva partituras manuscritas de Colomer dedicadas a su maestro valenciano o que cuentan con el exlibris de Justo Fuster, caso de un *Sexteto* titulado *Pot-Pourri d'Airs Espagnols* (1860c) (ilustración 290) y el *Andante du Trio en Sol*, ganador del Primer Premio de la *Société de Compositeurs* en 1879 —junto con un *Duo pour Hautbois et Piano* también de B. Mª. Colomer—, que porta la dedicatoria: «ofrecida a mi querido y buen maestro D. Justo Fuster, únicamente para él» (ilustración 291).



Ilustración 290. Exlibris de Justo Fuster en una partitura del sexteto *Pot-Pourri d'Airs Espagnols* de Blas María Colomer [imagen cortesía Vicent Ros (2008)].

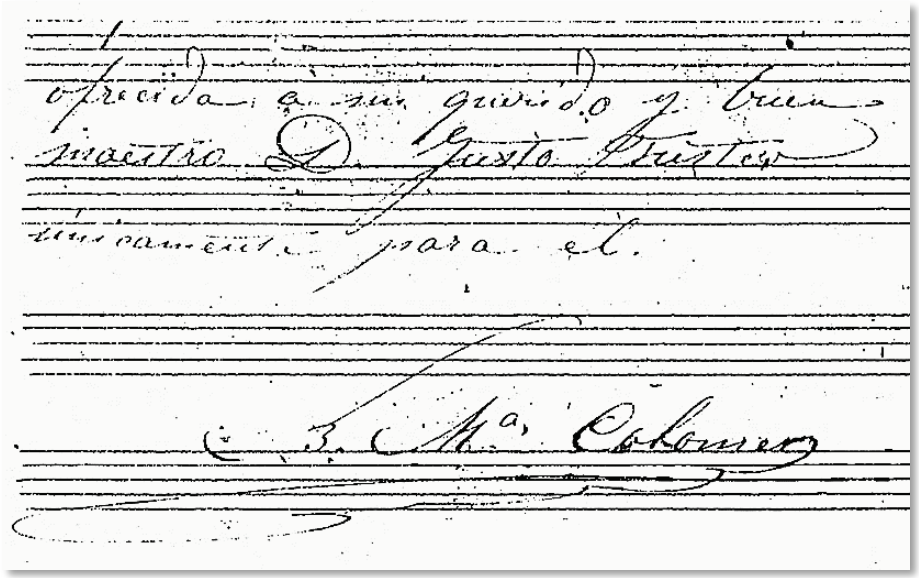


Ilustración 291. Dedicatoria a Justo Fuster en la partitura del *Andante du Trio en Sol* [imagen cortesía Vicent Ros (2008)].

Los archivos del departamento de la música de la Biblioteca Nacional de Francia también conservan el *Andante du Trio en Sol* manuscrito, por lo cual, el manuscrito dedicado a Justo Fuster que consta en el archivo musical de la Iglesia de San Nicolás posiblemente es una copia remitida por Colomer a su profesor desde el país vecino antes que dicha obra fuera premiada —es decir, antes de 1879—, pues Fuster falleció en 1876.

Se ha intentado dilucidar qué tipo de relación tuvo Fuster con la parroquial de San Nicolás en vano, dado que en la actualidad no existen más datos; y el cargo de organista en esta iglesia estuvo desempeñado por el célebre Manuel Climent Cavedo entre 1833 y 1840[1927]. A partir de entonces y hasta 1863 la ocupó el músico ciego Vicente Pérez Bernabé (*1788)[1928], quien vendía

[1927] Manuel Climent Cavedo (*Gandía, 01.01.1810; †Madrid, 04.02.1870) fue un sobresaliente organista y pianista. A los once años, tras cuatro años de instrucción con Mateo Cabo, sustituyó al organista de la Colegiata de Gandía; a los trece ganó la plaza de Cullera, pero no pudo ocuparla por no tener la edad requerida; y a los dieciséis ganó una plaza de maestro de capilla en Algemesí que mantuvo hasta los veinte. Tuvo que abandonar el cargo en Algemesí por carecer de vocación religiosa y en 1831 ganó la oposición a organista de San Nicolás en València. Se casó en 1833, pero enviudó en 1836 y, tras este varapalo, vendió sus bienes y se enroló en 1837 en la facción carlista. Al acabar la guerra, fue expatriado a Francia, donde daba clases de piano para subsistir, lo que le dio cierta fama, pues fue conocido por Chopin, Auber y Bertini. Volvió a España en 1852, donde estrenó operetas y zarzuelas y editó una obra teórica, *Gramática Musical* (1852). En 1855 el gobierno del general Espartero le encargó la redacción de un plan de estudios alternativo al vigente entonces en el Conservatorio de Música de Madrid (Saldoni Remendo, 1868: 23-26; Ruiz de Lihory, 1903: 216-217).

[1928] Ruiz de Lihory (1903: 358) le llama José Pérez, pero consta Vicente, tanto en los anuncios que publicó en prensa, como en los padrones.

un piano de mesa alemán de la firma Hoxa de seis octavas y media (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.10.1843). Bernabé fue sustituido en 1864 por José Fornet Senís, según Ruiz de Lihory[1929].

En mismo archivo de la iglesia de san Nicolás se conserva la partitura de *Marruecos, Marcha triunfal*, considerada la primera obra compuesta por Colomer, la cual dedicó a la reina Isabel II en 1860 tras la victoria de las tropas españolas contra el sultanato. Sin embargo, existe una edición manuscrita [¿autógrafa?] titulada *Lamentación 2ª para el Jueves Santo, por Blas Colomer* para soprano, tenor, bajo y piano —el instrumento utilizado para acompañar las funciones del Triduo Pascual—, que presenta una elaborada portada y escritura (ilustración 292). Tanto el título principal como el de la parte de acompañamiento, *Acompañamiento a la Lamentación 2ª Para el Jueves Santo a Maitines por B.C. y G.*, están redactados en castellano, y me llevan a concluir que fueron compuestos en España —València o Madrid—.



Ilustración 292. Detalle de la portada de la *Lamentación 2ª para el Jueves Santo* de Blas Mª Colomer [imagen cortesía Vicent Ros (2008)].

[1929] Vivía en el núm. 21 nuevo (15 antiguo) de la plaza del Horno de San Nicolás (manzana 380). E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 29, cuartel del Mercado, 1842.

6.2. Evolución y funcionamiento de la empresa Gómez e hijo durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

6.2.1. Pedro Gómez Torrent y la Exposición Universal de 1867.

En torno a 1860, Pedro Gómez Torrent (*1839; †01.01.1922), hijo de Pedro Gómez Peralta, se incorporó a la dirección de la fábrica de pianos de su padre; poco después dicha firma pasó a denominarse «Gómez e hijo» (1877c). Según documentación hemerográfica procedente de principios del siglo XX que he podido recuperar —*Las Provincias* (31.05.1906)[1930]; y *El Mercurio, Revista Comercial Iberoamericana* (20.04.1911: 138)—, Gómez Torrent (ilustración 293) fue enviado a París por su padre antes de entrar en la empresa para «que completara su educación en una de sus mejores fábricas». A partir de entonces la firma «Gómez e hijo» alcanzaría la cima de su extendida reputación.

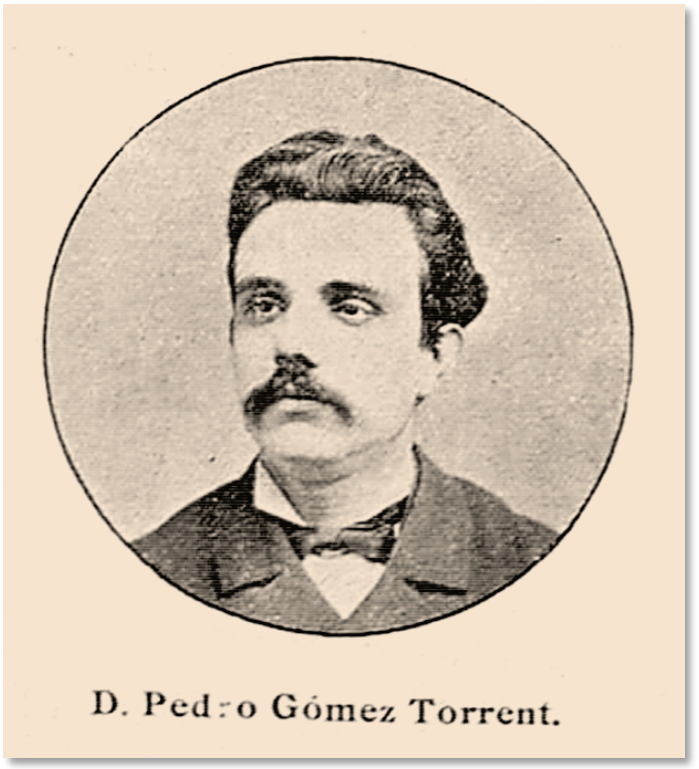


Ilustración 293. Retrato fotográfico de Pedro Gómez Torrent, aparecido en el artículo dedicado a la fábrica de pianos Gómez aparecido el 31 de mayo de 1906 en *Las Provincias*.

[1930] Número extraordinario por el enlace matrimonial de Alfonso III y Victoria Eugenia de Battenberg.

Previamente, Pedro Gómez Peralta, procurando dar formación de excelencia a su hijo, solicitó a la Junta principal de Agricultura, Yndustria y Comercio de València[1931] que se le otorgara a su hijo una de sus pensiones para poder viajar en 1867 a la Exposición Universal de Londres:

M.Y.S.

> Dⁿ. Pedro Gómez y Peralta, fabricante de pianos de esta ciudad, á V.S. respetuosamente espone: Que hace sobre treinta años se encuentra en ella como dueño y director de la fábrica de pianos conocida con el nombre del esponente, la mas antigua de esta capital, y la mas bien reputada, tanto en la Peninsula, como en las principales naciones de Europa y América, donde figuran hace años y con aprecio siempre crecientes, productos de su establecimiento. Dⁿ. Pedro Gomez Torrent, hijo del que suscribe, joven de veinte y dos años de edad esta hace algunos años al frente de dicho establecimiento, dirigiendo los talleres en todas sus partes y invirtiendo en este cargo la completa confianza y aprobación del esponente, y de los inteligentes en el ramo, tanto por las mejoras que ha introducido, como por los adelantos que ha hecho en la fabricación, la cual escede de cien pianos de primera clase al año por término medio, y al precio mínimo de cuatro mil reales.
>
> Con el fin pues de utilizar el beneficio que el Gobierno de S.M. concede; ofreciendo una pensión á los principales operarios de los centros fabriles, que deseen pasar á Londres con objeto de asistir á la exposición abierta en aquella capital, y enterarse de los adelantos de la industria, para aplicarlos á la producción indígena, el esponente cree estar en el caso de aspirar para su hijo á la obtención de esa gracia especial, puesto que su citado hijo esta adornado de los conocimientos necesarios á un jefe de taller en la clase fabril, á que está dedicado. En esta atención el esponente
>
> Suplica respetuosamente á V.S. se sirva proponer á Dⁿ. Pedro Gómez Torrent, hijo del mismo, para la pensión de 5000 rs. con que se auxilia por el ministerio de Fomento á los jefes de talleres, para que asistan á la exposición de Londres, como representante de la fabricación de pianos en esta ciudad, y será una gracia ue espera obtener de la acreditada é ilustrada justificación de V.S.
>
> Valencia 13 de mayo de 1862.
>
> M.Y.S.
>
> Pedro Gómez
>
> M.Y.S. Gobernador civil de esta Provincia[1932].

Entre los profesionales que también solicitaron la citada pensión se encontraban el maestro platero Leandro García, el cerrajero Francisco Seytre Amorós, el tejedor y torcedor de seda Luis Gravalosa Canongía; el jefe auxiliar de la fundición «La Primitiva Valenciana», Vicente Armengol Roca; el fabricante de abanicos José Martín Alpuente; el cincelador de hojalata Agapito Cuevas Caballero; el maestro sillero y guarnicionero José Bellido Campos; el

[1931] Formada por los próceres Gaspar Dotres, Mariano Royo, Vicente Salvador y Fermín Santamaría.

[1932] E-VAagfdv, E-7.1 legajo 1, *Exposiciones y Concursos*, «expediente 7» [Londres, 1862].

carpintero y mecánico Francisco Martínez Sayas y el impresor y fabricante de objetos de escritorio Venancio Oliveres.

La Junta resolvió estableciendo dos ternas: para la primera, la propia Junta propuso a dos industriales de la seda y el tejido que eran hijos de los principales fabricantes y comerciantes de la ciudad: Mariano Garín, hijo y jefe de taller de una fábrica de hilados de seda y Domingo Llombart, hijo y jefe de taller, asimismo de otra de seda y terciopelos; con el citado Luis Gravalosa Canongía, tejedor y torcedor de seda. Formarían la segunda terna José Martín Alpuente, abaniquero; Vicente Armengol Roca, de la fundición «La Primitiva Valenciana» y Francisco Seytre Amorós, cerrajero[1933]; quedándose sin ayuda económica el hijo de nuestro biografiado, Pedro Gómez Torrent.

Como documenta exhaustivamente Victoria Alemany (2007: 198-202), la casa Gómez presentó cinco pianos a la exposición regional de 1867; pero además, he podido constatar que Pedro Gómez Peralta embarcó ese mismo año uno de los pianos expuestos allí —en concreto uno oblicuo de siete octavas de extensión y tres cuerdas— para exhibirlo en la gran Exposición Universal de París junto a otros instrumentos aportados por fábricas de Barcelona, Madrid y Zaragoza, pero no obtuvo ninguna medalla[1934]. Enumero a continuación los fabricantes españoles que participaron detallando los productos que aportaron (Comisión Regia de España, 1867: 133-134):

- Poncio Auger, Barcelona: un piano vertical
- Bernareggi y Cia., Barcelona: pianos de diferentes clases y sistemas.
  Núm. 13056: gran forma, oblicuo, de palosanto, 7 octavas, pedal celeste por 600 escudos.
  Núm. 13050: vertical, de palosanto, 7 octavas, pedal celeste, 440 escudos.
  Núm. 12923: de cola, palosanto, 7 octavas, clavijero y barraje de hierro, por 880 escudos.
- Martín Plana, Barcelona: dos pianos oblicuos por 500 y 460 escudos.
- Bonifacio Eslava, Madrid, calle Ancha de San Bernardo, núm. 9:
  Un piano á cuerdas oblicuas, 460 escudos.
  Otro *idem* vertical, 260 escudos.
  Otro *idem* medio oblicuo, precio variable.
- Alfonso Vicente Montano y González, Madrid, calle de San Bernardino, núm. 3: un piano de cola y otro vertical, de 350 a 1000 escudos.

[1933] E-VAagfdv, E-7.1, legajo 1, *Exposiciones y concursos*, «expediente 7» [Londres 1862].

[1934] Las recompensas obtenidas por los pianos presentados fueron sendas menciones honoríficas a Miguel Soler, de Zaragoza y a la casa Bernareggi y Cia. de Barcelona, que renunciaron a dichos premios ante la comisión imperial (Comisión Regia de España, 1867: 494).

- Juan Slocker, Madrid: un piano vertical, 600 escudos.
- Pedro Gómez, València: un piano vertical oblicuo de 3 cuerdas y 7 octavas [sin precio].
- Miguel Soler, Zaragoza: un piano vertical. El precio de los fabricados por dicho expositor varía de 300 a 500 escudos.

He podido ampliar la descripción del piano presentado por Gómez en París a través de un duplicado del escrito de remisión —existiría una tercera copia, que se enviaría a Madrid— enviado al fabricante de pianos y editor Bonifacio Eslava:

> Un piano vertical oblicuo a 3 cuerdas, 7 octavas, silletas con agrafas y puentes de bronce, dos registros forte y celeste, ~~de madera de palosanto~~ mecanismo repetidor, teclado de marfil, caja de ébano con incrustaciones de maderas ricas
>
> Su precio_____1,500 Escudos
>
> Fábrica establecida desde el año 1836, construye en sus talleres por término medio sobre 200 pianos de todas clases desde las más económicas hasta las de más precio siendo la mayor parte de estos destinados a la exportación[1935].

En la descripción duplicada se establecían asimismo las dimensiones: «altura 1,17 centímetros, ancho 1,38 centimetros, costado 0,60 centimetros»[1936].

Estos acontecimientos se producían el mismo año en que un incendio destruía la fábrica de pianos barcelonesa de Bernareggi y Cía (15.09.1867). La documentación hemerográfica que informa sobre el suceso describe minuciosamente la maquinaria destruida con que contaba dicha empresa junto a otros elementos y estructura que poseían entonces las fábricas industrializadas de pianos. Como consta en el punto siguiente, la fábrica de Gómez poseyó estructura y recursos parecidos a los de la empresa barcelonesa, pues contaban con una máquina de vapor (al menos desde 1882), maquinaria para aserrar maderas, un espacio convertido en salón de concierto y otra sala aneja utilizada como expositor:

> La mañana del ultimo domingo acaeció una horrorosa catástrofe en uno de los establecimientos que más honran á Barcelona, el que era modelo en su género en España. Un voraz incendio destruyó en pocas horas la gran fábrica de pianos de los señores Bernareggi y Compañía, de esta ciudad. Sus vastos talleres , el edificio por completo se halla destruido y hecho hoy un montón de escombros.
>
> A los innegables esfuerzos de los vecinos, cuerpo de bomberos, y de las acertadas disposiciones dictadas por las autoridades todas de Barcelona , que acudieron al sitio del siniestro desde los primeros momentos desafiando todo peligro, se debe el haber salvado la máquina del vapor, las de aserrar maderas, una buena porción del gran depósito de estas y en especial toda la chicaranda. También se pudieron salvar algunos pianos almacenados en el gran salón de depósito y conciertos del piso principal. A pesar de esto

[1935] E-VAagfdv, E.7.1., legajo 3, *Exposición de París de 1867*, «expediente 22».

[1936] *Ibid.*

son de mucha consideración é incalculables por de pronto , las pérdidas ocasionadas por el voraz y destructor elemento.

Sin embargo, si la grande y acreditadísima fábrica de pianos de los señores Bernareggi y Compañía, ha sido destruida por completo á causa del voraz incendio que la consumió el domingo , el lunes se pudo añadir ya con orgullo y honra para la industria de nuestro país, que la fábrica subsiste , atendido el contenido de la presente circular que se remitió á todos los corresponsales de la casa, profesores , músicos y consumidores de los productos de su industria. La circular á que aludimos , dice así:

«Muy Sr. nuestro: Participamos á V., con el natural sentimiento, que nuestra acreditada fábrica ha sufrido los efectos de un voraz incendio en el dia de ayer: nos creemos en el deber de manifestarle: al mismo tiempo, qne no será esto motivo para que esta casa deje do seguir el curso regular de sus negocios. Procuraremos por el contrario ponernos luego en el caso de servir á nuestra clientela y al público en general, con la asiduidad y buen celo de siempre. Quedan de V. afmos., SS. «Bernareggi y Compañía.»

Queda pues sentado, que la gran fábrica de los señores Bernareggi y Compañía subsiste; que su depósito de pianos sigue como siempre en el almacén de música de D. Andrés Vidal y Roger, calle Ancha, 35, y el escritorio de la casa fábrica, queda instalado desde ayer en la misma calle de Poniente, número 42 estando abierto todos los dias y á las mismas horas regulares con su personal correspondiente; que dentro brevísimos dias se abrirán de nuevo sus talleres con nuevas é iguales máquinas á las destruidas por la acción del fuego, y que los numerosos operarios que en la misma fábrica se ocupaban, volverán á ser colocados en las mismas secciones y quehaceres que el sábado último tenían; pues se cuenta con un espacioso local al efecto, ínterin se reconstruya el hermoso y bien distribuido edificio ad hoc de la calle de Poniente. Estas son por de pronto y en medio de nuestro vivísimo sentimiento, cuantas noticias podemos comunicar á nuestros lectores.

E. de Canals
(*La España Musical*, 17.09.1867).

Prosiguiendo con el análisis de la evolución de la fábrica valenciana, una figura protagonista en la modernización industrial de esta durante este periodo fue la de un joven llamado Mariano Carreres Checa (*1846; †06.08.1904), director técnico de producción de la fábrica durante la madurez de Gómez Peralta (véase *El Constitucional*, 11.08.1883). Carreres abandonó la fábrica en 1879 fundando una propia en varias localizaciones, entre las que la primera se localizó en la calle de Burjassot, núm. 6.



AL MERITO PATRIOTICO

FABRICA DE PIANOS

VALENCIA

PEDRO GOMEZ

LA SOCIEDAD ECONOMICA DE VALENCIA

MEDALLA DE PRIMERA CLASE ESPOSICION DE 1851 POR LOS PIANOS OBLICUOS

PIANOS DE TODOS GÉNEROS PARA VENDER Y ALQUILAR,

plaza de San Esteban, núm. 2

PIANOS DERECHOS.

Núm. 1. Verticales oblícuos de gran forma á 3 cuerdas, 7 octavas (de lá grave á lá agudo), clavijero y barraje de hierro, silletas con agrafas y puentes de bronce, con dos registros forte y celeste: de madera de palo santo. . . . . Rs. vn. 7,000

Núm. 2. Idem sin barraje de hierro. 6,000

Núm. 3. Verticales oblícuos á 3 cuerdas, 7 octavas (de lá grave á lá agudo), silletas con agrafas y puentes de bronce, dos registros, forte y celeste: de madera de palo santo. 4,500

Núm. 3 duplicado. Verticales oblícuos á 3 cuerdas, 7 octavas (de lá grave á lá agudo), dos registros, forte y trasposicion: de madera de palo santo. 4,000

PIANOS VERTICALES.

Núm. 4. A 3 cuerdas, 6 octavas 3/4 (de dó grave á lá agudo), con agrafas y puentes de bronce y dos registros: de madera de palo santo. . . . . Rs. vn. 3,500

PIANOS DE COLA.

Núm. 5. De gran forma (de concierto) 7 octavas (de lá grave á lá agudo): de madera de palo santo, con molduras y escultura en los pies. . . . . Rs. vn. 10,000

Núm. 6. De media cola, de 6 octavas y 3/4 (de dó grave á lá agudo): de madera de palo santo, con molduras y escultura en los pies. 8,000

Los pianos de cola se hacen por encargo.

Los precios marcados en esta tarifa son precios limpios.

Todos estos instrumentos se garantizan por dos años por su solidez y buena construccion.

EMBALAJES.

Piano de cola.	Rs. vn.	200
Piano de media cola.		160
Piano de gran forma.		140
Piano oblícuo.		120
Piano vertical.		100

Ilustración 294. Prospecto publicitario con todos los pianos que fabricaba la casa Pedro Gómez en torno a 1867.

Con Carreres fuera ya de la dirección técnica, la casa envió en 1881 a la exposición de la feria de Gandía cuatro pianos oblicuos, uno de ellos de «gran forma», compitiendo con tres preciosos ejemplares efectuados en madera de fresno, ribetes de ébano y excelente acabado por José Galiana y de un armónium del industrial Modesto Leonet (*El Comercio*, 16.10.1881).

Como hecho remarcable de este periodo, prueba de la gran reputación alcanzada por sus pianos, el joven Isaac Albéniz ejecutó en un piano Gómez e hijo su concierto en Alicante en agosto de 1882 (véase Alemany Ferrer, 2011: 237):

> Isaac Albéniz.—Fáltanos el tiempo para reseñar la función que acaba de tener lugar en el teatro-circo […]. El simpático artista es una notabilidad en el piano. El público ha aplaudido con frenético entusiasmo las piezas ejecutadas con su encanto indecible, con un primor que excede á toda ponderación y elogio. El piano de que se ha servido el joven Albéniz para celebrar el concierto, es procedente de la fábrica de D. Pedro Gómez é hijos, de Valencia. Debemos con justicia enorgullecernos del perfeccionamiento que en nuestro pais ha alcanzado esta clase de industria, pues los pianos del Sr. Gómez, bien pueden competir con los que se fabrican en el extranjero (*El Constitucional Dinástico*, 20.08.1882).

Con motivo de la exposición regional de 1883, cierto capitán Voyer ofreció un concierto «con los pianos de los Sres. Gómez é hijos que tienen en él su instalación» en el que interpretó obras de Weber, Thalberg, Mendelssohn, Chopin y Émile Prudent (*El Constitucional*, 02.08.1883). Por entonces, la casa Gómez, además de construir otros instrumentos —como, por ejemplo, los demandados armóniums (*Diario de Valencia*, 01.01.1880; *La Lealtad*, 28.04.1881) —, comenzó a fabricar y vender muebles de ebanistería relacionados con la música (musiqueros), como refleja la documentación hemerográfica del momento[1937].

Después de 1883, Gómez e Hijo continuó exhibiendo sus pianos en sucesivas exposiciones regionales y universales (París, 1878, 1889, 1900) (ilustraciones 295 y 296); incluso existe constancia del envío de un piano «de gran forma, de cuerdas oblicuas» a la Exposición Universal de Chicago de 1893 (Oromendía, 2018: 52).

[1937] Pedro Gómez prestó en 1879 un armónium para poder efectuar el concierto benéfico de la sociedad del Ateneo-Casino Obrero a beneficio de las víctimas de las inundaciones, en el que tomaron parte los pianistas Ramón Martínez Carrasco y Vicente Peidró Díez (*El Comercio*, 09.11.1879). En 1883 aportó un musiquero a la Exposición Regional (*El Constitucional*, 06.10.1883).

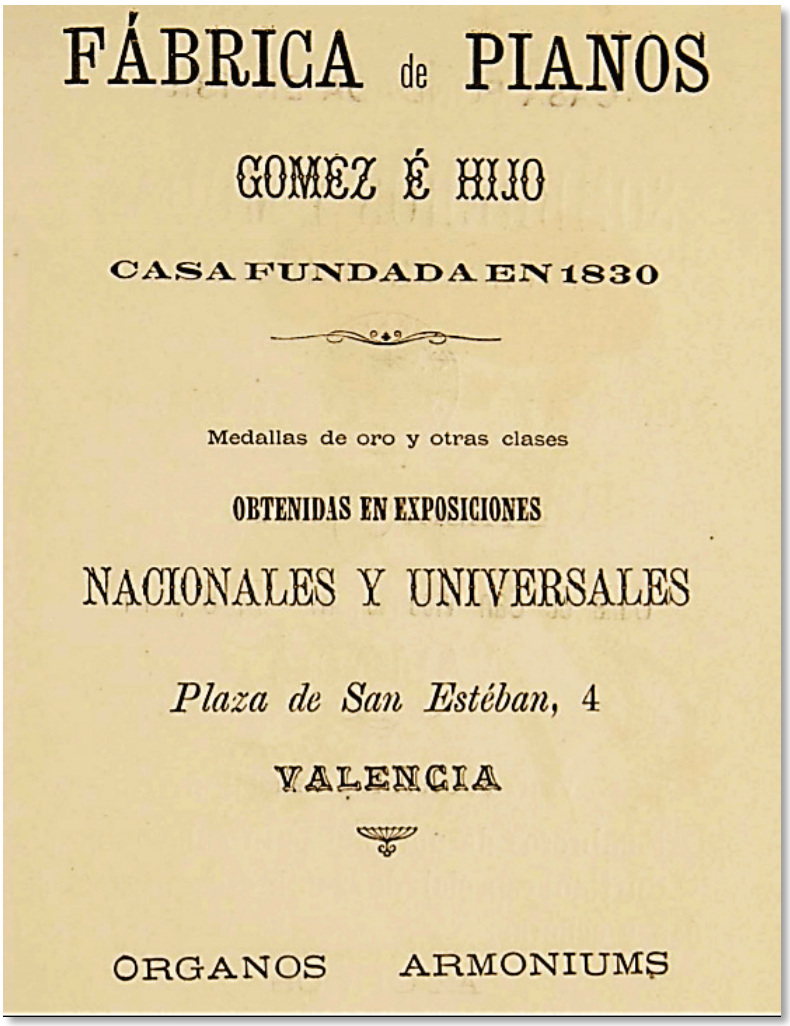
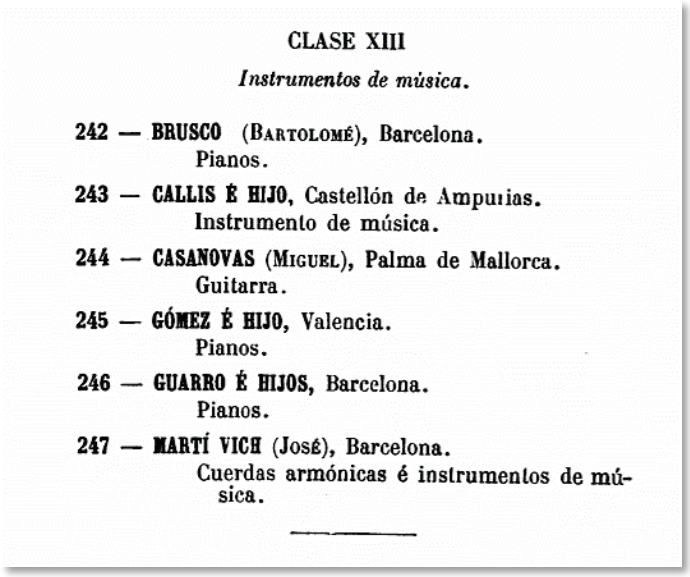


Ilustración 295. Anuncio de la casa Gómez e Hijo en el *Álbum Artístico: Recuerdo de la Feria de Valencia*, de 1883 [València: Viuda de P. Marti, 1883].



CLASE XIII

Instrumentos de música.

242 — BRUSCO (BARTOLOMÉ), Barcelona.
Pianos.

243 — CALLIS É HIJO, Castellón de Ampurias.
Instrumento de música.

244 — CASANOVAS (MIGUEL), Palma de Mallorca.
Guitarra.

245 — GÓMEZ É HIJO, Valencia.
Pianos.

246 — GUARRO É HIJOS, Barcelona.
Pianos.

247 — MARTÍ VICH (José), Barcelona.
Cuerdas armónicas é instrumentos de música.

Ilustración 296. Instrumentos de música españoles presentados en la Exposición Universal de París de 1889 (*Catálogo de la sección española en la Exposición Universal de Paris de 1889*: 55).

6.2.2. El salón Gómez y el establecimiento del Conservatorio de Música de València.

La fábrica de Gómez poseyó un gran espacio utilizado como salón a partir de la década de 1850[1938]. La sociedad recreativa El Genio dispuso su sede en él (plaza de San Esteban, 4) ofreciendo diversos conciertos y sesiones de baile (*Diario de Valencia*, 18.09.1851). Desde el mismo se ofreció Luisa Hody, francesa, como profesora de canto y piano y su hermana Amalia, como profesora de elaboración de adornos con flores o el retratista francés Deschamps (*Diario Mercantil de Valencia*, 30.04.1852; 14.05.1852; 04.07.1852).

El 14 de noviembre de 1852 se constituyó la sociedad recreativa El Fénix, que fijó su sede en dicho salón; en dicho marco se celebraron bailes de máscaras y relevantes veladas musicales. Entre las más célebres se encuentran la que ofreció el fagotista Nereo Agostini acompañado al piano por Luisa Cepeda en abril de 1853 y dos conciertos en los que participaron Vicente Pitarch (20.09.1853) y Eduardo Ximénez Cros (07.04.1854) como pianistas acompañantes (*Diario Mercantil de Valencia*, 17.11.1852; 13.04.1853; 07.04.1853). El 11 de junio, este espacio era conocido como «teatro de san Esteban», ofreciendo bailes de Carlos Atané, director de bailes del Principal. En junio de 1855 el pianista húngaro Óscar de la Cinna ofreció en dicho salón, propiedad de Gómez, dos conciertos (Alemany Ferrer, 2018; Guaita Gabaldón y Alemany Ferrer, 2020: 12-14) en los que interpretó obras pianísticas de L. van Beethoven, posiblemente escuchadas por primera vez en València. Días después, Gómez dispuso que veinte pianos a la vez tocasen la Marcha Real al paso de la procesión durante la celebración del cuarto centenario de la canonización de san Vicente Ferrer.

> […] también parece que el señor Gómez, dueño del establecimiento-fábrica de pianos de la citada plaza, piensa obsequiar al Santo de una manera singular al paso de la Imagen por delante de su casa en la procesión, saludándole con la marcha Real, ejecutada por veinte pianos á la vez (*Diario Mercantil de Valencia*, 27.06.1855).
>
> […] por delante de la fábrica de pianos del señor Gómez, plaza del cementerio de San Estéban, fue saludada con la Marcha Real egecutada a veinte pianos a la vez. El efecto fue grandioso e imponente, contribuyendo a ello y a aumentar la sonoridad de la armonía lo anchuroso de los salones que dan a la plaza. En aquel momento cesó la música que acompañaba á la procesión y el canto de los sacerdotes, dejando así todo su lucimiento á aquel marcial saludo. Concluida la procesión el señor Gómez obsequió a los egecutantes con un delicado y abundante ramillete dispuesto en uno de los salones de la casa (*Diario Mercantil de Valencia*, 03.07.1855).

[1938] La Casa del Conde de Carlet, que había albergado la fábrica de pianos de Andrés Finelli, también dispuso de un salón en 1853 que estaba unido a la academia de baile de Antonio González y Carlos Atané donde se celebraban bailes (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.07.1853).

Años después, el salón Gómez seguía activo, como demuestra que albergara los conciertos del guitarrista Francisco Tárrega (*1852; †1909) en noviembre de 1880 (*La Unión Católica*, 13.11.1880).

En 1881, el Conservatorio de Música de València trasladó su sede a una parte de los locales que ocupaba la empresa de Pedro Gómez, separada a partir de entonces con el núm. 3 accesorio de la plaza de San Esteban[1939]. La relación entre la institución musical educativa, fundada en parte por la RSEAPV, y Gómez venía de lejos, pues la Económica ya había alquilado un piano y un armónium para las clases de la sección de música de la sociedad, los cuales fueron adquiridos definitivamente en noviembre de 1872, tras ajustar ventajosamente su precio con el empresario, dadas las buenas relaciones que este mantenía con la RSEAPV[1940]. También facilitó un piano y un órgano con pedalero a dicha entidad cuando el Conservatorio de Música, fundado en 1879, se instaló en su primera sede del Colegio de Na Monforta en la plaza de las Barcas (Fontestad Piles, 2006: 236).

El local arrendado por Pedro Gómez Torrent al conservatorio de la ciudad en 1881 —por un periodo de cuatro años prorrogables—, había estado ocupado hasta entonces por el Casino Nacional[1941] (Fontestad Piles, 2006: 240; *La Unión Católica*, 12.01.1881).

Un mes después (20.02.1881), dicho centro ya celebraba en sus salones la primera audición de alumnos, a las cuatro y media de la tarde. El programa completo apareció en prensa:

> Primera parte.
>
> 1.º Sonata, para órgano, Vilbac, por el alumno de tercer año, D. Francisco Antich.
>
> 2.º Cavatina de la Sonámbula, Bellini, por el alumno de canto de segundo curso, D. Facundo Domínguez, acompañada por su profesor D. M. Soriano.

[1939] E-VArse, 217-Música-02, *Nota remitida por el Conservatorio de Música de Valencia a la Sociedad Económica, rogándole contribuya económicamente a auxiliar a dicho Conservatorio en su presupuesto*, 1881. Fontestad Piles (2006: 257) cita dicha fuente, pero omite el dato de que dichas dependencias se separaron y constituyeron el núm. 3 accesorio, pues indica que se ubicó en el 4, sede de la fábrica de Gómez. *La Unión Católica* (12.01.1881), en cambio, dio el núm. 2 accesorio cuando anunciaba el traslado de dirección del centro. En 1902, dicho espacio volvió a agruparse como núm. 4 y en 1905, adoptó definitivamente el núm. 3.

[1940] El piano derecho se compró por 5500 rs. vn. o 1375 ptas. Y el «melodium» [armónium] por 2500 rs. vn. o 650 ptas. Con este trato se condonaban los plazos de alquiler vencidos hasta la fecha y Gómez se quedaba a cuenta justipreciado por 1000 rs. vn. el piano de mesa que la RSEAPV poseía en su casa social. E-VArse, 187-VII-05, *La Sección de Bellas Artes solicita la adquisición de un piano y un armonium, puesto que se han reanudado las sesiones musicales clásicas*, 01.11.1872, cit. en Fontestad Piles (2006: 194-195).

[1941] Además de este se hallaban activas en València el Ateneo Casino Obrero, con sede desde 1876 en la plaza de Mosén Sorell y, en 1878, en la calle de san Jaime; el Casino de Cazadores, instalado en el Palacio del Almirante, calle del Palau, en 1879 (E-VArse [varias localizaciones]). Sus antecesores, el Casino y el Círculo de Comercio, fueron inaugurados en 1845 y 1847, respectivamente. Tenían su sede, el primero, en la plaza del Horno de San Andrés y el segundo, en la plaza de san Francisco y ambos contaban con salones de recreo, juego, billares, gabinete de lectura y café (Boix, 1849: 228-230).

3.º Danza de las Hadas, Prudent, por el alumno de piano de cuarto curso, D. Juan Antonio Balader.

4.º Romanza de la ópera «Jone», Petrella, por el alumno de canto de cuarto curso, D. Eugenio Amorós, acompañada por su profesor.

5.º Melodía, Raff, por el alumno de tercer curso de violín, D. Enrique Vidal y Salinas, acompañada al piano por el señor Peidró, alumno de cuarto año.

6.º Cavatina de la ópera Poliuto, Donizetti, por la alumna de tercer curso, Srta. Dª Encarnacion Fabra, y coro, acompañada al piano por su profesor.

7.º Lección de solfeo, Eslava, por los alumnos de dicha asignatura, acompañada al piano por D. Antonio García y dirigida por el profesor D. Antonio Marco.

Segunda parte.

1.º Melodía para violín, Monasterio, por los alumnos de tercer año D. Ernesto Larrosa y Enrique Valls, y de segundo año D. Enrique Vidal Hernández y D. Antonio Puig; acompañada al piano por el Sr. Peidró y dirigida por el profesor Sr. Rodríguez.

2.º Minuetto, capricho, Segura, por el alumno de piano de quinto año, D. Antonio García.

3.º Aria de la ópera L'Ebrea, Halevy, por el alumno de tercer curso de canto, D. José Mateu.

4.º Primer tiempo de la Sonata para piano a cuatro manos, M. Adalid, por las señoritas Dª Adelaida Alarcón y Dª Francisca Obiol, de cuarto curso.

5.º Cavatina de la Linda de Chamounix, Donizetti, por la alumna de canto de tercer curso Srta. Dª Trinidad Puchol, acompañada por su profesor.

6.º Coro, letra de D. José Zapater y Ugeda, música de D. Antonio Marco, cantado por todos los alumnos de las clases de solfeo y canto, acompañado al piano y armónium, por D. Juan Antonio Balader y D. Mariano Baixauli, de tercer año de órgano, y dirigido por el autor (*El Almogávar*, 20.02.1881).

Entre los alumnos que actuaron en esta primera audición se encuentran algunos de los pianistas y organistas valencianos más célebres del siglo XX: Francisco Antich[1942], Vicente Peydró Díez[1943] o Mariano Baixauli[1944]; también el joven pianista Juan Antonio Balader Carra, hijo del poeta homónimo, que no pudo continuar su carrera al fallecer a los 21 años, justo al acabar los estudios en el conservatorio (*El Constitucional*, 09.11.1883). Asimismo, las distintas alumnas de la clase de canto fueron acompañadas al piano por su profesor, Manuel Soriano[1945]. El repertorio para piano solo o a cuatro manos presentaba gran variedad y es una muestra interesante del eclecticismo a la hora de escoger programas de estudio. No llama la atención la incorporación

[1942] Francisco Antich Carbonell (*Silla, 1860; †València, 1926) fue un destacado organista, compositor y propietario junto a su hermano Segundo y a Luis Tena de «Antich y Tena», comercio y editorial de música, situado en la antigua tienda de Prósper, que editó la revista *Biblioteca Sacro-musical*.

[1943] Vicente Peydró Díez (*1861; †1938) fue un célebre pianista, autor en 1882 de *Quince estudios para piano* que recuperó y editó Victoria Alemany Ferrer (2004; 2007; 2017).

[1944] Mariano Baixauli, sacerdote, fue, tras su paso por el conservatorio, maestro de capilla de la Catedral de Tortosa y de Toledo y organista en la iglesia de los Jesuitas en València. Asimismo, fue un consumado investigador musicológico y composito (Ruiz de Lihory, 1903: 173-174).

[1945] Según Ruiz de Lihory (1903: 411-412), marchó a Ciudad de México en 1893 como director de la orquesta del teatro.

en este de *La danse des fées*, op. 41, de Émile Prudent (1852)[1946] que interpretó Balader (4º curso), ya que era una recurrente pieza virtuosística, presente en numerosos programas españoles desde 1860c (véase, por ejemplo, *La Correspondencia de España*, 29.07.1861; *La Abeja montañesa,* 22.09.1864 [interpretada por Juan Bautista Pujol]; *El Arte, semanario musical,* 49, 06.09.1874); además, fue interpretada dos años después por el pianista Capitán Voyer en el Liceo de Barcelona (23.05.1883) y en el teatro de Mahón (*El bien* público, 28.01.1884). Sí que son más características la interpretación del primer tiempo de una sonata para cuatro manos[1947] de Marcial del Adalid (*1824; †1881), compositor español al que restaban pocos meses de vida, así como un *Minuetto-capricho*, obra del pianista valenciano Roberto Segura Villalba (*1849; †1902) (véase Alemany Ferrer, 2007), que tocó el poco conocido pianista y partiquino del teatro Antonio García (véase *Las Provincias,* 27.12.1901; *El Constitucional,* 24.10.1883).

En esos mismos salones del conservatorio se celebró días después una velada musical con motivo de la visita a València del insigne pianista Anton Rubinstein (*1829; †1894) (Alemany, 2010: 53; *La Unión Católica,* 23.02.1881).

Cabe decir que el edificio cedido por Gómez tuvo que reformarse y renovar su equipamiento de gas; el empresario tratado se vio obligado a litigar con el Conservatorio por el impago de dichas obras —amenaza de desahucio incluida—; en años posteriores se instalaría el alumbrado eléctrico, que sustituyó al de petróleo existente, y se canalizó el suministro de agua potable (Fontestad, 2006: 241-242). Unido a ello, el auge que tuvo el conservatorio durante estos primeros años de funcionamiento produjo un inesperado incremento de alumnado que obligó a desplazar algunas clases a dependencias de la propia fábrica en 1885. Como el aumento de alumnos se consolidó, en 1887 se abordó una reforma del edificio, destinando la segunda planta a la docencia del centro musical, lo que subió consiguientemente su alquiler. Pedro Gómez Torrent fue nombrado por ello socio de mérito de la institución precisamente el mismo año que fallecía su padre[1948].

[1946] Fontestad (2006: 534) la atribuye a Segura.

[1947] Una de las dos sonatinas que compuso.

[1948] Gómez Torrent procuró dar siempre facilidades de pago de alquiler y reforma al Conservatorio, consciente de que carecía de ayudas estatales. Sin embargo, en 1919 anunció un desahucio inminente por impagos acumulados que se solventó manteniendo la relación comercial con la institución al menos hasta 1933, años después que falleciera Gómez Torrent en la nochevieja de 1922 (Fontestad Piles, 2006: 243 y ss.).

6.2.3. La familia Gómez-Torrent a la muerte de Pedro Gómez Peralta.

Pedro Gómez Peralta falleció en su casa de la calle del Almirante, número 7, junto a la plaza de San Esteban, el 21.11.1887, de apoplejía, tal y como afirma su registro de defunción:

> En Valencia, calle del Almirante núm. 7 entresuelo izquierda, á las nueve y media de la mañana del día veinte y uno de Noviembre de mil ochocientos ochenta y siete, de apoplejía falleció Don Pedro Gómez y Peralta, de setenta y cinco años de edad, legítimo de Don Simón Gómez y de Doña María Cruz, naturales él de Celadas y ella de Peralejos, los dos provincia Teruel; y viudo de Doña María Torrent y Escorihuela, natural de Tabernes de la Valldigna, difunta en dicha parroquia.
>
> Otorgó testamento ante Don Miguel Faus Elías, Notario en 8 de febrero de 1883. Trasladado el cadáver al Cementerio General […]
>
> Don Antonio Vives Bonet, Pbro[1949].

Gómez Peralta dejó al frente de la empresa a su primogénito varón y único heredero de la fábrica, Pedro Gómez Torrent, nacido en 1839, confirmado el 30.09.1848[1950] y casado a los 50 años (21.11.1889) con Josefa María del Consuelo Esquer Muñoz, que solo contaba 23 años de edad, oriunda de Llombay[1951]. Los dos hijos varones del matrimonio de Gómez Torrent y Esquer Muñoz, Pedro Rafael Leoncio (*10.09.1896; †20.10.1897)[1952] y José María (*19.09.1897; †28.05.1898)[1953], fallecieron al año de nacer. También tuvieron una hija, María Gómez[1954].

Por otra parte, un segundo hijo de Gómez Peralta, Federico Gómez Torrent había nacido el 24.03.1842, sus padrinos fueron José Justo Fuertes y Concepción Tomas[1955], pero murió a los diecinueve meses por «dentición» (ilustración 297).

Fueron también hijas del patriarca de la firma, Matilde (*15.01.1852; †01.1899)[1956], María (†16.02.1910) y Pilar (*17.12.1854; 19.11.1927)[1957] y, precisamente a través de sus matrimonios, pudo Gómez Peralta entroncar con la élite burguesa valenciana del momento.

[1949] E−VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LD 1886-1891: 174.

[1950] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1844: 276v.

[1951] Actuaron como testigos nupciales Antonio Sirera y Catalá, hermano del cura que los casó, José Sirera Catalá, y José Campos Pérez, sacristán de la iglesia [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1886: 101v].

[1952] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1894: 313v y LD 1892: 240r.

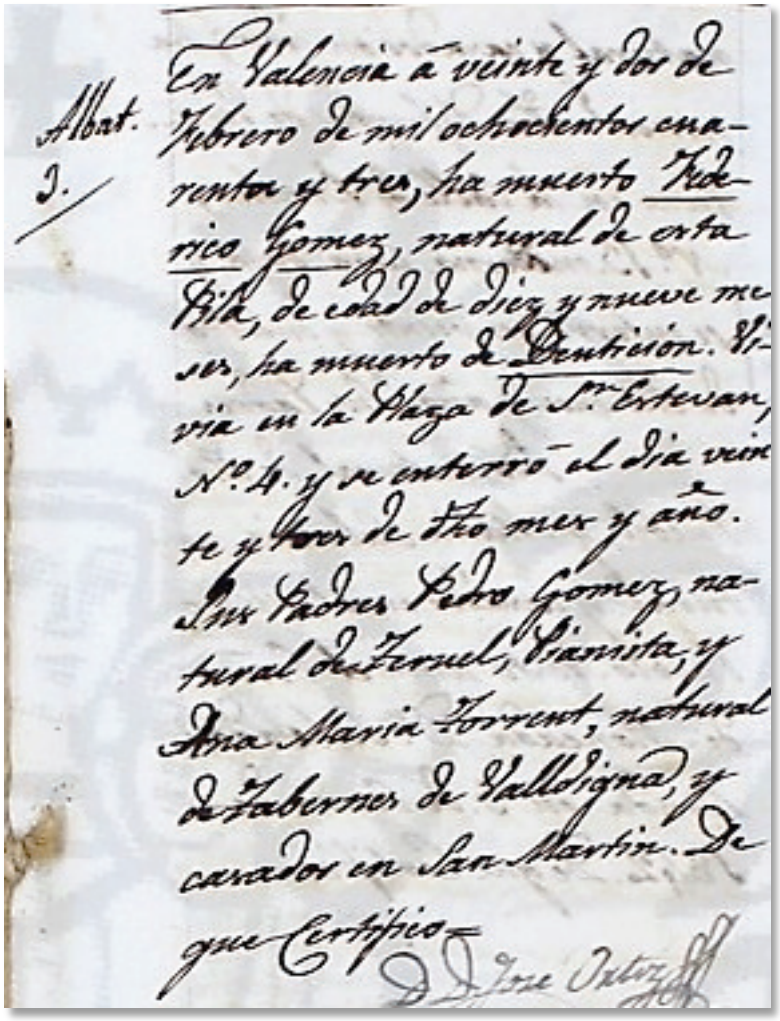
[1953] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1897: 86r y LD 1892: 262r.

[1954] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1844: 276v.

[1955] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1835: 324r.

[1956] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1844: 276v.

[1957] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1852: 192v.


Albat. 3.

En Valencia á veinte y dos de Febrero de mil ochocientos cuarenta y tres, ha muerto Federico Gomez, natural de esta Pila, de edad de diez y nueve meses, ha muerto de Dentición. Vivia en la Plaza de Sn. Estevan, Nº 4. y se enterró el dia veinte y tres de dho mes y año. Sus Padres Pedro Gomez, natural de Teruel, Pianista, y Ana Maria Torrent, natural de Tabernes de Valldigna, y casados en San Martin. De que Certifico=

D. D. Jose Ortiz

Ilustración 297. Registro de defunción del niño Federico Gómez Torrent en 1842[1958].

Matilde, la hija mayor, que tuvo como padrino al célebre profesor de piano local Justo Fuster Carceller —calificado en la correspondiente partida bautismal como «maestro de música»—, contrajo matrimonio [San Esteban, 25.12.1872[1959]] con el empresario Estanislao Pampló Balader (†1914), perteneciente a una decana saga sedera valenciana[1960]. Sus hijos fueron Rafael (*1873; †1902)[1961], María Purificación (*1876) y Matilde Pampló Gómez (*1888)[1962]. El texto

[1958] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, Racional, 1842.

[1959] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1866: 257r.

[1960] Hijo de Juan Pampló García (†1879), provenía de una familia relacionada con la industria sedera desde 1832. La firma Juan Pampló e hijos fue propietaria de una gran factoría de tejidos de seda ubicada en Burjassot desde 1871, pero su considerable fortuna procedía de su taller intramuros, que incorporó la maquinaria de vapor a los telares en 1867. Su hijo Estanislao estuvo al frente, primero, del despacho de la empresa y, posteriormente, de los almacenes textiles Casa Pampló situados en la calle de san Vicente, 49 y 51 hasta que los traspasó a sus empleados en 1907. En la plaza de la Pelota, donde daba la parte posterior de su despacho principal, se encontraba el Círculo de Bellas Artes. La familia Pampló, dueña del *Lyon d'Or*, famoso café-restaurante abierto en 1889c, fue una de las principales propietarias urbanas de València a principios del siglo XX.

[1961] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1872: 161v.

[1962] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1872: 418r; LB 1886-1891: 173v.

siguiente, correspondiente a la notificación de su fallecimiento en prensa, refleja la alta consideración social que alcanzó:

> La enfermedad que desde hace algún tiempo aquejaba á la distinguida señora doña Matilde Gómez Torrent, esposa del conocido y acreditado comerciante de esta plaza D. Estanislao Pampló, tuvo en la mañana de ayer triste y fatal desenlace […]. Emparentada la finada con distinguidas familias de nuestra ciudad, vestirán de luto gran número de ellas por el fallecimiento de la virtuosa y respetable señora, que era por su afable y bondadoso carácter, por su natural don de gentes, y por su amor inagotable a los pobres, respetada y querida por todos cuantos tuvieron ocasión de tratarla […]. Precedía al féretro el clero parroquial de San Esteban, con cruz alzada. Presidieron el duelo el presbítero D. Vicente Matías, D. Vicente Pampló, D. Fernando Ibáñez y D. Joaquín Beneyto Gómez (*Las Provincias*, 31.01.1899).

Su segunda hija, María Elisa Gómez Torrent, viuda del empresario vitivinícola José Enrique Beneyto, falleció también en la casa familiar de la calle del Almirante, 7 (*La correspondencia de Valencia*, 17.02.1910; *Exposición Nacional Vinícola de 1877*, 1878: 524)[1963]; y su otra hija, Pilar Gómez Torrent, estuvo casada también con un importante abogado y comerciante, Antonio Conejos de la Llave (*1851)[1964] (ilustración 298). Pilar murió en 1927 en la antigua residencia de la familia, asimismo, por entonces renombrada calle del Maestro Chapí.



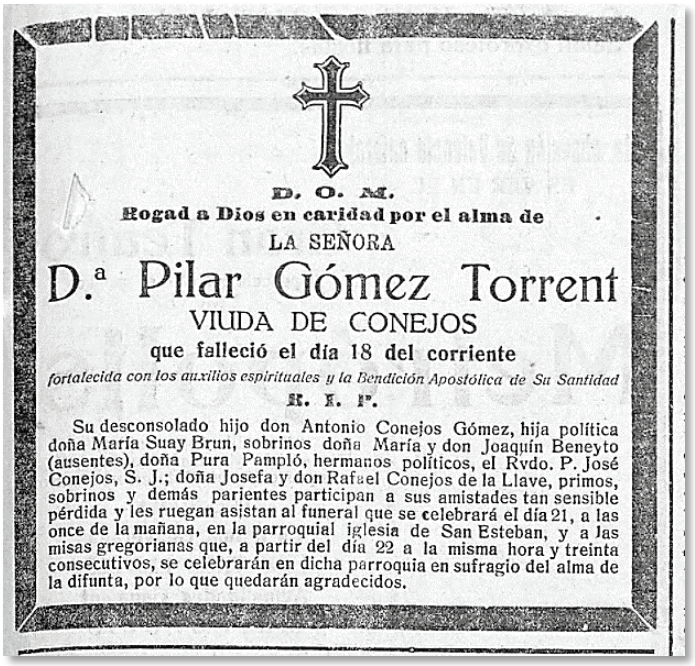
Ilustración 298. Fotografía de orla de abogados de Antonio Conejos de la Llave.

Antonio Conejos de la Llave tuvo un relevante papel en la sociedad valenciana de la época, pues fue el primer accionista valenciano de la Sociedad Eléctrica Española, antes Sociedad Valenciana de Electricidad (1883), y utilizó novedosamente la máquina de vapor propiedad de la fábrica de pianos Gómez en 1882 para ensayar la conducción de luz eléctrica hasta la tienda

[1963] Parece ser que estuvo a su nombre un establecimiento de alquiler de pianos situado en la plaza de Santa Catalina (*Guía Mercantil e Industrial de Valencia*, 1909: 293).

[1964] E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1876: 134v.

de tejidos de su padre, José Conejos, situada a seiscientos metros del emplazamiento de dicha máquina, en los núms. 16 y 18 de la calle de San Vicente (Armero Martínez, 2015: 133-135).



D. O. M.
Rogad a Dios en caridad por el alma de
LA SEÑORA
D.ª Pilar Gómez Torrent
VIUDA DE CONEJOS
que falleció el día 18 del corriente
fortalecida con los auxilios espirituales y la Bendición Apostólica de Su Santidad
R. I. P.

Su desconsolado hijo don Antonio Conejos Gómez, hija política doña María Suay Brun, sobrinos doña María y don Joaquín Beneyto (ausentes), doña Pura Pampló, hermanos políticos, el Rvdo. P. José Conejos, S. J.; doña Josefa y don Rafael Conejos de la Llave, primos, sobrinos y demás parientes participan a sus amistades tan sensible pérdida y les ruegan asistan al funeral que se celebrará el día 21, a las once de la mañana, en la parroquial iglesia de San Esteban, y a las misas gregorianas que, a partir del día 22 a la misma hora y treinta consecutivos, se celebrarán en dicha parroquia en sufragio del alma de la difunta, por lo que quedarán agradecidos.

Ilustración 299. Esquela de Pilar Gómez Torrent (*Las Provincias*, 22.11.1927).

6.2.4. La competencia con las fábricas de José Galiana, Mariano Carreres y Rodrigo, Ten y Cª (1879-1909). Reedificación del edificio.

En la década de 1880, la firma «Gomez é hijo» siguió liderando la manufactura de pianos local; también ofreció interesantes conciertos en su salón expositor y, prueba de su meritoria actividad, recibió la medalla de oro del Ayuntamiento en la Exposición Regional de 1879 (*El Comercio*, 05.08.1879). En dicha muestra expuso ya sus pianos José Galiana, sucesor de Daniel Utzman, principal competencia de Gómez en décadas anteriores (II, 2.4.2: 553 y ss.):

> Los pianos de los señores Gomez é hijo, han llamado justamente la atención del público; la sonoridad y buen timbre de las voces de aquellos instrumentos les hacen acreedores á figurar entre los mejores de las principales fábricas de España y el extranjero.
>
> D. José Galiana también presentó muestras de sus pianos y si bien no tienen aquella sonoridad y buen timbre de voz que el estado de perfección que hoy ha alcanzado este género de instrumentos reclaman, sin embargo, dado el poco tiempo que esta casa cuenta de existencia, podemos asegurar que sus pianos son aceptables, concibiendo la esperanza de que la casa del Sr. Galiana llegará a fabricar muy buenos pianos que figurarán en primera línea entre los de su clase (*El Comercio*, 08.08.1879).

A la actividad de Galiana se unió la competencia de grandes almacenes constructores y/o importadores de pianos y armóniums, abiertos entonces aprovechando la fundación del conservatorio de la ciudad en 1879, acontecimiento que lógicamente incrementaría su demanda.

En este caso estuvieron el depósito de Mariano Dalfau[1965] (ilustración 300) y la fábrica de pianos actualmente sin documentar «Palop y Compañía», que promocionaba pianos económicos con un mecanismo perfeccionado, garantizados por cinco años (*El Católico*, 02, 05 y 09.10.1879).



DEPÓSITO DE PIANOS Y ARMONIUMS
DE
MARIANO DALFAU,

Representante exclusivo en esta provincia y las de Alicante, Murcia y Cartagena, de la gran fábrica de Ernst Kaps de Dresde, y de la de órganos-armoniums de Mason et Hamlin de Boston en América.
Pianos de Erard, Gleyel, Bord, Bernareggi Gasó y compañia.
Pianos con resonador de Kaps, nuevo sistema, y que tanto llaman la atencion de los inteligentes, garantidos por 10 años.
Armoniums de todos precios y modelos.
Accesorios para los pianos, métodos, estudios y piezas de música.
En este establecimiento no tienen cabida instrumentos que no reunan todas las condiciones necesarias, y cuyos resultados no sean conocidos en climas mas rigurosos que los de esta capital, único medio de conservar el crédito que ha adquirido y que á toda costa quiere justificar.

Abadía de San Martin, 14.

Ilustración 300. Publicidad del depósito de pianos de Mariano Dalfau (*El Almogávar*, 25.01.1881).

Unido a ello, el abandono en 1879 del antiguo director de producción, Mariano Carreres Checa y la apertura de una fábrica bajo su nombre en la calle de Burjassot, 6 (7 en 1887), junto a la fundición de Lamberto Donnay[1966], que luego trasladó a la travesía del Micalet (1888) y la calle de Náquera, 1 (1900c), probablemente hicieron mella en la fábrica de Gómez Torrent.

La primera actividad independiente de Carreres como fabricante de pianos fue reseñada en prensa con motivo de la Exposición Regional de 1883:

> Exposición regional
>
> (Continuación)
>
> *Instalación del Sr Carreres*. —Dicho industrial, dedicado hace algún tiempo á dirigir los trabajos de construcción de pianos de casa el Sr. Gómez, á quien ha poco abandonó para montar por sí mismo un nuevo establecimiento, tiene espuestos dos pianos de pequeñas dimensiones, pero de magníficas condiciones artísticas.

[1965] El almacén de «grandes pianos» de Mariano Dalfau se inauguró en 1879; primero se estableció en la calle de la Abadía de san Martín, 14 y luego se trasladó a la del Micalet. Importaba marcas como Grand, Gaveau, Bernareggi, Rainard, especialmente modelos de cola de concierto y armóniums (*El Comercio*, 25.06.1879; 27.06.1879). En 1881 era representante exclusivo en València, Alicante, Murcia, Cartagena de la fábrica de Ernst Kaps de Dresde y de Mason et Hamlin de Boston, que fabricaba armóniums; ofrecía, asimismo, armóniums y pianos provistos del sistema resonador «Kaps», accesorios, métodos, etc. (*El Almogávar*, 16 y 29.01.1881).

[1966] La calle de Burjassot, abierta por entonces, se corresponde con la actual calle de Llíria (Llombart, 1887: 261). En ella se localizó una fábrica de aserrar maderas y un almacén de madera que quizá estuvieran relacionadas con la factoría de Carreres (*El Constitucional*, 24.02.1882; *Las Provincias*, 03.08.1901).

Tanto la solidez y consistencia, como el esmero en el trabajo, son dos cualidades esencialmente manifiestas en los mencionados instrumentos. A estas hay que añadir una tercera, si se quiere la más importante, cual es la de la voz. Poquísima, casi ninguna, es la diferencia que existe entre los pianos del Sr. Gómez y los del laborioso cuanto modesto fabricante Sr. Carreres, quien a pesar del poco tiempo que lleva la nueva fábrica, ha logrado llamar poderosamente la atención del público, por lo bueno de sus productos.

Buena prueba de ello son los numerosos encargos hechos al citado señor, por familias de las más distinguidas de Valencia y por profesores de los más inteligentes. En la actualidad se están terminando veinticinco pianos de grandes dimensiones, el día que estén concluidos empezará la construcción de otros tantos.

Las personas que deseen cerciorarse por si mismas de la verdad de nuestras aserciones, pueden pasarse por la Esposicion, ó mas bien por la calle de Burjasot, núm. 6, donde se halla situada la fábrica que no dudamos ha de adquirir muy pronto una envidiable reputación (*El Constitucional*, 11.08.1883).

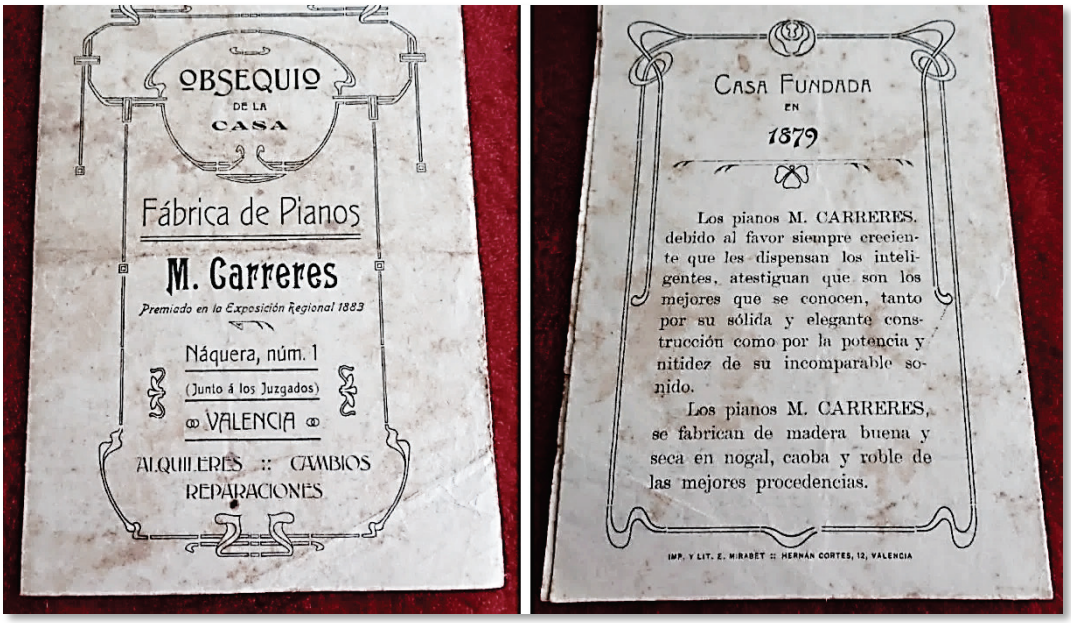


Ilustración 301. Partituras obsequio publicitario de la casa M. Carreres, con la información de su fundación en 1879. Col. particular.

Mariano Carreres fallecía en 1904 de un aneurisma de la aorta abdominal (*Las Provincias*, 07.08.1904), pero su empresa mantuvo durante algunos años más sus trabajos de construcción reparación/ afinación y venta de pianos en manos de su hijo, Mariano Carreres Monleón (*11.02.1879; †25.11.1919), hasta que a este le sobrevino inesperadamente la muerte cuando solo contaba 40 años de edad[1967] (*La correspondencia de Valencia*, 17.12.1906; *Las Provincias*,

[1967] Mariano Carreres Checa era hijo del valenciano Mariano Carreres Cifre y María Petra Checa, de Utiel. Se casó con María Monleón Albalate, de Rubielos de Mora, con la que tuvo a Mariano (*1879; †1919) y a María Purificación Carreres Monleón (*1882). E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1878-1881: 127. Su hijo, Mariano Carreres

15.06.1914). Tras su deceso en 1919, la fábrica cesó su actividad y vendió los instrumentos que quedaban en el taller de la calle Náquera en los años siguientes —por ejemplo, un autopiano de bajo precio y un piano por 500 ptas. (*La correspondencia de Valencia*, 27.07.1922)—.



Ilustración 302. Publicidad de Mariano Carreres en el catálogo de la Exposición de 1909.

A la actividad constructiva de Gómez, Galiana y Carreres se les unió la apertura en 1903 de otro taller a cargo de los industriales Manuel Rodrigo Sorlí y Bartolomé Ten, sociedad en comandita que de ese momento en adelante se conoció como Rodrigo, Ten y Cª[1968]. No habría que confundir, por tanto, los apellidos de los industriales, como se hizo posteriormente, deduciendo que al frente de la empresa se hallaba un ficticio Rodrigo Ten (véase, por ejemplo, *La correspondencia de Valencia*, 17.05.1926).

El año siguiente, Rodrigo, Ten y Cia. inauguraba taller en el núm. 10 de la calle de Hernán Cortés, celebrando un concierto a cargo de un jovencísimo pianista local, José Iturbi Báguena —en la reseña «Pepito Iturvi» (*Las Provincias*, 12.10.1904)—, en realidad presentación en València

Monleón, estudió alemán como alumno libre en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Valencia. E-VAahcv, sig. 9/29144-31, Instituto Luis Vives, exp. 4425, *Expediente académico de Mariano Carreres Monleón, nacido en Valencia, ca. 1879*, 1896-1898.

[1968] Ganadora de una medalla de oro en la Exposición Internacional de Madrid en 1907 (*Guía y catálogo oficial de la Exposición Regional Valenciana*, 1909: 189).

del posteriormente internacional artista. Su padre, Ricardo Iturbi Navarro (*València, 1863; †París, 1924), completaba su sueldo como cobrador del gas Lebon trabajando como afinador para dicha empresa, por lo que adquiere sentido que Iturbi, un niño de 9 años con excepcionales dotes pianísticas, fuera el elegido para protagonizar el evento a pesar de solo haber estudiado piano cuatro años con María Jordán, su profesora local. La empresa tuvo un despegue comercial considerable, exportando ya en 1905 pianos a América a través del almacén de pianos Monserrat y Cª, en La Habana (ilustración 303).

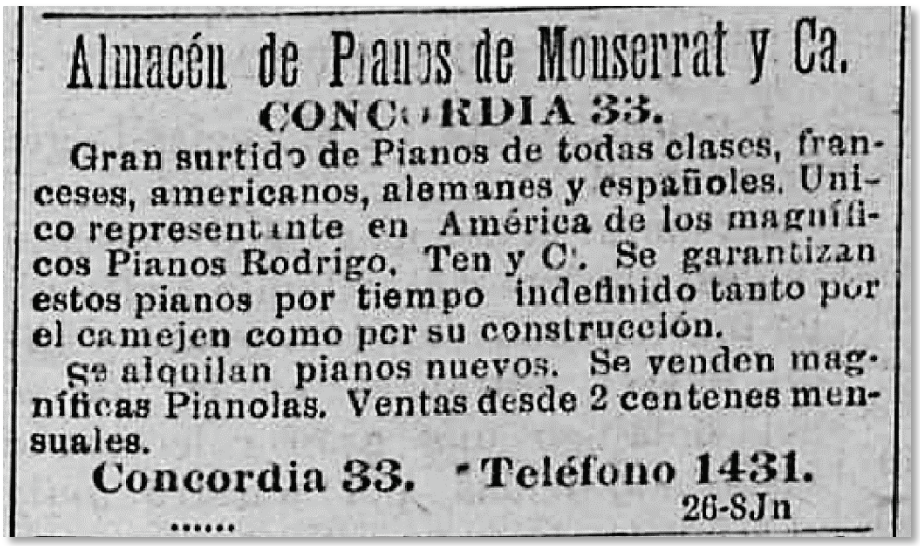

Almacén de Pianos de Monserrat y Ca.
CONCORDIA 33.
Gran surtido de Pianos de todas clases, franceses, americanos, alemanes y españoles. Unico representante en América de los magníficos Pianos Rodrigo, Ten y C. Se garantizan estos pianos por tiempo indefinido tanto por el camejen como por su construcción.
Se alquilan pianos nuevos. Se venden magníficas Pianolas. Ventas desde 2 centenes mensuales.
Concordia 33. Teléfono 1431.
26-8Jn

Ilustración 303. Anuncio de pianos Rodrigo, Ten y Cª en La Habana (*Diario de la Marina*, 09.06.1905).

En marzo de 1907 volvieron trasladar sus talleres a la plaza de Manises, núms. 5 y 6 (*La correspondencia de Valencia*, 30.03.1907), al edificio conocido como Palacio del Marqués de la Scala, junto al Palacio de la Bailía y frente a la Real Audiencia [actual *Palau de la Generalitat*], especializándose en la fabricación de pianos verticales de cuerdas cruzadas (*Las Provincias*, 01.05.1905). Además de pianos, ofrecían entonces diversos muebles de fantasía y objetos finos de ebanistería. La plaza se renombró en torno a 1914 como plaza del Poeta Liern, justo cuando instalaba su sede la sociedad *Lo Rat Penat* en el Palacio Scala[1969] (ilustraciones 304 y 305).

[1969] La plaza de Manises fue renombrada en abril de 1913 en honor del autor y director dramático Rafael María Liern y Cerach (*1832; †1897). No confundir con la moderna calle del Poeta Liern.



Ilustración 304. Postal (1907-1923) que muestra un carruaje recorriendo la plaza de Manises desde el pasadizo del convento de la Puridad y la esquina de la casa de los Vallier. El rótulo de la fábrica de pianos [RODRIGO,] TEN Y C.ñía. F.ca DE PIANOS aparece incompleto entre dos ventanas del Palacio Scala (núms. 5 y 6)[1970]. Archivo J. G. Guaita.

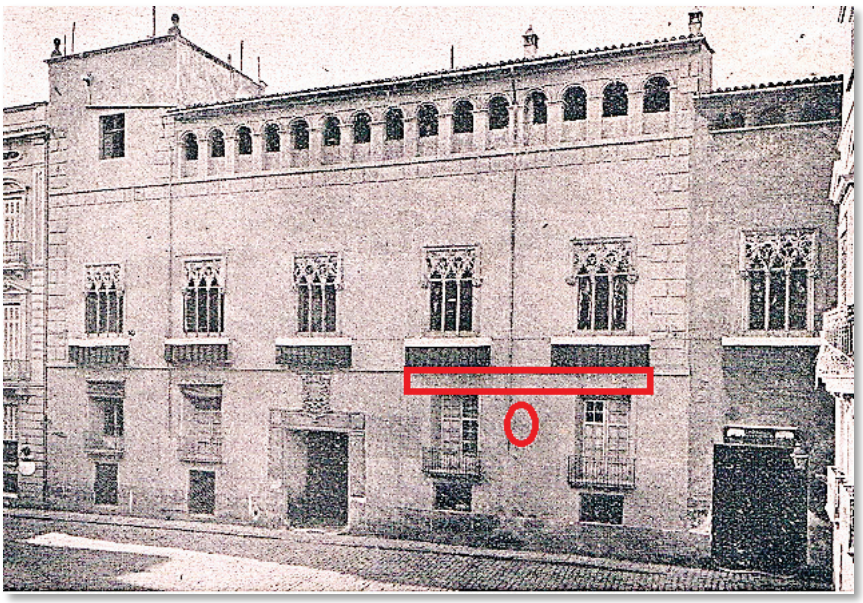


Ilustración 305. Fotografía del palacio de los Scala [1908c] donde se marca la situación del rótulo de la fábrica de pianos y el escudo. Archivo Rafael Solaz.

[1970] A la izquierda de la fotografía, panfletos políticos donde aparecen Juan Cogollos Cogollos (albista), Francisco Moliner Alío (conservador), Roberto Alarcó Alarcó (romanonista), Félix Azzati Descalci y Adolfo Beltrán Ibáñez (Partido de Unión Republicana Autonomista-PURA).

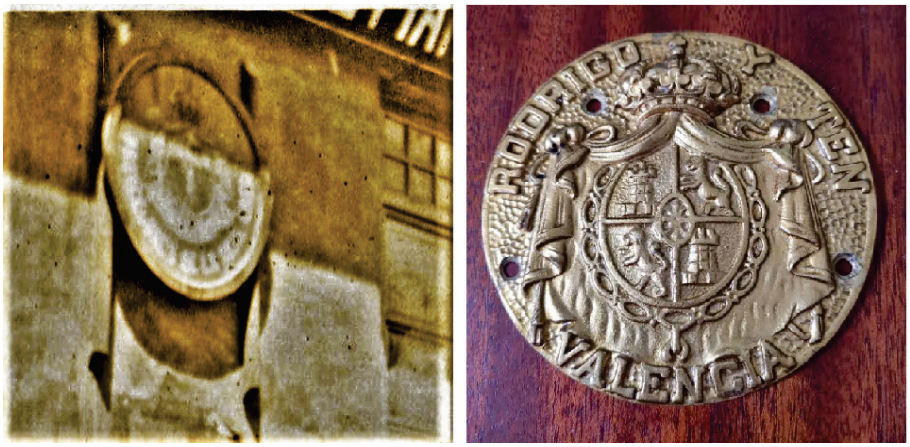


Ilustración 306. Escudo de Rodrigo y Ten: en la fachada de la fábrica y proveniente de un piano. Archivo J.G. Guaita.

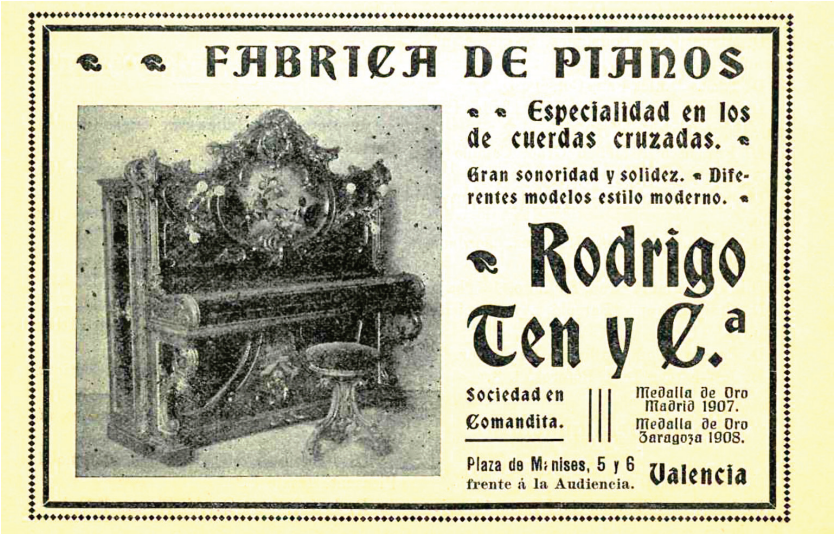


Ilustración 307. Publicidad de la casa Rodrigo, Ten y Cª (*Guía mercantil e industrial de Valencia*, 1910: 312).

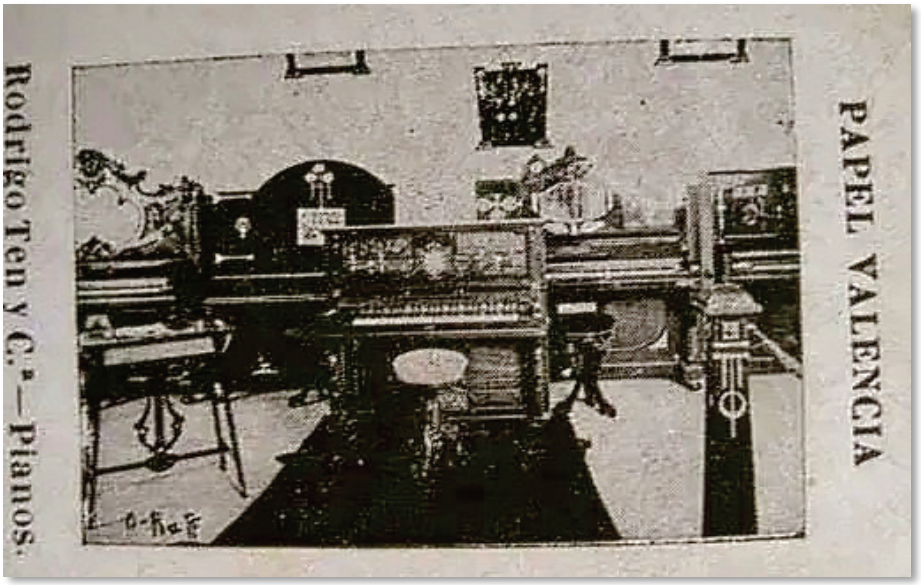


Ilustración 308. Expositor del almacén de Rodrigo, Ten y Cia. en un librillo de papel de fumar marca «Papel Valencia». Archivo J.G. Guaita

Bartolomé Ten[1971] fue un destacado político local, vocal de la junta municipal del distrito de la Vega Alta; perteneció a Unión Republicana, partido que mantuvo estrechos lazos con Félix Azzati, director del diario *El Pueblo*. De hecho, el citado diario realizó reportajes ensalzando los pianos producidos en su fábrica:

> Ayer visitó nuestro paisano el pianista Sr. Esteve, la instalación de pianos que en el pabellón de Fomento tienen los señores Rodrigo, Ten y Compañía, haciendo grandes elogios de los pianos presentados.
>
> Hablando de la construcción de los mismo, dijo entre otras cosas el Sr. Esteve: —«Estoy admirado de la precisión del mecanismo y de la brillantez del sonido, á la par que puro, pues difícilmente se encuentran maras que reúnan en conjunto estas buenas condiciones, y veo con gran entusiasmo que contamos con una buena Fábrica que reúne todas las condiciones de las mejores marcas extranjeras.
>
> Nada ha exagerado en su juicio el señor Esteve, pues hemos tenido ocasión de oír los indicados pianos al mismo tiempo de admirar el trabajo artístico, que es de verdadero gusto (*El Pueblo*, 03.06.1909).

En abril de 1921, Manuel Rodrigo, hijo homónimo del fundador de la firma, y su socio, Bartolomé Ten, declararon en calidad de dueños de la fábrica en una causa contra el sindicalista Enrique Grifol, quien, al parecer, disparó contra Salvador Izquierdo, patrono metalúrgico (*Diario de Valencia*, 07.04.1921). Tras la absolución del acusado, el mencionado Rodrigo y Juan Descofrién, dueño de una ebanistería en la calle Vinatea, fueron detenidos y reprendidos por efectuar actividades sociales perturbadoras —en concreto, por permitir cotizar a asociaciones sindicales y claudicar en su labor de patrono cotizando ellos mismos (*Las Provincias*, 30.07.1921).

En 1925, Manuel Rodrigo anunciaba varios pianos y autopianos, por los que también aceptaba pianos usados (*Las Provincias,* 08.11.1925). En 1926 la fábrica presentó a la Feria de Muestras de València dos magníficos pianos, el primero era el número 4 de sus modelos con marco hierro, marfil, caja caoba oscura, 3 pedales, cuerdas cruzadas 140x157x72. El segundo era un autopiano modelo 5, con 88 notas, caja de caoba Luis XVI con aplicaciones metal oro viejo, mecanismo Schwander de París, marfil, dos pedales, mecanismo automático De Luxe, de N York, doble

[1971] Se casó en segundas nupcias en 1910 con Concepción Badía (*Las Provincias,* 27.11.1910), con quien tuvo, entre otros hijos, a Bartolomé (*1911; †1961), vocal de la cooperativa de empleados de comercio, y al escritor aficionado y sargento maquinista Alberto (†1970), autor de *Per a tú ... Patrona de Valencia*, comedia asainetada en dos actos y en prosa (*Anuario español e hispano-americano del libro y de las artes gráficas*, 1954: 640). En 1915 casó a José Ten, hijo de su primer matrimonio, con María Tamarit Soriano (*1883c) en la iglesia de San Juan del Hospital (*La correspondencia de Valencia*, 29.04.1915) [E-VAsdap, València-S. Andrés, LC 1877-1921: 66v]. María era hija del carpintero Ramón Tamarit Muñoz, oriundo de Sedaví, quien probablemente trabajara como ebanista en su fábrica.

válvula, «encentrador» automático, palanca de fraseo, regulador de tiempo, etc. 147x163x77 (*La correspondencia de Valencia*, 17.05.1926).

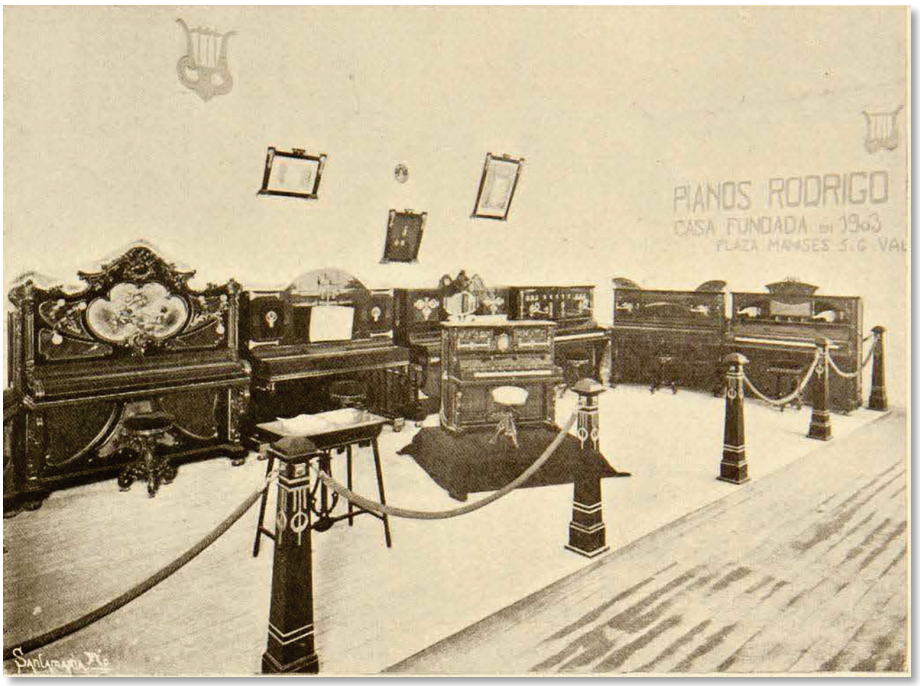


Ilustración 309. Publicidad de la Rodrigo, Ten y Cía en un catálogo de la Exposición de 1909[1972].

Posteriormente, ya desvinculado Bartolomé Ten de la empresa, Manuel Rodrigo continuó en solitario nutriendo los almacenes de Muebles Lauria, situados en la calle de Roger de Lauria, 13 y Pascual y Genís, 12, que reunían en su exposición muebles, pianos, autopianos, bronces y objetos de regalo (*El Pueblo*, 30.10.1932). Por entonces la empresa se había dividido entre el joven Blas Rodrigo Andrés (†1985[1973]), con taller en la calle del poeta Liern, 4, y su padre, Manuel Rodrigo Sorlí, que seguía al frente de la antigua fábrica en los núms. 5 y 6 de la misma calle y se especializó en la construcción de arpas (Fabra, 2014)[1974], continuando solo con el alquiler de pianos (*Anuario regional: descriptivo-informativo y seleccionado de la industria, comercio, agricultura, profesiones y arte* de 1931).

Volviendo a la trayectoria empresarial de la casa Gómez e hijo, cabe decir que, a pesar de la competencia abierta por las fábricas de José Galiana y Mariano Carreres, Pedro Gómez Torrent fue nombrado proveedor oficial de pianos de la Casa Real en 1899 (*Las Provincias*, 16.06.1899),

[1972] E-VAbv, sig. Nicolau Primitiu/865, *Exposición regional de Valencia | organizada por el Ateneo Mercantil; texto de Amós Salvador y Carreras y Ricardo Agrasot* [Madrid: Leoncio Miguel, 1909: 169].

[1973] Blas Rodrigo Andrés fue, además, miembro de la comisión de la falla de las calles de Lauria y Pascual y Genís, estando «encargado de muebles y pianos» (*La correspondencia de España*, 21.04.1933).

[1974] Quizás fuera descendiente del «pianista» Vicente Sorlí, activo en 1836.

año en el que se autorizó la instalación de nuevas máquinas de vapor en su fábrica de la plaza de San Esteban (*Las Provincias*, 11.08.1899). En 1895, Gómez é hijo tenía como representante en Cartagena al templador Francisco Soler (*Eco de Cartagena*, 15.07.1895) y, entrado el siglo XX, dicha firma seguía cediendo pianos de cola para efectuar los principales bailes de sociedad locales, por ejemplo, en la fiesta en honor al compositor Salvador Giner organizada por el Círculo Aragonés (*Las Provincias*, 12.05.1901).

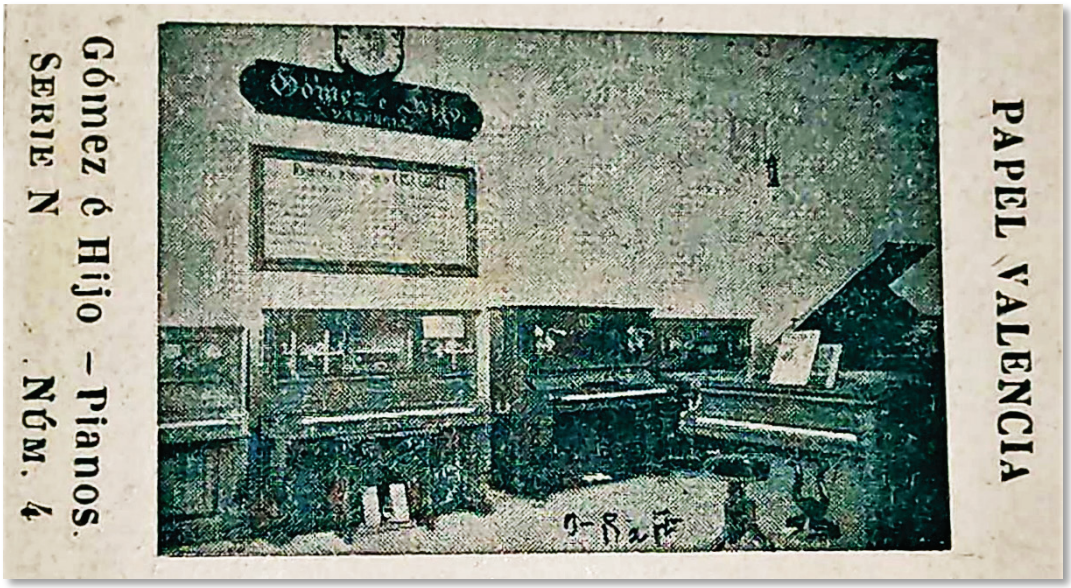


Ilustración 310. El interior del expositor de pianos de la casa Gómez e hijo. Cromo propaganda en los librillos de papel de fumar marca «Papel Valencia». Archivo J.G. Guaita.

En los primeros años del nuevo siglo, el comercio de instrumentos y partituras Antich y Tena[1975], sucesores de Salvador Prósper, comenzó a importar pianos barceloneses de las marcas *Chassaigne* [*frères*, abierta desde 1864 en la calle Fortuny], *Priu Mallard* (desde 1860 en la calle Peracamps) y *Non Plus Ultra*, además de armonios (*El Regional*, 06.01.1897)[1976]. Por otra parte, Antonio Sánchez Ferrís[1977], sucesor de Casa Laviña y propietario de la casa Cabedo y Cª (*Las Provincias*, 22.07.1901), también empezó a comercializar por entonces los célebres pianos catalanes Ortiz y Cussó, industria en auge que producía en torno a 1200 pianos anuales

[1975] Los hermanos Francisco y Segundo Antich, oriundos de Silla y discípulos de José Úbeda, fueron organistas y profesores de piano. Dirigieron juntos la casa comercial y ambos fueron impulsores de la publicación periódica *Biblioteca Sacro-Musical Valenciana* (Ruiz de Lihory, 1900: 29; López Sánchez, 2016).

[1976] A partir de 1903 como Luis Tena, en solitario (*La Correspondencia de Valencia*, 24.07.1903).

[1977] Antonio Sánchez Ferrís (*1862) fue sobrino de los fundadores de la firma: Ramón y Carmelo Sánchez Laviña. Su padre, el setabense Antonio Sánchez Laviña, estaba casado con Vicenta Ferrís Quiles, de la cercana localidad de Algemesí [E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LB 1894-1896: 95r]. Sánchez Ferrís se convirtió en 1878 en perito mercantil. E-VAahcv, sig. 9/29172-20, Instituto Luis Vives, exp. 5300, *Expediente académico de Antonio Sánchez Ferrís, nacido en Xàtiva ca. 1862*, 1874-1878.

(ilustración 311). Además de los citados, funcionaron la sucursal de Casa Dotesio en València de la calle de la Paz —futura Unión Musical Española— (*La Correspondencia de Valencia*, 05.05.1904) y el negocio del comisionista Pascual Roch de la calle de San Vicente, 146, que importaba los pianos Cateura y compañía, fabricados en Barcelona también (*Las Provincias*, 05.07.1906).



Ilustración 311. Anuncio de los pianos Ortiz y Cussó por su agente en Alicante, Castelló y València, Antonio Sánchez-Ferrís (*Las Provincias*, 29.12.1902).

En los primeros años del siglo XX, la fábrica Gómez seguía produciendo unos 200 pianos anuales y era la única fábrica local que contaba, como va dicho, con maquinaria de vapor, como se desprende de la información ofrecida en el catálogo de expositores para la Exposición Universal de París de 1900:

> 179.— Gómez é Hijo. Valencia: plaza de San Esteban, núm. 4. Pianos. Exportación a la América del Sur. Producción anual: unos 200 pianos. Fábrica movida al vapor, establecida en 1830 (Comisión Ejecutiva de la Comisión General Española de la Exposición Universal de Paris de 1900, 1900: 61).

La competencia con los pianos catalanes, que se asentaban en la ciudad tornó más agresiva su publicidad, por ello, entre diciembre de 1901 y enero de 1902, el periódico *Las Provincias* organizó un sorteo cuyo primer premio era un piano derecho de Gómez, de siete octavas y marco de hierro, valorado en 5000 pesetas. El número de fabricación de dicho piano era el 10978, lo que da buena cuenta del volumen de instrumentos fabricado por la casa hasta el momento (*Las Provincias*, 04.12.1901; 18.01.1902).

Asimismo, un nieto de Pedro Gómez Peralta, Enrique Beneyto Gómez (*1873)[1978] —hijo de María Elisa Gómez Torrent y cosechero de vinos de profesión[1979]— se ponía en 1899 al frente de una fábrica de pianos en el núm. 2 de la calle de Ensendra (*Las Provincias*, 19.04.1899). Se conoce este dato porque presentó a la exposición parisina de ese año un piano de cuerdas cruzadas y un armonio, ofreciendo el catálogo de dicha exposición una interesante información sobre sus datos empresariales, poniendo de relieve su respetable capacidad productiva significativa:

> 174.— Beneyto Gómez (E.). Valencia: calle Ensendra, núm. 2. Piano de cuerdas cruzadas, siete octavas, madera de palisandro y marco de hierro.- Harmonium de madera de palisandro, veintitrés registros, cinco octavas y traspositor. Se venden en la Peninsula y América. Producción anual: 100 pianos y 100 harmoniums. Se emplean 25 obreros (Comisión Ejecutiva de la Comisión General Española de la Exposición Universal de Paris de 1900, 1900: 60).

Beneyto Gómez debió fallecer tempranamente porque dicha fábrica aparece en 1902 ya a nombre de su viuda (*Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1902: 2463).

En torno a 1903, año de apertura de la fábrica Rodrigo, Ten y Cª, se cerró temporalmente la antigua empresa Gómez y se trasladó también su expositor porque su dueño, Pedro Gómez Torrent, reedificó por completo su antigua residencia-fábrica de la plaza de San Esteban y desplazó el despacho de pianos y órganos (sic.) a la casa continua, calle del Almirante núm. 3 (*La correspondencia de* Valencia, 23.05.1903). Por tanto, podría ser que, durante la remodelación del edificio de la plaza de San Esteban, su producción se trasladara a la citada fábrica de la calle de Ensendra[1980] y que cesara la actividad de esta cuando reabrió la fábrica principal.



Ilustración 312. Anuncio de la ubicación del depósito de pianos durante la reedificación de la fábrica (*La correspondencia de Valencia*, 15.07.1903).

[1978] E-VA [Archivo Histórico de la Comunidad Valenciana], sig. ES.462508.AHCV//9/29505-5, *Expediente académico de Enrique Beneyto Gómez*, 1887-1889.

[1979] Aparece como tal residiendo en la casa familiar de la calle del Almirante, 7 en los anuarios editados por Carlos Bailly-Baillière (1879: 1135; 1882: 1333).

[1980] Dicha dirección (Ensendra, 2) fue sede de la Federación de Sociedades Obreras posteriormente y, a partir de 1903, se estableció allí la Casa del Pueblo de València (Álvarez Rubio y Ballester Rodríguez, 2000: 360).

En 1904, la empresa, denominada desde 1903c «Manufactura de pianos Gómez», volvió a «reinstalarse en la casa que antes ocupaba», en la plaza de San Esteban, 4 esquina con la calle del Almirante (núm. 1 duplicado), frente a la oficina de telégrafos (*Las Provincias*, 05.12.1904) (ilustración 312)[1981]. A partir de su reapertura, ya en plena competencia con Rodrigo, Ten y Cª, siguió perfeccionando la gama de pianos que ponía a disposición del público:

> En los salones de pianos de la fábrica de don Pedro Gómez hay expuesto estos días uno que llama la atención.
>
> Se trata de una nueva prueba del deseo constante que tiene el Sr. Gómez de ponerse á la altura de la moderna construcción, y de lo que trabaja en ese sentido.
>
> Es un modelo de piano vertical de cuerdas cruzadas, de nueva forma.
>
> Aparte de sus condiciones como instrumento sonoro, en las que se aprecia una continuada atención, á fin de procurar alcanzar cada día mayor equilibrio de sonoridad y mejor cualidad é igualdad de los timbres (ideal de todo buen fabricante), en el piano en cuestión es de alabar su forma elegantísima y nueva, estilo modernista, color encarnado con filetes de oro, todo lo cual hace de este instrumento un mueble de salón, artístico y original, que acredita una vez más la fábrica de D. Pedro Gómez (*Las Provincias*, 28.07.1905).
>
> No sin justicia han publicado los periódicos locales de estos días, noticias encomiásticas de los adelantos que el Sr. D. Pedro Gómez ha introducido en su manufactura de pianos. Deseosos de aquilatar los hechos, hemos tenido ocasión de ver de cerca los esfuerzos, coronados por el éxito, que el Sr Gómez se impone, para lograr que su antigua fábrica pueda competir con las mejores marcas nacionales y extranjeras.
>
> En el salón de exposición que el citado industrial posee, y que da á la calle del Almirante, hay expuestos estos días una gran colección de hermosos modelos verticales, á cuerdas cruzadas; entre ellos, destaca uno, de estilo modernista, color palo rosa, con filetes dorados y hermosos bronces del mismo estilo moderno; va provisto de tres pedales, que permiten matizar con los mejores efectos de sonoridad.
>
> Mucho nos complace que el Sr. Gómez consiga estos adelantos en bien de la industria de la patria chica, por lo cual le felicitamos sinceramente (*La Correspondencia de Valencia*, 31.07.1905).

El periódico valenciano *Las Provincias* dedicó en 1906, asimismo, un extenso artículo promocional a la fábrica Gómez, en el que, después de detallar aspectos históricos de la firma, describía la gama de pianos que producía a principios del siglo XX y las características de su salón expositor, anunciando que pronto iba a verse reforzado por la apertura de otro, dada la creciente demanda de sus pianos:

[1981] En el número 1 de dicha calle del Almirante, continuación hacia el Temple de la plaza de san Esteban, se instaló en 1905 la sede administrativa de la Sociedad de Seguros Mutuos contra incendios, un garaje con una exposición automovilística (a cargo de Francisco Abadal, Las Provincias¸05.04.1905; 17.04.1905) o las oficinas de la Compañía Arrendataria de Tabacos (en Almirante, 3; *La Correspondencia de Valencia*, 26.09.1906).

Hoy fabrica el Sr. Gómez todos los modelos conocidos hasta el día, desde los más modestos, llamados de estudio, hasta los más complicados, de cuerdas cruzadas, sistema norte-americano, con patente de invención. Las exigencias del buen gusto no se concretan en la actualidad al valor intrínseco de las cosas. Antes bastaba para todos que un piano fuese un buen instrumento, para que llenase las aspiraciones; hoy no llena eso: para muchos es necesario que sea además un mueble lujoso […].

Para convencerse de todo esto, basta con visitar el hermoso salón donde constantemente tiene el Sr. Gómez á disposición del público un excelente muestrario de pianos. Allí los hay de todas clases y formas, desde el instrumento sencillo en que la joven adolescente se inicia en los primeros secretos de la música y llena de armonía el plácido hogar, hasta el piano de gran forma, donde el genio musical del *virtuoso* arranca estas notas que conmueven nuestro espíritu y nos hacen sentir profundamente.

Actualmente el Sr. Gómez, agobiado por los encargos, se dispone á ensanchar sus talleres. El local se le ha hecho pequeño, ofreciéndosele continuamente el caso de que sus operarios no tengan bastantes manos para servir tantos y tantos pedidos como se le hacen (*Las Provincias* [núm. extraordinario], 1906: 17).

Gran fábrica de PIANOS

de GÓMEZ é HIJO

Desde que Christófori, allá por el año 1718, dió el nombre de piano al antiguo *clave*, perfeccionado en su estructura y sus efectos, ¡qué transformación más grande ha sufrido ese instrumento! Ya se deja comprender que la innovación introducida por el fabricante florentino no fué más que el primer paso en la extensa carrera que había de recorrer el piano hasta llegar al punto de perfección en que hoy se halla.

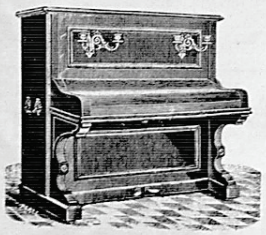


D. Pedro Gómez Peralta.

El piano, por razón de su constitución, viene á ser actualmente, más que nunca, una especie de orquesta obreviada, por la gran extensión que abarca de teclado para producir los sonidos graves, medios y agudos, así como por los recursos que han puesto en juego los más célebres constructores para que el ejecutante realice el claroscuro que ha de expresar todos los efectos apetecidos, al tenor de las exigencias de cada escuela.

***

Valencia puede enorgullecerse, gracias á uno de sus hijos, de haber contribuído al perfeccionamiento de tan preciado y armonioso instrumento. En el año 1830, cuando las escasas vías de comunicación y el atraso general en que vivíamos, constituían pesadas rémoras para toda iniciativa, un hombre genial y animoso implantó entre nosotros una de esas industrias que dan gloria á su patria: ese hombre era D. Pedro Gómez. Dotado de grandes energías, no se dejó vencer por las dificultades, nacidas unas del estado todavía incompleto de la aplicación de Christófori, producidas otras por las desconfianzas del público que no creía en las buenas condiciones de una caja de música, como no se la trajeran de punto lejano. Trabajó con fe, sin descanso, y al cabo de pocos años, los pianos Gómez se abrían paso en todas partes, y el nombre del fabricante adquiría justísimo realce.



Modelo núm. 1.—Piano derecho, cuerdas cruzadas, siete octavas, marco de hierro, consolas y candelabros dobles. Alto: 1,29; ancho: 1,40.

Alentado por el éxito, ensanchó su negocio. Cuando su hijo y sucesor, el actual fabricante, tan inteligente y apasionado en esta industria como su padre, estuvo en condiciones de edad y de estudios, lo envió á Paris para que completara su educación en una de las mejores fábricas. Las lecciones fueron bien aprovechadas: pocos años después regresaba á Valencia con un caudal de conocimientos tan nutrido y una voluntad tan decidida para las grandes empresas, que D. Pedro Gómez no titubeó en asociar á su hijo al negocio, adoptando la razón social de *Gómez é hijo*, nombre que llevan todavía los pianos de esta casa, y que el actual Gómez, digno sucesor de las tradiciones de la importante fábrica, no ha querido modificar, honrando con ello la memoria de su antecesor.

Desde aquella lejana fecha hasta hoy, los éxitos se han sucedido unos á otros: no ha habido Certámenes nacionales ni Exposiciones de carácter universal en los que figurasen los pianos valencianos, sin que fueran recompensados con los premios que más emulación despertaran.

Y como es natural, cada premio recibido traducíase en nuevos mercados abiertos para la casa, que exportaba todos los años gran cantidad de pianos, encargados de esparcir por el mundo las gratísimas armonías de la música, endulzadora de la vida y suavizadora de las asperezas del carácter humano.



Modelo núm. 3.—Piano derecho, gran modelo, cuerdas cruzadas, marco de hierro, clavijero metálico, agrafas de bronce, apagadores bajo de los mazos, caja de palisandro y maderas variadas, consolas y candelabros dobles.—Alto: 1,33; ancho: 1,53.

Hoy fabrica el Sr. Gómez todos los modelos conocidos hasta el día, desde los más modestos, llamados de estudio, hasta los más complicados, de cuerdas cruzadas, sistema norte-americano, con patente de invención.

Las exigencias del buen gusto no se concretan en la actualidad al valor intrínseco de las cosas. Antes bastaba para todos que un piano fuese un buen instrumento, para que llenase las aspiraciones; hoy no llena eso: para muchos es necesario que sea además un mueble lujoso, y el Sr. Gómez, que marcha con la época, ha cuidado también de que los productos de su fabricación no tengan reparo bajo ese punto de vista.

Para convencerse de todo esto, basta con visitar el hermoso salón donde constantemente tiene el Sr. Gómez á disposición del público un excelente muestrario de pianos. Allí los hay de todas clases y formas, desde el instrumento sencillo en que la joven adolescente se inicia en los primeros secretos de la música y llena de armonía el plácido hogar, hasta el piano de gran forma, donde el genio musical del *virtuoso* arranca esas notas que conmueven nuestro espíritu y nos hacen sentir profundamente.

Actualmente el Sr. Gómez, agobiado por los encargos, se dispone á ensanchar sus talleres. El local se le ha hecho pequeño, ofreciéndosele continuamente el caso de que sus operarios no tengan bastantes manos para servir tantos y tantos pedidos como se le hacen.

No hay que olvidar que el Sr. Gómez dispone de un personal inteligentísimo. El obrero valenciano, y esto se reconoce en los grandes centros fabriles é industriales, es uno de los más inteligentes del mundo, y cuando encuentra buen director hace verdaderas maravillas. Los operarios de esta fábrica pueden enorgullecerse de haber tenido excelentes maestros.



Modelo núm. 6.—Piano derecho, cuerdas cruzadas, mueble madera palisandro, estilo modernista, aplicable á los modelos anteriores.—Alto: 1,34; ancho: 1,55.

Como es natural, esta fábrica se halla relacionada con las más importantes del mundo, y al tanto de cuantas modificaciones y novedades se introducen en su industria.

***

El piano ha experimentado y experimenta continuas transformaciones, unas debidas al gusto musical de la época, otras al perfeccionamiento del mismo instrumento. Muchos de nuestros lectores recordarán, pues de esto aún hace poco, la escuela de bravura en el piano, cuya ejecución de verdaderos puños exigía instrumentos potentes. Pasó aquella racha, y después la escuela de piano propendía á remontarse á una región maravillosa, en el sentido de hallarse erizada de dificultades sin cuento y poco menos que insuperables. Basta citar los nombres de Liszt y de Rubistein para formarse concepto de esta nueva escuela, en la que el ejecutante, dejándose arrastrar de una imaginación fogosa, llega á los más exaltados delirios. El gusto hoy se ha modificado, tomando lo mucho bueno de Liszt y Rubistein y completándolo con las suaves melodías que conmueven.



D. Pedro Gómez Torrent.

El fabricante, atento á todas esas evoluciones, ha de reflejarlas en sus productos, y para ello ha de estar en constante contacto con la marcha del gusto del público y las innovaciones de los grandes maestros, procurando amoldar los instrumentos á dichas aspiraciones. El Sr. Gómez puede afirmar que siempre ha figurado á la vanguardia del movimiento musical: de su casa nunca salieron productos anticuados.

***

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ilustración 313. Artículo sobre la fábrica de pianos Gómez aparecido en *Las Provincias* en 1906.



Ilustración 314. Piano Gómez e Hijo, oblicuo de cuerdas cruzadas, correspondiente a su modelo número 1 grabado en el artículo de *Las Provincias* de 1906; palisandro, 1900c [col. particular].

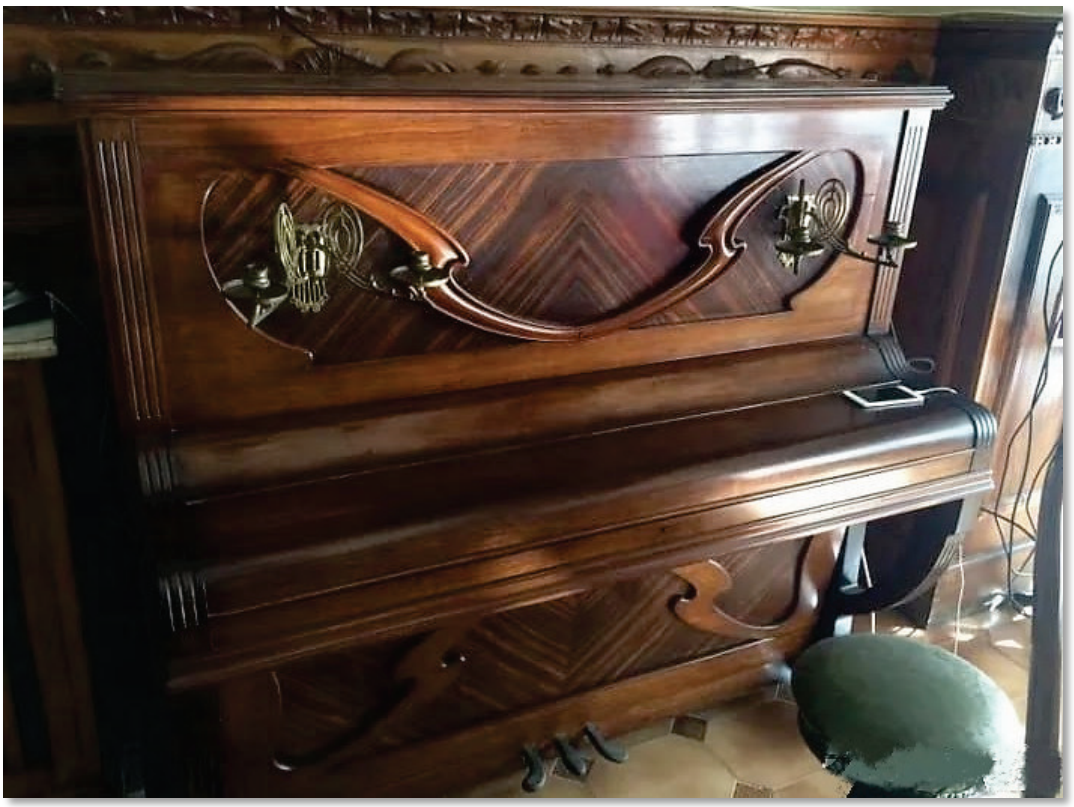


Ilustración 315. Piano Gómez e Hijo, oblicuo de cuerdas cruzadas, correspondiente a su modelo número 6, estilo modernista, grabado en el artículo de *Las Provincias* de 1906; palisandro, 1900c, col. particular.



Ilustración 316. Plaza de San Esteban en 1933. A la izquierda, en el núm. dos, la llamada Casa de San Pablo, sede de Acción Católica de Propagandistas y su Centro de Estudios Superiores desde octubre de 1933[1982]; a continuación, el conservatorio y la fábrica de pianos de Gómez reedificada en 1903c , haciendo esquina con calle Almirante [Fotografía de José Lázarro Bayarri correspondiente a las elecciones del 19.11.1933, en las cuales la sede del conservatorio fue colegio electoral].

Con la llegada del siglo XX se perfeccionaron y tomaron auge las pianolas neumáticas; aprovechando la demanda se estableció en València la franquicia de la célebre manufactura *The Aeolian Company*[1983], cuya representación exclusiva recayó en la firma valenciana «Hijos de Blas Cuesta», propietarios del Salón Cuesta, en las dependencias de la antigua droguería de San Antonio, situada en el Mercado, esquina con la calle de Ercilla. Cuesta fue la primera productora valenciana y pionera en la introducción del cinematógrafo, el fonógrafo y el gramófono en la ciudad (López Menchero, 2018)[1984]; sin embargo, tenemos noticia de que dicha empresa incorporó un piano Gómez cuando reformó su local (*Las Provincias*, 21.12.1906; *El Pueblo*, 22.12.1906), por lo tanto, parece que existió cierta entente comercial entre las dos firmas. Por ello, tras la ampliación de negocio efectuada por Gómez Torrent, ambas firmas vendieron conjuntamente el modelo «Aeriola» de pianola a 1300 pesetas y la «Pianola Metro-Estilo», por 2300, anunciada profusamente en València por los hijos de Blas Cuesta, sus representantes

[1982] El centro se trasladó desde su sede anterior, situada en el núm. 7 de la calle de la Nave (*Las Provincias*, 07.09.1933). Esta edificación fue destruida por el bombardeo de la plaza el 15 de mayo de 1937.

[1983] Fundada en Nueva York en 1887 por el fabricante de pianos William B. Tremaine, comenzó construyendo armóniums y años después incorporó a su producción la fabricación de pianos automáticos, pianolas y órganos domésticos, imuy populares en esta época.

[1984] http://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/wp-content/uploads/2018/07/casa-cuesta-.pdf [consulta 09.11.2021].

oficiales, en dos depósitos: el salón Cuesta y la fábrica Gómez de la calle del Almirante, letras P y G (*Las Provincias*, 17.01.1907; 20.01.1907; *La Correspondencia de Valencia*, 18.01.1907, entre otros).



Ilustración 317. Anuncio de la Pianola Metro-Estilo en *La Unión Ilustrada*, n. 212, 05.10.1913.

Además, parece que Gómez experimentó con sus instrumentos, llegando a fabricar un modelo híbrido que combinaba una pianola económica con el mecanismo de un piano con cuerdas cruzadas. El surtido de modelos vendido por dicha firma en 1907 comprendía el Piano-Pianola, por 4000 ptas; la Pianola-Metro-Estilo, por 2300 ptas.; un piano cruzado más la Aeriola unidos que costaban lo mismo; y la Aeriola por 1300 ptas. De hecho, al poco tiempo la casa Cuesta comenzó a anunciar «Pianolas Cuesta», manufacturadas por ellos mismos.

> Recordamos á todo aquel que sin saber tocar el piano sienta afición predilecta por este instrumento, visite la acreditada fábrica de pianos de D. Pedro Gómez, plaza de San Estéban, donde hay instalada una combinación por 2300 pesetas, de una Aeriola y un magnífico piano de cuerdas cruzadas, cuya combinación permite tocar el piano sin previos estudios (*La Correspondencia de Valencia*, 05.03.1907).



ÓRGANOS-ARMONIUMS

MANUFACTURA DE PIANOS

DE P. GÓMEZ

PLAZA DE SAN ESTEBAN, 4 Y ALMIRANTE, 1, duplicado.—VALENCIA

Proveedor de la Real Casa
CONSERVATORIOS
y otros Centros Musicales

Medallas y distinciones honoríficas
en exposiciones
nacionales y universales

PRECIOS CORRIENTES

N.º 1	1 LENGÜETERÍA, 4 OCTAVAS, TECLADO TRANSPOSITOR, MUEBLE MADERA DE ROBLE MACIZO, 2 PEDALES DE FUELLE	Pesetas	375
N.º 2	1 Y ½ LENGÜETERÍA, 5 OCTAVAS, 6 REGISTROS, TECLADO TRANSPOSITOR, CLASE ECONÓMICA, MADERA DE ROBLE	»	550
N.º 3	1 Y ¼ LENGÜETERÍA, 4 OCTAVAS, 7 REGISTROS, TECLADO TRANSPOSITOR, MADERA DE ROBLE	»	500
N.º 4	1 Y ½ LENGÜETERÍA, 5 OCTAVAS, 8 REGISTROS, TECLADO TRANSPOSITOR, MADERA DE ROBLE	»	650
Idem	2 Y ½ LENGÜETERÍAS, 5 OCTAVAS, 12 REGISTROS, 1 RODILLERA, REGISTRO PLENO, MADERA DE ROBLE, TECLADO TRANSPOSITOR	»	1.100
N.º 5	4 LENGÜETERÍAS, 5 OCTAVAS, 14 REGISTROS, TECLADO TRANSPOSITOR, 1 RODILLERA, MADERA DE ROBLE	»	1.350
N.º 6	6 LENGÜETERÍAS, 5 OCTAVAS, 18 REGISTROS, TECLADO TRANSPOSITOR, 3 RODILLERAS, MADERA DE ROBLE	»	1.600
N.º 7	8 Y ½ LENGÜETERÍAS, 5 OCTAVAS, 25 REGISTROS, TECLADO TRANSPOSITOR, 5 RODILLERAS, PALANCA PARA MANCHAR Á MANO, MADERA DE ROBLE	»	2.250
Idem	CON 2 TECLADOS Y 2 REGISTROS DE ENLACE ADEMÁS	»	3.200
N.º 8	ÓRGANO ARMONIFÓN, 5 LENGÜETERÍAS, 18 REGISTROS. Reduciendo ó dulcificando la intensidad del sonido á voluntad del ejecutante. Especialidad de salón.	»	1.700
N.º 9	ÓRGANO FRANCO-AMERICANO, 5 OCTAVAS, 17 REGISTROS, 2 RODILLERAS.	»	2.000
N.º 10	MODELO VERTICAL, 11 Y ½ LENGÜETERÍAS, 27 REGISTROS, 2 TECLADOS Y PEDALIER DE 2 JUEGOS LENGÜETERÍA	»	6.000
	PEDALIER INDEPENDIENTE (CONTRAS) DE 2 JUEGOS LENGÜETERÍA	»	1.000
	PALANCA Ó MOVIMIENTO DE FUELLES Á MANO, aplicable á todo modelo	»	75

La caja ó mueble en palisandro pulimentado aumenta el precio de los modelos.
El frontón de caños ficticios en el número 10 aumenta también su importe.
Método elemental de canto llano y manual, para la conservación de los instrumentos.
Reparación de toda clase de armoniums y cambio de los mismos.

46.547 - Pedro Pascual

Ilustración 318. Catálogo de órganos y armóniums de la fábrica de Pedro Gómez[1985].

[1985] Procedente de https://museovirtualdelorgano.com [consulta 11.05.2022].

Cabe señalar que el núm. 1 de la calle del Almirante, esquina con la plaza de San Esteban —donde se hallaba el expositor de pianos de Gómez— fue renumerado entonces con las letras P y G; dicha dirección ocasionó especulaciones sobre la posible existencia de una segunda sede/expositor de Pedro Gómez Torrent en el Palacio de Guadalest o del Almirante. Sin embargo, tanto la documentación hemerográfica consultada, como la *Guia mercantil e Industrial de Valencia* de 1909 (365-366) confirman que la citada numeración alfabética correspondía a un edificio contiguo a la plaza de San Esteban situado ya en la calle del Almirante («letras P y G»)[1986]. Ese mismo año (1906) se concedió autorización a Gómez para instalar un motor —desconozco con qué finalidad— (*La Correspondencia de Valencia*, 22.06.1907).



Ilustración 319. Publicidad de la casa Gómez con indicación expresa de su premio en la Exposición de París por los pianos de media cola. *Guía comercial de Valencia y su Provincia* (1907: 215).



Ilustración 320. Distintas publicidades de la casa Gómez. *Las* Provincias, 10.06.1907 y *El Pueblo*, 21.10.1908.

Tras el fallecimiento del maestro Ruperto Chapí en 1909, la comisión municipal de estadística propuso un cambio de nombre al ayuntamiento para la plaza de San Esteban/calle del Almirante que este aprobó el cinco de julio de 1910 —a pesar de lo oposición de un grupo de

[1986] Esta dirección cambiará de numeración sucesivamente durante el siglo XX: Almirante núm. 5 y núm. 1 duplicado (1914-15); Maestro Chapí núm. 3; y, posteriormente, Almirante núm. 1 y 2, letras P. y G, de nuevo.

vecinos (*Las Provincias*, 02.07.1910; 05.07.1910; 24.07.1910)—. La placa conmemorativa, situada en el núm. 1 de la nueva calle (actualmente Plaza de San Esteban), se inauguró el 31 de julio de dicho año —todavía se conserva actualmente (ilustración 321)— (*El Pueblo*, núm. 6571, 08.07.1910; *Las Provincias*, 31.07.1910; 01.08.1910). Esto produjo el consiguiente cambio de dirección comercial en la publicidad de la casa de pianos.



Ilustración 321. Número 1 y placa de la calle Maestro Chapí en 1910.

En la casa familiar de los Gómez de la calle del Almirante (núm. 7 en 1913c y 9 en 1919], vivió después de 1910 su nieto, Antonio Conejos Gómez (*14.09.1883), hijo de Elisa Gómez y del abogado Antonio Conejos de la Llave, que fue representante en Valencia de los abonos nitrogenados SOJENOC (*El Pueblo*, 25.12.1913).

6.2.5. Última etapa de Manufacturas de pianos Gómez: Ferrandis y Reig.

Ferrandis[1987] y Reig, sociedad en comandita, tomó las riendas de la empresa[1988] a partir de 1909, pero mantuvo su antigua denominación, «Manufactura de pianos P. Gómez» y se presentó con ese nombre a la Exposición de 1909. Al frente de dicha firma se hallaban los ingenieros

[1987] En algunas fuentes aparece erróneamente como «Hernández y Reig», «Ferrandiz y Reig» «Fernando Reig» o «Fernandéz y Reig».

[1988] Aparecen en el *Anuario del comercio, la industria y de la administración* (1909: 1010) como fabricantes de pianos en Almirante, letras P y G, mientras que la marca Gómez e hijo aparece registrada al lado en plaza de San Esteban, 4. Hoy sabemos que ambas direcciones eran contiguas, lo que sugiere que, en un primer momento, la fusión se realizó de forma progresiva, sin eliminar la dirección y marca de Pianos Gómez.

industriales José Ferrandis[1989] y Baltasar Reig, ambos directivos de la fábrica de tabacos valenciana anteriormente (*La Correspondencia de Valencia*, 18.03.1907). He podido documentar que, el mismo año que fue adquirida la fábrica Gómez (1909), los nuevos dueños, Ferrandis y Reig, importaban cargamentos de ferretería y quincalla, hierro, bronce, fieltro de lana —material empleado para los macillos— y tablones de madera transportados en vapores procedentes de Marsella (*El Pueblo*, 10.09.1908; 02.10.1908; 01.12.1908; 09.02.1909; 08.03.1909; 22.03.1909; 19.04.1909; 20.07.1909; 24.08.1909; 18.11.1909; 01.02.1910; 26.04.1910; 05.07.1910).

En la citada exposición regional valenciana de 1909 la casa Gómez hacía gala en su catálogo del corpus de medallas, premios y distinciones conseguidos por la firma a lo largo de su historia

> 36. Manufactura de pianos P. Gómez (Ferrandis y Reig. S en C)
>
> Calle del Almirante, P G, bajo, Valencia.
>
> Pianos á cuerdas cruzadas desde mil pesetas, pianos en todos estilos, maderas y colores, pianos automáticos marca Gómez, pianos de cola; alquileres de dicho instrumento á precios módicos. —Real Sociedad Económica, Exposición 1851, medalla 1ª clase; Id. id. Exposición 1857, medalla 1ª clase; Id. id. Exposición 1883, Gran Diploma de Honor; Ayuntamiento de Valencia, Exposición 1879, medalla de Oro; Pontevedra, Exposición 1880, medalla 1ª clase; Ayuntamiento de Gandía, Exposición 1881, Gran Diploma de Honor; San Francisco de California 1894, medalla 1ª clase; París, Exposición Universal de 1878, 1889, 1900, medalla de Oro (*Guía y catálogo de la Exposición Regional Valenciana*, 1909: 192-193).

En esta última etapa (véase, *El Mercurio*, 1911: 138), Gómez tuvo que competir con las siguientes fábricas: Mariano Carreres, en la calle Náquera; Antonio Crú, en Pascual y Genís, núm. 5[1990]; Vicente Ibáñez, en las calles de Serranos, 17 y 20 y Alta, 33[1991]; y la gran fábrica de Rodrigo, Ten y compañía de la plaza de Manises, 5-6. Además, con la casa de comisiones de Santiago de Tos, de la calle de San Vicente, 162, que vendía pianos barceloneses de cuerdas cruzadas de R. Maristany a plazos por 5 duros mensuales (*Las Provincias*, 27.11.1910); los comercios de Ramón Bastida, calle de Pizarro, 21 (*Las Provincias*, 14.06.1902); Antonio Sánchez Ferris, Bajada de San Francisco, 29 y Luis Tena, en la calle de San Vicente, 99 (*Anuario del comercio, la industria y de la administración*, 1909: 1010).

[1989] Previamente había desarrollado algunas patentes de procedimientos para descascarillar y blanquear al arroz (Sáiz González, 1999: 212; Martínez Gallego, 1995: 127).

[1990] El empresario D. Antonio S. Cru fue, junto a Dª Francisca Miralles Albert (*1861; 1914), padre del destacado urólogo Antonio Cru Miralles. Su cuñado, Francisco Miralles Albert poseyó una gran fábrica de tejidos de seda ubicada en Burjassot (*Diario de Valencia*, 20.04.1914; y 20.04.1914; *La correspondencia de Valencia*, 03.04.1914).

[1991] La casa de la calle Alta, 33, se subastó en 1909. Poseía dos casas bajas con naya y patio en el centro conducente a dos pisos con dos habitaciones cada uno.

A partir de 1911, la sociedad Ferrandis y Reig inició una agresiva campaña comercial en prensa con un cambio notable en el estilo de redacción de los anuncios —más telegráfico—. Estos, publicados diariamente, se componían con frases cortas y directas como, por ejemplo, «Pianos Gómez, igualdad perfecta en toda la extensión del teclado. Calle del Almirante, letras P. G.» (*Diario de Valencia*, 03.10.1911), variando cotidianamente el texto: «mecanismos sistema norteamericano. Tres pedales», «perfecta modulación de los sonidos», «pianos de estudio y concierto a cuerdas cruzadas», «correcto mecanismo, delicado timbre» o «incomparable resistencia» (*La Correspondencia de Valencia*, 10.10.1911; 18.10.1911; 20.10.1911; 28.10.1911; 09.11.1911). La nueva estrategia publicitaria se mantuvo hasta 1914 pero, a partir de entonces, la casa disminuyo considerablemente la producción para dedicarse fundamentalmente al alquiler de pianos y armóniums.



Ilustración 322. Anuncio de Manufacturas de pianos Gómez en 1911 (*Las Provincias*, 15.11.1911)

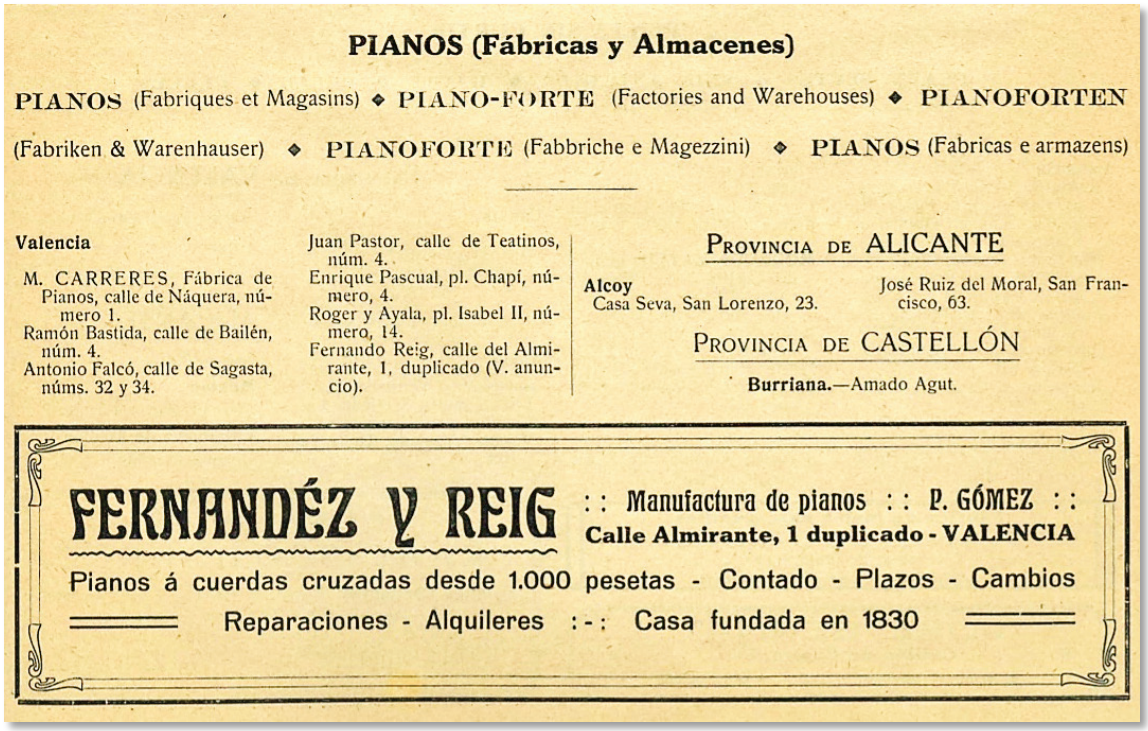


Ilustración 323. Anuncio con errata en el nombre de la sociedad Fernandéz y Reig [Ferrandis y Reig], propietarios desde 1909 de la casa Gómez [*Anuario Batllés del Comercio, Industria, Profesiones, etc. de la región valenciana* (1914-1915)].

En 1918 la fábrica seguía anunciando pianos de cuerdas cruzadas, «de medio uso» y en alquiler, entonces desde el núm. 3 de la calle Maestro Chapí (*El Pueblo*, 01.10.1918)[1992]. En 1921, denominada «Manufacturera de pianos. P. Gómez», la empresa pasó a Baltasar Reig en solitario, como muestra la *Guía comercial, industrial, profesional y territorial con agenda de bufete de Valencia y su provincia* (1921-22: 41), coincidiendo con el fallecimiento de Pedro Gómez Torrent (31.12.1922) (ilustración 324). Asimismo, aparece en el *Indicador siglo XX. Calendario y guía de Valencia. Año de 1927* [318]: «Manufactura de pianos, P. Gómez, Maestro Chapí 1, letras P. y G».

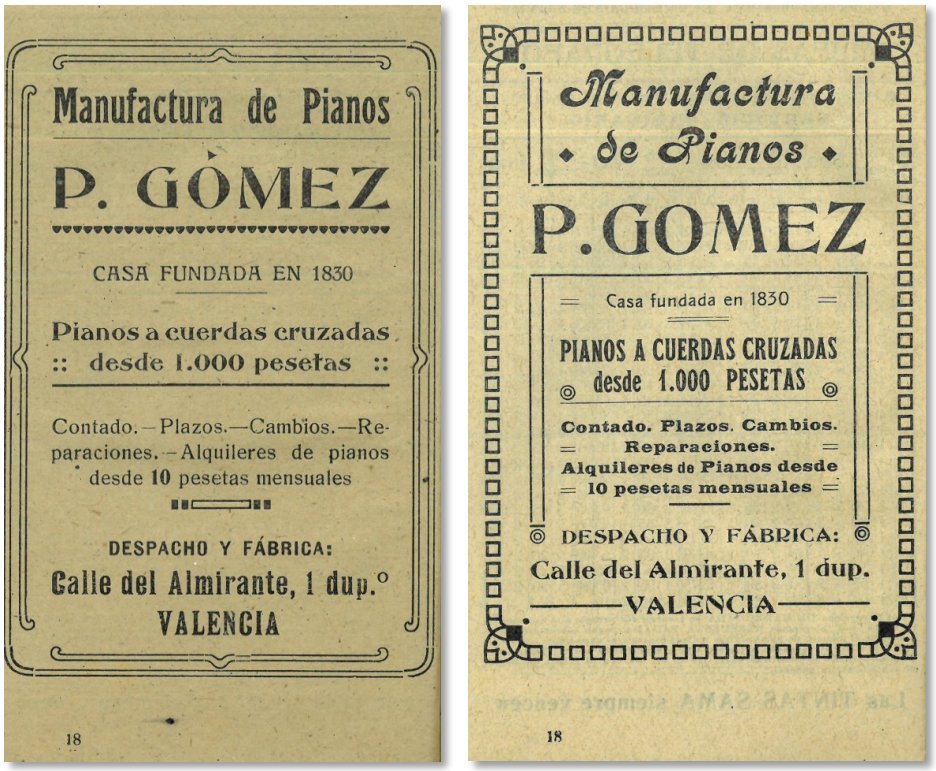
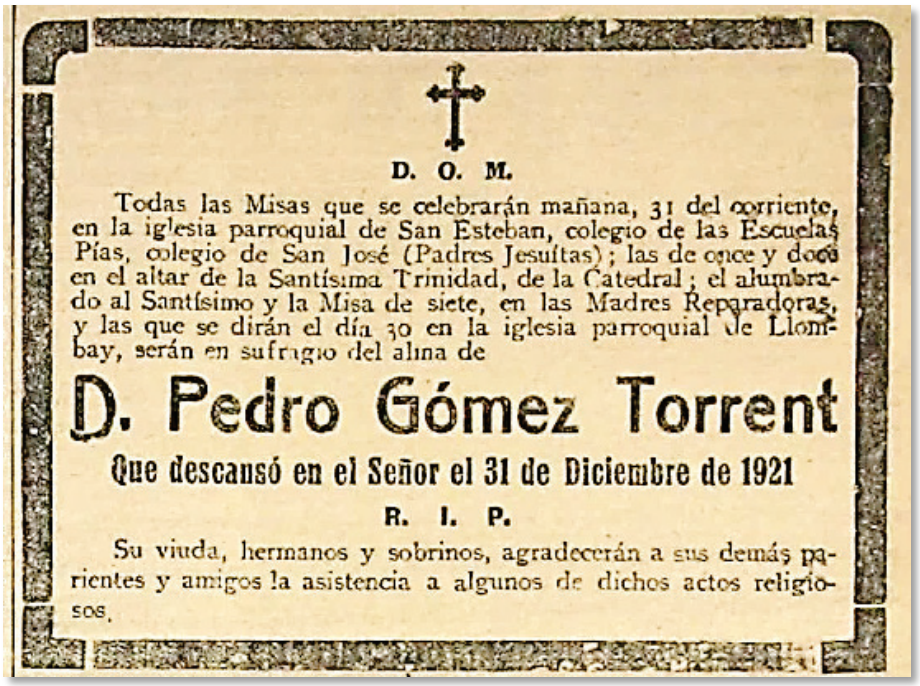


Ilustración 324. Publicidad de la casa Gómez en el *Calendario guía de Valencia y tarifas del timbre del Estado, cédulas personales, correos y telégrafos, y ferrocarriles* (1918: 22 y 1919: 22).

[1992] Se abrió al año siguiente un taller de automóviles, instalaciones eléctricas, motores y magnetos en la misma ubicación y número, propiedad de Antonio Almenar (*Diario de Valencia*, 24.08.1919), aunque la casa Gómez seguía anunciando pianos en dicha dirección (*Diario de Valencia*, 27.03.1920).



Ilustración 325. Publicidad de la casa Gómez en la *Guía comercial, industrial, profesional y territorial con agenda de bufete de Valencia y su provincia* (1921:41).


D. O. M.

Todas las Misas que se celebrarán mañana, 31 del corriente, en la iglesia parroquial de San Esteban, colegio de las Escuelas Pías, colegio de San José (Padres Jesuítas); las de once y doce en el altar de la Santísima Trinidad, de la Catedral; el alumbrado al Santísimo y la Misa de siete, en las Madres Reparadoras, y las que se dirán el día 30 en la iglesia parroquial de Llombay, serán en sufragio del alma de

D. Pedro Gómez Torrent

Que descansó en el Señor el 31 de Diciembre de 1921

R. I. P.

Su viuda, hermanos y sobrinos, agradecerán a sus demás parientes y amigos la asistencia a algunos de dichos actos religiosos.

Ilustración 326. Esquela de Pedro Gómez Torrent (*Diario de Valencia*, 30.12.1922).

Entre 1920 y 1930 la marca entró en declive y, a partir de 1930, la antigua fábrica de pianos solo alquilaba pianos (desde 15 pesetas); además, puso en alquiler «para industria» un espacioso local de 560 m^2 situado en el segundo piso de su edificio. Finalmente, en 1932 encontramos los últimos anuncios en los que aparece la referencia a Gómez (ilustración 327, *El Pueblo*, 16.04.1932). Tanto en el *Anuario industrial y artístico de España* [Valencia] (1932: 3968) como en la prensa de finales de año, la empresa alternó el término «Pianos Gómez», «Baltasar Reig» o se anunció sin indicar marca alguna. Los últimos anuncios que he podido localizar de la casa datan de 1934 y por entonces Gómez/Reig solo alquilaba pianos económicos a partir de 10 pesetas (*Las Provincias*, 17.05.1934).

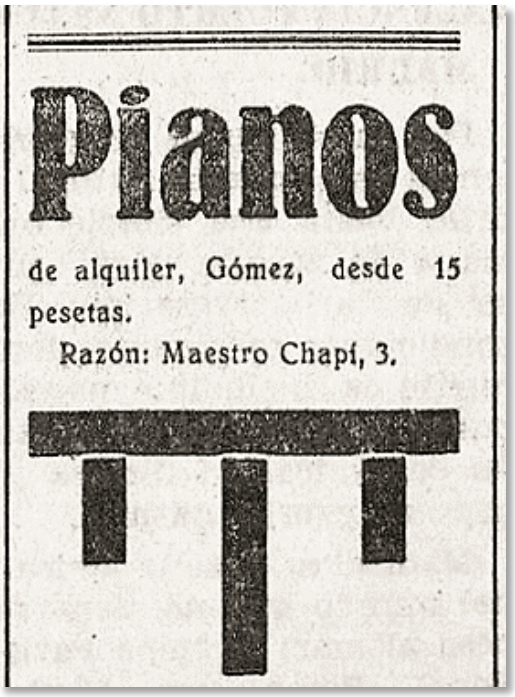


Ilustración 327. Uno de los últimos anuncios de alquiler de pianos Gómez aparecido en *El Pueblo* (16.04.1932).

Entre 1907 y 1908 se instaló en el antiguo salón expositor de Gómez (Plaza de san Esteban 4 y Almirante, letras P. y G., «junto al conservatorio», «al lado del conservatorio de música») la fábrica de dulces de José Sanjuan, sita anteriormente en el núm. 5 de la calle del Almirante (*La Correspondencia de Valencia*, 20.12.1899), la cual se mantuvo activa durante varios años (*La Correspondencia de Valencia*, 25.11.1907; 11.12.1909; 14.12.1910; *Diario de Valencia*, 08.12.1915)[1993].



Ilustración 328. Publicidad de la fábrica de dulces de José Sanjuan, en los locales de la antigua fábrica y expositor de pianos Gómez.

[1993] Asimismo, el presidente de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Carlos Testor Pascual, residió en el piso principal de dicho edificio, (*La Correspondencia de Valencia*, 23.05.1911).

Finalmente, el 15 de mayo de 1937, ya en plena Guerra Civil, la plaza sufrió la explosión de una bomba de la aviación fascista; José Sanjuan murió en el bombardeo y la plaza quedó parcialmente destruida[1994] (ilustraciones 329 y 330).





Ilustraciones 329 y 330. Fotografías (Luis Vidal) del efecto del bombardeo de 1937 sobre los edificios de la plaza de S. Esteban[1995].

[1994] Véase https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20220515/8261577/bombardeo-poco-conocido-dejo-mas-medio-centenar-heridos-valencia.html (consulta 04.11.2022).

[1995] E-Mn, sig. GC-CAJA/118/9.



1996

7. Conclusiones parte II (1830-1856)

[1996] Fragmento de un boceto al óleo de José Benlliure (*1855; †1937) con dos cantantes líricas acompañadas al piano. València, Casa Museo de José Benlliure.

Tal como se procedió con la 1ª Parte, a continuación, se extraen resultados parciales detallados y exhaustivos de la 2ª Parte de esta tesis para favorecer posteriormente la obtención de unas conclusiones generales y sintéticas sobre la amplia investigación efectuada. Las condiciones y características tecnológicas y socioeconómicas de esta 2ª Parte, centrada en estudiar el período cronológico comprendido entre 1830 y 1856, difieren sustancialmente de las tratadas en la primera, aunque se ha tratado de mantener la estructura de los apartados que agrupan las deducciones obtenidas:

Construcción de pianos en València entre 1830 y 1856.
Mercado local del piano entre 1830 y 1856.
Comercio autóctono de literatura pianística entre 1830 y 1856.
Uso social del piano en València entre 1830 y 1856.

Construcción de pianos en València (1830-1856).

Tras sintetizar la evolución de la fabricación de pianos en Europa tomando como ejemplo la estructura y organización de la gran factoría que poseyó la firma Broadwood & Sons en Westminster en la década de 1840, se ha determinado que el periodo estudiado (1830-1856) estuvo marcado por la incorporación de tecnología industrial al proceso constructivo —uso de máquinas aserradoras y de vapor—, así como la división del trabajo y la consecuente especialización profesional, como principios empresariales.

Al triunfo de la industria inglesa —con Broadwood & Sons y Clementi/Collard & Collard a la cabeza— se sumó la potente progresión de fabricantes franceses como Érard, que renovó en 1835 la patente del doble escape, llegando a obtener la medalla superior de la Exposición Internacional de 1851 frente a los pianos Broadwood, un hecho no exento de polémica. Por otra parte, los instrumentos vieneses y alemanes, a pesar de introducir también mejoras tecnológicas, fueron incapaces de contrarrestar la capacidad y rapidez de la producción inglesa y su expansión comercial.

Respecto a las tipologías de pianos observamos en este periodo el comienzo del declive de los pianos de mesa, que agotaron hacia 1845 sus posibilidades evolutivas (barrajes, chapas metálicas de bronce y hierro fundido, ampliación de tesitura y potencia sonora), con muebles cada vez más pesados y voluminosos, perdiendo así las características genuinas que le llevaron a copar el mercado al principio de su producción (tamaño reducido, comodidad y usabilidad). Una nueva generación de pianos verticales (*piccolo, cottage, semi-cottage, pianino, console, droit, dog kennel*) los reemplazó en pocas décadas, especialmente tras solucionarse el problema de

la enorme altura de la caja que poseyeron los primeros *cabinet*. Estos modernos modelos verticales —llamados «pícolos» en España— habían sido desarrollados por Wornum, Roller & Blanchet, Pape y otras grandes factorías europeas y solucionaban definitivamente los problemas de espacio, convergiendo en dos grandes tipologías de pianos verticales, según la colocación de las cuerdas en el armazón: los de cordaje recto (denominados en España «pianinos») y los de cordaje oblicuo («pianos derechos» —del francés, *droits*—, «rectos» u «oblicuos»).

En España cabe señalar que, a partir de 1830, se generaliza la aplicación de la afinación igual a los instrumentos, quedando esto demostrado por la comercialización a partir de entonces de mecanismos de auto afinación, como son los cromámetros de Roller & Blanchet y Francisco Fernández. Los constructores españoles producían generalmente pianos de mesa siguiendo los modelos ingleses, de 6 a 6,5 octavas y mecánica doble con escape, pero a partir de 1845 comenzaron a incorporar elementos propios de la fabricación y estilo francés. Las mejores producciones españolas—pianos de cola o de mesa con muebles de lujo— eran presentadas a las exposiciones nacionales de la industria. A partir de 1840, los modelos de mesa fueron sustituidos por tipologías verticales y, hacia 1850, comienzan a verse en las fuentes señales de crisis en la construcción autóctona, con la aparición de reproches por su tendencia a importar maquinaria del extranjero, limitándose a fabricar en España únicamente sus cajas o muebles (Bordas Ibáñez, 2005: 350 y ss.).

En València hallamos un primer ejemplo de taller-fábrica en la década de 1820 en el regentado por un pianista italiano cuyo nombre no consta en su propaganda hemerográfica (*fl.* 1824-1827), que, tras analizar y contrastar la información recabada, identifico con David José Guastavino. Los procedimientos del italiano fueron seguidos por otras «fábricas» establecidas en la ciudad a partir de 1830, siendo la segunda de ellas la abierta en la calle de San Bartolomé (1830-31), taller que fabricaba pianos «de mesa, de tocador y de arpa» usando maquinaria industrial y aserradoras para chapas de caoba, pies de abanico y otros muebles «al estilo de Barcelona», por lo que se explora la posible influencia de la primitiva fábrica barcelonesa de Urivarrena (Brugarolas, 2005) unido a la posible actividad en la zona de los hermanos José y Salvador Chavarro. Este trabajo recupera información, además, de otras fábricas que operaron entre 1831 y 1835 y pudieron nutrirse de trabajadores de los dos primeros establecimientos citados tras su cierre (establecimientos de Ramón de Luca Alonso, Antonio Box Amorós y el de los hermanos Chavarro Sebastiá), y también de constructores que

los fabricaron en solitario, como Félix Gascó Solsona, Gregorio García Martí, Ramón Segarra y otros guitarreros y ebanistas que los construyeron ocasionalmente.

También se constata cierta demora respecto a la producción de nuevos modelos de pianos ya construidos en Madrid o Barcelona. Antes de 1830, la mayoría de los pianos confeccionados por esta nueva generación de constructores valencianos, que tienen que aprender rápidamente el oficio —no olvidemos que los anteriores Simón Moreno o David José Guastavino ya habían construido pianos de cola de seis octavas en 1811 y 1828—, eran de mesa, económicos (de madera de nogal, cerezo o caoba), de 5 o 5,5 octavas. Datan de 1833 sus primeros pianos autóctonos de 6 octavas, aunque siguen manteniéndose el modelo de mesa de cinco octavas, más económico —«para estudio»—, y los claves apianados. Sin embargo, a partir de 1840 advertimos cómo evoluciona rápidamente la fabricación autóctona, pues se incorporan novedades tecnológicas aplicadas por la manufactura inglesa (chapas metálicas, barraje), resultando que, en 1845, Antonio Box construía ya pianos con macillos recubiertos de fieltro, cuando el empleo de dicho material había sido patentado solo doce años antes (en América en 1833 y en Inglaterra en 1835).

Los datos cotejados revelan, asimismo, determinados patrones mercantiles que caracterizaron la actividad de los constructores de pianos valencianos durante este periodo. La situación de sus establecimientos junto a talleres de ebanistería o asociados con ellos (Box con Tournier, De Luca con Solaso, Finelli con Lacarrière y Noguera, Gómez con Gilabert), constituye uno de los más significativos; de hecho, los ebanistas construían las cajas de los pianos para los constructores, generalmente, como demuestra la asociación de Andrés Finelli y el ebanista Carmelo Noguera para fabricar los pianos presentados a la exposición regional de 1848 que terminó vendiendo el también ebanista y constructor de pianos Vicente Rico.

También confluyen, en general, las trayectorias vitales y profesionales de los constructores autóctonos, recuperadas y analizadas por este trabajo; se trata de artesanos, ebanistas o de otros ámbitos, que se especializaron en construir pianos y abrieron taller entre 1830c-1834 y después de 1837 —es decir, salvando el paréntesis que supuso la epidemia de cólera en la ciudad y la revolución—, como confirman los valiosos datos obtenidos sobre el pianista Ramón de Luca. Algunos, como Antonio Box y José Chavarro, se enriquecieron pronto y abandonaron la ciudad cuando inició su actividad la fábrica del mayor pianista valenciano del siglo XIX: Pedro Gómez Peralta.

Sobre él se han clarificado sus datos biográficos, corregido errores y ubicado su primer y humilde taller (1836-1843); así como recuperado anuncios y datos sobre sus primeros pianos; todo ello gracias al cotejo de la información en guías con el vaciado hemerográfico y los padrones de habitantes de València. Sus primeros instrumentos eran pianos de mesa, de entre 5 y 6 octavas, chapados en caoba y con plancha metálica. Hacia 1843, probablemente tras un viaje formativo de algunos meses a Francia, se instaló en la antigua Casa del Marqués de Angulo, sede anterior ya desocupada de la Beneficencia local, y, en 1846, ya disponía de una moderna fábrica, tras el aparente fracaso de la fábrica de José Chavarro (1845c), incorporando a su producción pianos verticales pequeños de 6-6,5 octavas («los que más se adoptan hoy en día por la poca localidad que ocupan», *Diario Mercantil de Valencia,* 08.03.1846), que fueron su seña de identidad, tanto en València como fuera de la ciudad.

Gómez implementó en su fábrica el principio de división del trabajo, utilizó aserradoras y maquinaria a vapor, siguió el característico modelo asociativo con ebanistas (Gilabert) y/o industriales (fundiciones) y estableció sucursales con agentes de venta por toda València (José Lerena en la calle del Almudín, 22; Félix Altabás y José Morata en la calle del Palau, 12; y los hermanos ebanistas Francisco, Salvador y José Terrent Montesinos, en la de las Avellanas, 12), de forma que, hacia 1850, la fama local de sus pianos era incuestionable. Sus innovaciones en los pianos verticales (agrafes, puentes de bronce, cordaje oblicuo y uso del palisandro) le reportaron una medalla de oro de primera clase en la exposición regional de 1851 —frente a los instrumentos presentados por Daniel Utzman, su directo competidor—.

Hacia 1853, Gómez había abandonado la fabricación de pianos de mesa y producía nueve tipos de pianos acabados en nogal, caoba o palosanto: cuatro de ellos verticales oblicuos de 6 octavas y 3/4 y diferentes calidades; tres verticales de cordaje recto más económicos, el modelo de cola para concierto (7 octavas) y el de media cola (6 octavas y 3/4), estos últimos por encargo. Su producción aumentó progresivamente hasta alcanzar los 100-130 pianos anuales en 1862 y los 200 pianos en 1867, comenzando entonces la exportación a nivel nacional.

Se ha confirmado, asimismo, la proliferación e instalación de jóvenes «ebanistas» de origen foráneo alrededor de Gómez que podrían estar relacionados con el trabajo en su fábrica, caso de Isidro Merlo Durán, que estuvo casado con la hija de José Terrent, uno de los hermanos ebanistas que vendieron pianos Gómez en la calle de las Avellanas. También se ha podido conocer que Francisco Arbona, célebre constructor barcelonés, trabajó como aprendiz de la fábrica de Gómez en 1848.

Paralelamente al funcionamiento de la firma Gómez, se ha documentado el origen y trayectoria de la fábrica de pianos de Andrés Finelli, que funcionó entre 1843 y 1849 y fue en cierta medida sucedida en 1850 por la de Daniel Utzman, constructor de pianos verticales y principal competidor de Pedro Gómez Peralta durante el tercer cuarto de siglo. Asimismo, se ha documentado el efímero taller que tuvo en València el pianista madrileño Felipe Ruiz (1850-1851).

Mercado local del piano (1830-1856).

El estudio del mercado valenciano de comercio de instrumentos durante el segundo tercio del siglo XIX, mediante el cotejo de anuncios hemerográficos de compraventa, ha confirmado la influencia que ejercieron los procesos revolucionarios burgueses, el liberalismo económico y la apertura a la libre circulación de las materias y mercancías en la conformación de un mercado nacional importador que satisfizo la creciente demanda local de instrumentos, conjuntamente con la producción autóctona.

El aumento exponencial de anuncios se explica por la aparición de nuevos almacenes de música que importaban pianos procedentes del mercado nacional e internacional, pero que actuaron también como plataforma de promoción para los instrumentos surgidos de las fábricas locales. Si en décadas anteriores la importación de pianos había funcionado esporádica o coyunturalmente, con un significativo trasiego de pianos vieneses-alemanes a partir de 1816 que se unieron a los pianos ingleses, después de 1830 comienza a sistematizarse la venta de instrumentos ingleses y franceses de mesa —posteriormente reemplazados por verticales—, que contaban con todas las novedades tecnológicas del momento, enumeradas minuciosamente en anuncios publicados entonces por la firma Clementi/Collard & Collard —un Clementi & Co. construido en 1830-1831 fue conservado en València hasta que fue vendido a fines de la década de los 1990—; también se importaron pianos Pleyel y todavía se exhibe un característico piano *console* de Henri Pape (1839c) en los fondos del Palacio de Cervelló (procedente de una donación privada desde la localidad valenciana de Segorbe).

Con todo, podría decirse que los característicos pianos Collard & Collard de mesa fueron los que más abundaron en el mercado autóctono, pues, según la documentación recabada, la mayoría de los pianistas profesionales valencianos del momento se decantaron por poseer estos instrumentos. Además de confirmarlo la publicidad hemerográfica de la época, existen otros datos que lo constatan: el pianista Antonio Ayala poseía un Collard & Collard de mesa

en su domicilio cuando recibió la visita de Liszt en 1845 (II, 5.1.2.d: 727); Justo Fuster (II, 5.3.2.a: 789), reputado profesor local de piano en esos años, también dispuso de otro; y se ha recopilado información sobre una operación comercial en la que se involucró al mismísimo José Melchor Gomis con la finalidad de adquirir dos Collard para su amigo Antonio Casanovas, fiscal de València, en 1833 (II, 3.1: 569).

El servicio de venta a plazos y alquiler de pianos fue iniciado en València por el librero Mariano Cabrerizo en 1829; posteriormente, fue impulsado por la actividad del profesor de piano y afinador Juan Oliver Gomila, que abrió sucesivos almacenes de música y pianos donde vendía tanto pianos nacionales «perfectamente imitados a los ingleses» como extranjeros e, incluso, pianos de mesa y verticales fabricados por el constructor local Pedro Gómez (1846); a partir de 1847 se centró en importar pianos verticales pequeños franceses de las firmas Boisselot (Marsella) y Blondel (París). Antonio Guastavino, ebanista e hijo del constructor de pianos de procedencia italiana David José Guastavino establecido en València, debió figurar entre los comerciantes de pianos locales más importantes de esta etapa, pues se ha podido recuperar/clasificar más de un centenar de anuncios suyos en prensa; a través de ellos sabemos que, además de reacondicionar y vender todo tipo de pianos usados, importó pianos ingleses Collard & Collard y también vieneses, tanto de mesa como de cola. A partir de 1839 comenzó a vender modelos verticales, algunos autóctonos fabricados por Pedro Gómez (después de 1849). Completa el panorama valenciano la actividad comercial desempeñada por el organista Félix Altabás, tratante de pianos que pasó de vender/alquilar pianos de mesa con plancha en su primer domicilio de la calle del Pópul (1843c-1845), a convertirse en agente comercial de la firma Gómez, posiblemente tras asociarse con su vecino José Morata, hijo del tratante de pianos y afinador homónimo, establecido en el núm. 12 de la calle del Palau (1847-1853).

Los datos recabados revelan, asimismo, la relevante función que tuvieron las casas de empeño y comisión, «baratos», almonedas y otros establecimientos de su tipología en el mercado local de pianos usados; algunos de sus propietarios pertenecían, incluso, al ámbito musical profesional, caso del compositor y folclorista Eduardo Ximénez.

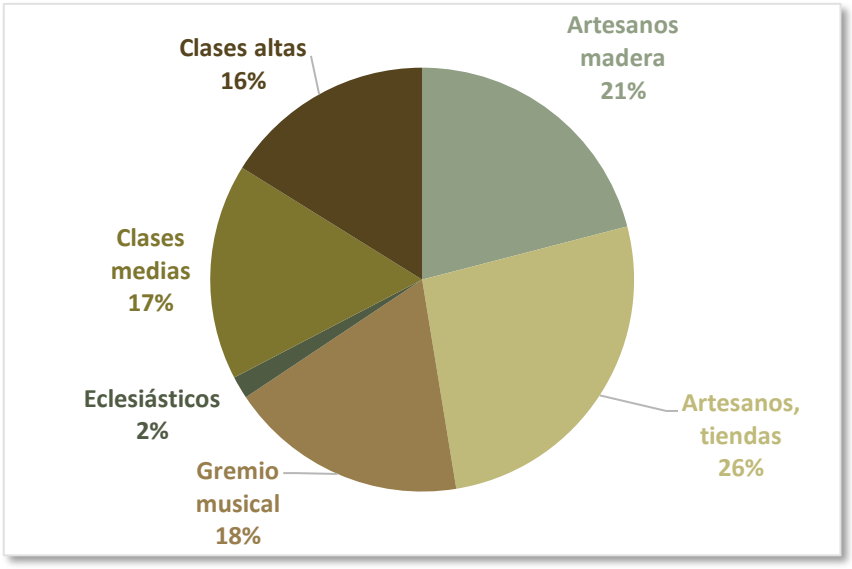


Gráfico 21 bis. Distribución porcentual por clases y oficios de anuncios de compraventa particular de pianos en prensa en València (1831-1856). Fuentes *Diario de Valencia* (1831-1834) y *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1856).

Por último, el minucioso método de investigación utilizado (cruce de información hemerográfica con el vaciado de padrones de habitantes y otras fuentes) ha permitido conocer e identificar a los vendedores particulares que anunciaron sus instrumentos en València durante el periodo estudiado, lo que ha resultado fundamental para deducir las clases sociales a las que estos pertenecieron. La compraventa particular de pianos en València durante este periodo abarcó un amplio espectro social, pues no fue efectuada únicamente por miembros de clases pudientes, profesionales de la música y artesanos de la madera, sino que tuvo como protagonistas a la pequeña y mediana burguesía urbana compuesta por pequeños comerciantes y artesanos pertenecientes a la vieja clase media autóctona y también por nuevos profesionales liberales situados por debajo de la élite burguesa urbana, como evidencia el gráfico 21 bis.

Comercio autóctono de literatura pianística (1830-1856).

Se han observado dos fases en relación con el comercio de partituras pianísticas desarrollado en València entre 1830 y 1856 que están delimitadas, por una parte, por la propia evolución de los almacenes de música existentes y, por otra, por la recepción comercial de la obra de Verdi a partir de 1845, hito similar al que supuso la recepción de la de Rossini, cuestión analizada en la primera parte de este estudio.

El comerciante de pianos y afinador Juan Oliver poseyó un próspero comercio de literatura musical desde 1835 con dos almacenes en la calle de Bonaire (1835-1840) y Comedias (1840-1845) y, en 1840, inició su andadura el Establecimiento Matritense, propiedad del agente comercial

y profesor de guitarra Juan Francisco López Lanzuela, su directo competidor. Mientras que el primero se nutrió del almacén madrileño de Lodre y publicitó obras editadas por este del compositor local José Valero Peris, López hizo lo propio con el de Bernabé Carrafa y anunció música, novelas y libros de diferentes materias procedentes de su stock en Madrid, aparte de sus propios métodos de guitarra por cifra ([Madrid: Wirmbs] 1840c) y cítara ([València: Blat] 1845). A estos dos almacenes se unió la actividad de copistas particulares, casas de almoneda y un almacén de papel especializado en proporcionar repertorio para cuerda pulsada que mantuvo algún tipo de convenio comercial con López.

Datos recabados referidos al repertorio para piano distribuido por dichos establecimientos aportan interesante información sobre el gusto autóctono y la oferta del momento, pues este abarcaba reducciones para piano y canto de las óperas célebres de dicha época, publicaciones musicales periódicas que incluían partituras, canciones (tanto líricas como populares), métodos y las primeras series de estudios para piano publicados por H. Bertini y J.B. Cramer.

La segunda fase detectada se inicia en 1845, cuando el comercio de Oliver cobra auge, incorpora reducciones de óperas de Giuseppe Verdi a su catálogo de ventas y comienza a ejercer como agente comercial en València del depósito de música de Santiago Mascardó en Madrid, quien también editaba varias publicaciones periódicas. A fines de 1844 trasladó su negocio a la calle de la Cullereta y, en 1846, adquirió el stock del Establecimiento Matritense propiedad de López Lanzuela, que había reducido considerablemente por entonces su oferta, aunque posteriormente se recuperó, volvió a ofrecer música y copia de partituras y abrió un barato de libros religiosos en otra ubicación.

Hacia 1850-55, estos dos almacenes redujeron sus anuncios de literatura musical en prensa, posiblemente, por la ampliación producida en el panorama mercantil local, pues se fundaron nuevos establecimientos que les hicieron competencia: uno propiedad del maestro de piano y compositor Eduardo Ximénez Cros (1846); la copistería musical de Miguel Peiró (1850); los almacenes de música e instrumentos de Vicente Prósper (1844-1849) y Carlos Llorens (1845-1846); las librerías de los hermanos Mariana (1847-1852); y la actividad inicial del comisionista Ramón Sánchez Laviña (1853 en adelante).

El repertorio pianístico ofrecido por estos comercios valencianos en esta segunda fase varió significativamente, pues predominaron claramente las reducciones de primeras óperas de Verdi y ya en la década de 1850, irrumpieron con fuerza arreglos musicales de zarzuelas de Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Arrieta y Soriano Fuertes.

Uso social del piano en València (1830-1856).

Como en el resto de Europa, a partir de 1830, el piano también ocupó una posición prominente en los espacios de difusión musical valencianos. A ello contribuyeron las mejoras tecnológicas y sonoras aplicadas entonces a los instrumentos, la modernización mercantil, que permitió difundir la música compuesta en el siglo XIX, impresa y/o manuscrita, con efectividad, y, sobre todo, la proliferación de asociaciones o academias fundadas por intelectuales y burgueses aficionados a la música, que tomaron forma de círculos, casinos, teatros privados y públicos, y se destinaron a la práctica artística y musical.

El análisis efectuado sobre la actividad del Liceo Valenciano, entidad configurada en 1838 a imitación del Liceo madrileño, pero con raíces que se remontan a 1836, resulta altamente significativa en relación con el uso local del piano. Aparte de actualizar la información manejada actualmente sobre su establecimiento y evolución, este trabajo aporta un concienzudo registro de la presencia del piano en las veladas musicales celebradas en su seno que constata una doble utilización del piano característica del siglo XIX, por una parte, intervenía para acompañar arias de ópera y canciones —entonces de moda, principal atractivo estilístico del periodo—, pero también como instrumento solista para la exhibición virtuosa de aficionados y estudiantes locales. Respecto a esta última, cabe señalar la amplia participación femenina de solistas al piano en escenarios pequeños como el del Liceo local, lo que podría indicar que las pianistas habían sido relegadas a actuar en pequeños espacios por entonces—recuérdese que, a principios de siglo, fueron mujeres las que intervinieron tocando el piano en las funciones de música vocal e instrumental celebradas en los grandes teatros—.

La evolución efectuada en València durante el siglo XIX produce, asimismo, una bifurcación utilitaria del piano común al resto de España y Europa: por una parte se agrupan concertistas y pianistas profesionales, en su mayoría hombres, quienes, a pesar de emplear indistintamente morfologías de mesa y verticales en la primera mitad de siglo, acabarán adscribiéndose al uso del piano de cola moderno; por otra, cabe considerar el usado para el estudio doméstico y las actuaciones femeninas semiprivadas celebradas en tertulias y salones, que será, primero, el económico piano de mesa y, más tarde, los modelos verticales.

La inauguración del Teatro Principal de València en 1832 causó un aumento cualitativo en el modelo de compañía lírica y la consiguiente introducción, entre otros nuevos miembros, del *maestro al cembalo*/maestro al piano o maestro repetidor que comenzó a ejercer en València entonces complementando la función del director de la orquesta. Francisco Grossi, profesor de

piano y compositor, fue el primer profesional que desempeñó dicho cargo en el Principal valenciano, el cual se encargaba de la dirección musical, de la composición de arreglos y de los ensayos de cantantes.

Un recibo recuperado por dos meses de templado del piano (100 rs. vn.) advierte que ya se disponía de un instrumento antes de la inauguración del nuevo coliseo, el cual probablemente sirvió —en diversas ocasiones descritas— como instrumento acompañante de actrices y otros miembros de la compañía, así como de pianistas acompañantes en gira y actuaciones de niños y jóvenes prodigio que se han identificado y documentado: Justo Moré, Eduardo Ximénez, Francisco Krause, los hermanos Llorens y Eduardo Rodríguez.

El Principal también acogió la llegada a València de grandes virtuosos del piano romántico y sus actuaciones fueron reseñadas por las publicaciones culturales valencianas del momento, *El Fénix* y *Revista Edetana*: los admirados Teodoro Litz (1840) y Maurice Strakosch (1847); el criticado Giulio Ovicini (1846), que tocó en un piano Gómez; el joven pianista José Lubet Albéniz (1848), cuya crónica informa de la mala calidad del piano que el teatro puso a su disposición; y, sobre todo, los dos recitales ofrecidos allí en 1845 por Franz Liszt, el acontecimiento pianístico que recibió la ciudad del Turia en ese tercio de siglo. Sobre esta cuestión han podido aportarse nuevos datos referidos a una visita que el célebre pianista húngaro dedicó al procurador y pianista local Antonio Ayala Ayala, propietario de un Collard & Collard en el que Liszt interpretó su famosa transcripción de la *Ständchen* D. 889 de F. Schubert.

De las pobres condiciones del piano del teatro también informa el propósito manifestado por el pianista húngaro Óscar de la Cinna durante su estancia en València en 1855, pues proyectaba viajar a Barcelona y comprar un piano de concierto para poder dar recitales en el Principal a su vuelta. Aunque finalmente no cumplió dicho empeño, De la Cinna contribuyó con sus conciertos a asentar el gusto por los compositores clásicos, no solo en València, también en Madrid y otras partes de España, que ya eran apreciados localmente desde años atrás gracias a la labor de jóvenes aficionados que se reunían regularmente para interpretar música instrumental de Mozart, Haydn y Beethoven (*El Fénix*, 16.11.1845; Busó Tapia, 1907: 245).

El piano fue también utilizado en veladas musicales organizadas por diversas asociaciones artísticas fundadas siguiendo el formato del antiguo Liceo y en algunos cafés que comenzaban a sustituir por entonces la música de ambiente producida por órganos y relojes de cilindro por actuaciones pianísticas en directo. En este sentido, se ha documentado ya en 1830 una temprana actividad del piano en el café de José Grau de la plaza de Comedias que imitaron poco después

los grandes cafés valencianos de mediados de siglo: el imponente Café del Siglo, propiedad de Juan Caselles, que instaló un piano inglés en su gran local situado en el pasaje de la calle de Zaragoza; y el Café de Europa, regentado por el francés Louis Laurence en la calle del Mar, hizo lo propio con un vertical de buena calidad construido por Pedro Gómez. Ambos competirían desde 1850 ofertando música para piano en vivo interpretada por pianistas locales relevantes: Joaquín Sánchez y Blas María Colomer, en uno, y Jorge Francés y Vicente Pitarch, en el otro.

Respecto al ámbito doméstico, cabe señalar que el piano fue encumbrado por los escritores románticos locales como símbolo de feminidad, utilizándose en numerosas ocasiones como vehículo conductor de sus historias, principalmente en las de temática amorosa. Por ello, también encontramos en dicha literatura confirmación del fuerte vínculo existente entre el uso social del piano y la educación femenina; sin embargo, ahora comienza a trascender la función que desempeñaba, pues antes las jóvenes lo aprendían, principalmente, para amenizar las relaciones interfamiliares burguesas, y en esta época pasó a ocupar un relevante papel en la esfera privada de la mujer valenciana.

En València, el arraigo del nuevo instrumento incentivó la actividad de una nueva generación de profesores, olvidados hoy en día, de formación inicial organística, pero ya adscritos al piano; algunos consiguieron enseñar en determinados centros públicos de instrucción primaria y secundaria que, a partir de 1830c, comenzaban a incorporar clases de música y/o piano a sus planes de estudios y otros ejercieron particularmente. Este trabajo recupera la biografía e informa sobre la actividad de al menos una treintena de profesores de piano que ejercieron en València entre 1830 y 1856, entre los cuales destacan Salvador Giner Esteve, profesor del Colegio Seminario de San Pablo y tío abuelo del célebre compositor valenciano homónimo; Pascual Pérez Gascón, organista de la Catedral y fundador de la Escuela Popular del Canto; Juan Bautista Plasencia, José Gubern, Vicente Pitarch y Jorge Francés, profesores de la Real Casa de Enseñanza de niñas/Colegio de Loreto; Peregrín Vila; el organista y guitarrero Juan Escuder; el comerciante y afinador de pianos Juan Oliver; Justo Moré, posteriormente célebre profesor en Madrid; Eduardo Ximénez, también comercial y compositor; José Valero Peris, compositor y director de orquesta; y el también afinador Joaquín Sánchez, que trabajo como pianista en el Café del Siglo. Se documenta, asimismo, a las primeras maestras locales de piano, las italianas Luisa Zappi de Bonoris y Carolina Conti; y se abunda en analizar la docencia desempeñada por Justo Fuster, profesor externo de piano en las Escuelas Pías, que se haría cargo de formar pianísticamente a la subsiguiente generación de intérpretes valencianos que trascenderían

el ámbito local (Amancio Amorós, Roberto Segura, Blas María Colomer, Onofre Alcayna y José Valls, entre otros).

⁂

Finalmente, cabe hacer referencia al sexto apartado de esta segunda parte (*Epílogo*), porque en él se recoge información interesante fuera del sujeto y/o el periodo cronológico estudiado obtenida en esta investigación que amplía, corrige y/o complementa la documentación manejada actualmente. Una parte está dedicada a complementar datos sobre los orígenes de Blas María Colomer Guijarro, primer pianista valenciano que desarrolló una carrera internacional, y su extensa familia materna vinculada con la música, aportando detalles hasta ahora desconocidos sobre su niñez, formación y actividad en València, previa a su partida hacia Francia en 1856.

La otra recopila información sobre la evolución de la primitiva fábrica de pianos de Pedro Gómez Peralta, que dirigió a partir de 1860 junto a su hijo Pedro Gómez Torrent, gerente de esta, y Mariano Carreres, al frente de la dirección industrial, hasta que este se independizó en 1879.

La casa Gómez se desarrolló considerablemente en las últimas décadas del siglo XIX, lo que contrasta con el declive productivo de Madrid, cuyos talleres subsistieron gracias a la importación de piezas manufacturadas (véase Bordas Ibáñez, 2005: 377, 382). En 1867, dicha fábrica producía más de 100 pianos de primera clase anuales que vendía a un precio mínimo de 4000 rs. —200 pianos anuales contando otros de menor calidad—, lo que le hizo dar un considerable salto cualitativo llegando a presentar uno de sus pianos a la Exposición Universal de 1867, que se unió a otros procedentes de Barcelona, Madrid y Zaragoza, a pesar de no haber sido becado Gómez Torrent para viajar junto a la delegación valenciana.

«Gómez e hijo» continuó expansionándose tras la independización de Carreres, participando en todo tipo de exposiciones regionales, nacionales e internacionales, incluida la Universal de París de 1889. También su salón celebró conciertos de piano y fue cedido a determinadas asociaciones para bailes para efectuar en su seno dichos eventos; pero, quizá lo más relevante fue su contribución a la fundación del conservatorio de música de la ciudad, al arrendar parte del edificio de su fábrica en 1881 para fijar su sede.

Se ha documentado, asimismo, la evolución familiar de los descendientes de Pedro Gómez Peralta a su muerte, en 1887, pudiendo confirmar que logró un rápido ascenso social casando

a sus hijas con potentados empresarios del ámbito textil, vitivinícola y de las sociedades eléctricas.

Por último, se informa sobre el establecimiento y evolución de las principales firmas locales que compitieron con la casa Gómez e hijo durante el último tercio del siglo XIX y primeros años del XX (José Galiana, Mariano Carreres y la fábrica de Rodrigo, Ten y Cía.) y sobre la rehabilitación/reestructuración de la fábrica efectuada por Gómez Torrent entre 1903 y 1904. El hijo de Gómez Peralta desplazó parte de su producción al local regentado por su sobrino Enrique Beneyto Gómez y comenzó a producir también armóniums, hasta que, finalmente, su empresa fue adquirida y transformada por Ferrandis y Reig, con el consiguiente declive productivo —terminó dedicándose al alquiler de pianos—, cesando su actividad al estallar la Guerra Civil.

CONCLUSIONES

El presente estudio ha analizado el proceso de arraigo, consolidación y desarrollo de la producción, mercado y uso del piano en València entre 1790 y 1856. Para ello se han examinado diversos elementos musicales, productivos, comerciales, pero también sociales y culturales, que permiten colegir una serie de reflexiones en torno a este proceso local y ponerlo en relación con la vida musical valenciana y española de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Dado que la extensión de la propia investigación ha hecho necesario establecer unas conclusiones específicas de cada una de las dos partes en las que se divide (1790-1830 y 1830-1856, respectivamente), aquí se consignan las deliberaciones últimas y generales que tratan de dar respuesta a las hipótesis y objetivos principales establecidos.

En primer lugar, cabe señalar que este trabajo ha confirmado la hipótesis inicial de la investigación, pues la amplia documentación recabada ratifica que el piano tuvo una implantación gradual en la ciudad de València, más temprana de lo que indican otros trabajos existentes actualmente sobre la materia y determinada por la evolución de la tecnología, la economía, la historia política, cultural y social en España y Europa en los años del cambio al siglo XIX. Los primeros testimonios que recoge esta tesis sobre la llegada del piano a la ciudad del Turia a finales del siglo XVIII (presencia en inventarios notariales, anuncios de compraventa/fabricación, uso en conciertos, instrumentos conservados) constatan que, en torno al nuevo instrumento, fue implementándose un complejo sistema productivo, comercial, metodológico y social que permitió el reemplazo de los tradicionales instrumentos dieciochescos de tecla (clave, monacordio) y la ocupación del uso social local —y, por ende, también el mercado productor-distribuidor— que había tenido el salterio y el clave entre las clases medias y altas urbanas valencianas durante el siglo XVIII.

Tras la preceptiva actualización sobre los inicios, escuelas constructivas y evolución del fortepiano europeo y español, se ha analizado, en primer lugar, el sistema gremial local, con especial atención al gremio de carpinteros, la construcción autóctona de instrumentos de teclado y otros antecesores del fortepiano y algunos talleres valencianos (de carpinteros y guitarreros, fundamentalmente) que los construyeron a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, con relación a las transformaciones tecnológicas, estilísticas y económicas que abrieron camino hacia una sociedad de producción capitalista. Se ha recopilado información sobre constructores y vendedores locales de instrumentos, de teclado y salterios, confirmando que algunos efectuaron una transición hacia la producción y venta de fortepianos.

De la misma manera, este trabajo ha mostrado cómo en València se comenzaron a construir pianos desde un doble punto de partida. Por una parte, carpinteros y guitarreros autóctonos

que habían sido constructores de salterios y otros instrumentos dieciochescos (M. Vila, M. Senchordi) comenzaron a adaptar claves —y hasta los antiguos salterios— a los presupuestos tecnológicos y la mecánica del fortepiano, «apianándolos». Probablemente también reformaron y repararon instrumentos importados, aprendiendo a construirlos integralmente. Por otra, cabe indicar que la construcción local fue impulsada con la llegada y establecimiento de artífices específicos foráneos a principios del siglo XIX, entre los que destacan S. Moreno (1806) y D.J. Guastavino (1824), que entraron en contacto con el citado entramado artesanal local y establecieron relaciones profesionales y personales con guitarreros, carpinteros y otros constructores valencianos de instrumentos musicales. Se han recuperado cuantiosos datos biográficos sobre los propietarios de esos primeros talleres y los instrumentos que construyeron, reformaron o vendieron, analizándose asimismo su transición a la fabricación autóctona de fortepianos. Se han documentado, asimismo, las primeras «fábricas» establecidas en la capital del Turia a partir de 1824 (D.J. Guastavino) y, sobre todo, después de 1830c (F. Gascó, S. y J. Chavarro, A. Box, R. de Luca, entre otros), informando sobre sus características productivas y su relación con ebanisterías, aserraderos de madera y fundiciones; la relación con la fabricación en otras capitales, en especial Barcelona y Madrid; los materiales usados y las características de sus pianos.

La documentación analizada confirma que los primeros pianos construidos en València fueron, salvo escasas excepciones, fortepianos de mesa fabricados, principalmente, en caoba o nogal —algunos en madera de cerezo—, con mecanismo simple («máquina sencilla») de entre 5 y 6 octavas de extensión y varios registros (generalmente 2-3) que, en ocasiones, eran antiguos fortepianos importados reformados; también se utilizaron claves apianados con menor extensión —de 4 a 5 octavas—. Sin embargo, los constructores también gustaron de experimentar en València durante el primer tercio del siglo XIX con instrumentos más o menos exóticos —pianos de cola, verticales, pianos con más de 3 registros, teclado de mármol e, incluso, un piano «sin cuerdas»— cuya construcción contribuyó a afianzar su destreza.

A partir de 1830-40, los pianos de mesa autóctonos evolucionan incorporando la «máquina de escape» y «de repetición» (i.e. doble escape; P. Gómez, J. Chavarro y J. Sánchez); el barraje y chapas metálicas (J. Chavarro y P. Gómez), y, en torno a 1845, los macillos recubiertos de fieltro (A. Box). A partir de 1840-50, los pianos verticales en palisandro o caoba comienzan a dominar el mercado, siendo los verticales y verticales oblicuos de la fábrica de P. Gómez, en competencia primero con A. Finelli y, sobre todo, con D. Utzman, los que se convertirán el paradigma del piano valenciano producido en el siglo XIX. En cuanto a estas primeras fábricas autóctonas, se

ha documentado exhaustivamente el primer taller y la evolución industrial posterior de la firma fundada por Pedro Gómez Peralta, profundizando en investigar su origen, socios, agentes comerciales y empleados (mano de obra), el proceso de industrialización que la fue modernizando, su participación en exposiciones y sus características productivas propias, tanto durante el periodo estudiado como en años posteriores bajo la firma Gómez e hijo.

Cabe destacar, asimismo, que la escasez de pianos conservados actualmente en la ciudad de València procedentes del período analizado ha dificultado enormemente el estudio de la producción e importación pianística local, ya que no se cuenta con museos ni con colecciones privadas de instrumentos, como sí ocurre en otras capitales. Al inicio de esta investigación, ningún trabajo constataba la existencia de fortepianos o pianos antiguos en València construidos antes de 1860, sin embargo, la consulta de fuentes hemerográficas y archivísticas de esa época ha revelado que hubo entonces una amplia variedad productiva hasta ahora desconocida —recuérdese que Simón Moreno anunciaba en 1811 en València pianos de seis octavas y tres registros y manifestaba poder construir instrumentos de hasta 20000 rs., es decir, de cola—. También se ha logrado dar noticia de pianos usados en València en aquellos años depositados en fondos museísticos municipales o que han sido vendidos de forma particular en la actualidad, concretamente, un fortepiano de mesa con placa Zumpe & Buntebart de 1777, posiblemente reformado o falsificado por un constructor local; un piano *console* construido por H. Pape en 1839c; un piano de mesa de Clementi & Co. de 1830c vendido en los años noventa del pasado siglo; y varios modelos de pianos Gómez (1860c) anunciados en ventas particulares. Su hallazgo plantea futuras líneas de investigación, para que, una vez difundido este trabajo, puedan comenzar a recuperarse antiguos instrumentos que hoy en día permanecen olvidados en hogares o colecciones privadas.

El análisis estadístico de anuncios de compraventa de salterios y otros instrumentos de tecla y el posterior cotejo de los datos obtenidos con documentación procedente de las matrículas de habitantes ha permitido concretar el uso social y las clases que se valieron de estos instrumentos a fines del siglo XVIII e inicios del XIX. En particular se ha analizado el uso previo que tuvo el salterio valenciano, abordando aspectos relativos a su mercado productor y exportador, así como la adscripción socioeconómica de sus usuarios en València y su función social; la información consignada constata que fue, junto al clave, el principal precursor del fortepiano, especialmente en lo concerniente a su uso doméstico y su relevante presencia con relación a la instrucción y práctica privada femenina.

Posteriormente, el estudio del mercado del fortepiano en València entre 1790 y 1830 ha permitido conocer las fases que marcaron la transición del mercado local de salterios, monacordios y claves al de pianofortes, que son las siguientes:

> 1ª. 1790-1808: crisis del salterio y llegada del «fuertepiano».
> 2ª. 1808-1820: arraigo del piano y desaparición de los anuncios de claves y salterios. Llegada de los primeros pianos vieneses de cola.
> 3ª. 1820-1830: consolidación de un primer mercado del piano importador e introducción en València de los primeros modelos verticales importados.

Como resultado, se ha observado que el nivel de anuncios de instrumentos propios del siglo XVIII —todavía con importantes cifras en la última década del XVIII, especialmente de salterios— decayó con el comienzo del nuevo siglo, desapareciendo los anuncios de estos (vihuelas, claves y salterios) hacia el inicio de la Guerra de la Independencia y siendo reemplazados por los de guitarra y fortepiano, con el comienzo de la importación de instrumentos ingleses de mesa y algunos vieneses de cola. El fortepiano igualó hacia 1820 las cifras de anuncios de salterios de 1790, observándose en este periodo un aumento característico de instrumentos germano-vieneses, como ocurre en otras capitales como Barcelona (véase Brugarolas Bonet, 2015: 274 y ss.). Unido al crecimiento de la producción local, el establecimiento de talleres específicos de construcción y de comercios específicos, el número de anuncios de pianos aumentó exponencialmente tras el Trienio Liberal, rebasando cualquier cifra anterior de venta de instrumentos, prueba de su afianzamiento en las clases medias y altas urbanas.

A partir de 1830, el examen del mercado de compraventa de pianos ha permitido deducir las principales características y evolución de los instrumentos importados a la capital levantina. También se han podido identificar algunas operaciones comerciales desde la ciudad para la adquisición de pianos en el extranjero empleando como intermediarios a músicos autóctonos residentes en el extranjero y sus conexiones e influencias, como José Melchor Gomis.

La configuración de un mercado importador a nivel nacional, fruto en parte de las transformaciones económicas hacia una economía liberal-capitalista, permitió el establecimiento de distintos almacenes de pianos en la ciudad, como los que poseyó Juan Oliver, Antonio Guastavino o Félix Altabás, figuras que han sido recuperadas y estudiadas en profundidad. En general, los agentes y comerciantes locales continuaron importando pianos ingleses y franceses de mesa, comenzando, a partir de 1840c, con la importación de pianos verticales, ya no solo foráneos sino de las fábricas locales, en especial de la de Pedro Gómez.

Un segundo cotejo de datos procedentes de anuncios particulares de compraventa de pianos, que, generalmente, solo ofrecen información sobre el domicilio de venta o demanda, con los contenidos en distintos libros padrones de habitantes consultados, ardua y genuina labor, ha permitido ilustrar biográfica y profesionalmente a sus propietarios y compradores particulares —entre ellos, profesores de piano y pianistas— para clasificarlos por estratos sociales, lo que ha evidenciado que el piano fue usado en València por extensas capas de la población media urbana, desde miembros del gremio musical, pequeños artesanos y comerciantes hasta profesionales liberales, intelectuales y miembros de las clases altas.

A pesar de la escasa acogida inicial que tuvo el fortepiano en el área valenciana entre los compositores eclesiásticos de finales del siglo XVIII y principios del XIX —tan solo se conservan un par de sonatas dedicadas al nuevo instrumento escritas por Tomás Ciurana (*1761; †1829) y José Ferrer —, se conoce su uso desde fechas tempranas como instrumento acompañante sustituto del clave en las funciones del Triduo Pascual y en música profana —Francisco Andreví (*1786; †1853)—. Ha podido confirmarse también una precoz relación de clérigos y organistas con el piano a través de noticias hemerográficas, facturas (compras de instrumentos a constructores locales), documentación testamentaria (legado de F. Cabo) y sobre la actividad de F. Ximeno, presbítero beneficiado de la catedral, copista y profesor de canto y piano, propietario de un *Quaderno de Mucica p^a. Pianoforte* [Cuaderno de Música para Pianoforte] (1805), en realidad reveladora colección de impresos para fortepiano con digitaciones autógrafas (editados en Ámsterdam, París y Londres en 1792c-1796c) que confirma la existencia de vías de difusión/distribución de material musical europeo para piano en València desde inicios del siglo XIX.

El análisis del mercado local de compraventa, copia y producción de partituras —prestando atención no solo a librerías y distribuidores en cada una de las etapas, sino a la figura del copista, sus producciones y función— permite manifestar que el fortepiano se convirtió, junto a la popular guitarra, en el instrumento preceptivo para la transcripción y el acompañamiento de la música vocal. Además, se ha analizado la tipología de obras en cada periodo, identificando y examinando los fenómenos de la música patriótica y la canción lírica, principales fuentes de creación y actividad de fortepianistas, copistas y músicos valencianos durante las primeras décadas del siglo (J.M. Gomis, J. Acuña y F. Ximeno). Se ha verificado también el auge del comercio y difusión de música operística italiana en València —especialmente del fenómeno rossiniano— conocida a través de transcripciones para canto/piano y piano solo, por lo cual el piano se encumbró como protagonista de las primeras publicaciones periódicas musicales por

suscripción. También se han recogido datos sobre la primera literatura pianística grabada en València y otras ediciones manuscritas, conjuntamente con el análisis de lotes de partituras foráneas, nacionales y europeas, que permiten entrever diversas rutas de distribución europea con librerías madrileñas y barcelonesas actuando como intermediarias. Se ha destacado el importante papel de la librería de Mariano de Cabrerizo en esta primera distribución local de literatura pianística (1809-1835c).

A partir de 1830, dos almacenes de música comenzaron a competir en la ciudad: los almacenes de música y pianos de Juan Oliver y el Establecimiento Matritense de partituras y otros libros de Juan Francisco López. Ambos se nutrieron de librerías de la corte (Lodre/Mascardó y Carrafa, respectivamente) y ofertaron numerosas publicaciones operísticas (incorporando la obra de Verdi a partir de 1845) y metodológicas para el piano (estudios de Bertini y Cramer, métodos, etc.). En torno a 1850-55, estos almacenes fueron reemplazados por la actividad de las librerías de los hermanos Mariana, el comercio de E. Ximénez Cros, la copistería musical de M. Peiró y los almacenes de V. Prósper y R. Sánchez Laviña, que incorporaron al repertorio lírico italiano ofertado numerosas partituras de zarzuelas reducidas para piano, entonces en boga en el panorama nacional.

En lo referente al uso social del piano, se constata que su amplia difusión corrobora la estrecha relación con el abandono social de los instrumentos propios del siglo XVIII, en especial el salterio y el clave, que eran utilizados durante dicho siglo como complemento de la educación musical de las hijas de familia en las clases medias acomodadas.

En el establecimiento del piano fue determinante la actividad musical pública desarrollada en la ciudad. Se ha conseguido ampliar la información conocida en la actualidad sobre el empleo del piano en recitales y conciertos públicos celebrados en la época estudiada, tanto en teatros, como en salones, cafés y otros espacios urbanos, documentando minuciosamente a los pianistas que intervinieron y su trayectoria profesional. Los datos verifican que el principal escenario para la muestra y difusión de la música pianística fue el teatro de la ciudad, primero la interina *Botiga de la Balda*, que acogió los primeros conciertos con fortepiano —uno anónimo en 1797 y otro en 1800 protagonizado por Henrietta Borghese—, y, a partir de 1832, el Principal, cuya apertura constituyó un auténtico hito en la historia de la música valenciana. El consecuente aumento de la inversión y calidad de las compañías permitió que la ciudad pudiera ponerse a la altura de otras capitales y modernizó su actividad, pues incorporó la figura del maestro al piano a su funcionamiento —ocupada por destacados pianistas y profesores de la ciudad—.

Se ha aportado evidencia documental de la utilización de al menos un piano en el teatro valenciano —un recibo por su afinación—, además de abundantes testimonios que prueban su uso como instrumento acompañante por cantantes de las compañías y músicos en gira. Sin embargo, el papel fundamental del Principal en relación al piano fue mostrar a la sociedad valenciana el virtuosismo pianístico romántico a través de actuaciones niños y jóvenes prodigio, pero, principalmente, de grandes pianistas europeos como T. Litz (1840), G. Ovicini (1846), M. Strakosch (1847), J. Lubet Albéniz (1848), O. de la Cinna (1855) y, sobre todo, Franz Liszt, que protagonizó en 1845 el acontecimiento pianístico más sobresaliente que recibió la ciudad durante la primera mitad del siglo XIX.

Unido a ello, se ha recuperado información sobre otros conciertos con piano celebrados en salones, casas gremiales y posadas, destacando los dos recitales que ofreció el cantante y pianista Josef Acuña en 1810 en la Casa gremial de los cortantes, antes de su partida hacia Palma de Mallorca. También se ha cotejado la información sobre el comienzo de uso de la música en directo con piano en los distintos cafés de la ciudad desde 1830, identificando y documentando a los primeros pianistas en tocar para ellos (J. Sánchez, B.M. Colomer, V. Pitarch y J. Francés). Asimismo, se ha detallado y analizado la importancia crucial que tuvieron las asociaciones y círculos de burgueses aficionados a la música en lo que a difusión del piano en València se refiere, destacando entre ellas las sesiones musicales del Liceo Valenciano, celebradas a partir de 1838.

Por otro lado, la exploración sobre el uso del piano en la vida privada ha permitido obtener interesantes resultados que lo vinculan con la educación de las hijas de familia pertenecientes a clases medias y altas de la ciudad, sustituyendo al clave y al salterio, tradicionales instrumentos domésticos dieciochescos de acompañamiento vocal y ejecución solista. Abundando en la cuestión, se ha investigado a los protagonistas de la docencia pianística local, generalmente unida siempre a la instrucción en canto. Fruto de dicha investigación, se ha conseguido aportar nueva documentación biográfica y profesional sobre los primeros maestros de fortepiano locales, generalmente músicos y/o organistas que ampliaban sus competencias para atender la instrucción de la nueva moda (A. de S. Michel, F. Ximeno, A. Centelles, J. Morata), y sobre los que los sucedieron a partir de 1830, que ejercieron en centros de instrucción general que comenzaban por entonces a incorporar especialidades externas como la música, el piano, el dibujo y otras disciplinas, y/o particularmente. En total han podido recuperarse datos sobre más de una treintena de docentes de piano —incluidas las primeras profesoras locales de la materia, Luisa Zappi de Bonoris y Carolina Conti—, algunos hasta ahora desconocidos, que ejercieron

en la ciudad de Valencia durante el segundo tercio del siglo XIX compaginando su actividad docente con las de organista, músico de otros ámbitos y/o templador de pianos. Entre ellos destaca la figura de Justo Fuster, que fue profesor de piano en las Escuelas Pías, principal docente del piano en València a mediados del siglo XIX y creador de la que puede considerarse como primera escuela pianística valenciana.

Ya fuera de los ámbitos cronológicos y/o temáticos centrales de la tesis, se ha incluido un epílogo para aportar novedosa documentación sobre un pianista-compositor valenciano que desarrolló una carrera internacional, Blas María Colomer Guijarro, y sobre la evolución empresarial de la fábrica de pianos fundada por Pedro Gómez Peralta hacia 1830, principal constructor autóctono, porque corrige y amplía la información manejada hasta ahora y puede servir para fundamentar nuevas investigaciones sobre el tema.

En relación con Blas María Colomer, se amplían datos sobre su línea familiar paterna y se demuestra su relación de parentesco vía materna con la familia del músico Antonio Guijarro Ripoll; Emilio Castelar, sucesor de Nicolás Salmerón como presidente de la 1ª República Española entre 1873 y 1874; y Antonio Aparisi Guijarro, ilustre orador, jurista, político y escritor. También se ha conseguido ilustrar su actividad musical juvenil en València con nuevos datos que aclaran cuestiones y aportan luz sobre la trayectoria de uno de los pianistas valencianos que hicieron carrera internacional y el primer español que obtuvo el Premio de Piano del prestigioso Conservatorio del París en 1860.

Por último, la investigación sobre el devenir de la firma fundada por Pedro Gómez Peralta después de 1856 ha mostrado cómo esta, con Pedro Gómez Torrent (hijo) y Mariano Carreres al frente de la dirección industrial, se convirtió en una fábrica de competencia nacional —y hasta internacional—, exportando en torno a 100-200 pianos anuales a la entrada del tercer tercio del siglo XIX y con una producción en aumento al menos hasta la entrada del siglo XX. Llegó a aglutinar industrias diferentes (fundiciones, ebanisterías), además de ser pionera en la utilización de la máquina de vapor y la red eléctrica, desarrollando asimismo una interesante actividad musical con actuaciones instrumentales y bailes en su sala de conciertos (Salón Gómez) y contribuyendo a la creación del conservatorio local cediendo parte de las dependencias de su fábrica.

La disolución de la sociedad Gómez-Carreres y el establecimiento por su cuenta de este último; el fallecimiento del padre, Pedro Gómez Peralta; la fuerte competencia con nuevas fábricas de pianos abiertas entre finales del siglo XIX y comienzos del XX (aparte del mencionado M.

Carreres, J. Galiana y Rodrigo, Ten y Cía.) y la adquisición de la compañía por los industriales Ferrandis y Reig provocaron un declive —unido al preponderante dominio del mercado europeo y americano de pianos— que la remodelación de la fábrica y la dedicación a la fabricación de armóniums no pudo contener. La histórica empresa valenciana, que estuvo centrada en el alquiler de pianos durante sus últimos años de existencia, desapareció definitivamente hacia 1936, al iniciarse la Guerra Civil Española.

Considero, por tanto, que estas conclusiones respaldan completamente el esfuerzo dedicado a esta tesis y cumplen de manera satisfactoria con sus objetivos principales. La investigación sistemática y el enfoque multidisciplinar sobre el proceso de arraigo, consolidación y desarrollo del piano y su uso social en València ha permitido revelar detalladamente un periodo en la historia musical de la ciudad poco tratado hasta ahora.

Además, ha ayudado a ilustrar el proceso de cambio sociológico desde los antiguos instrumentos dieciochistas hasta el moderno mercado productivo del piano y rescatar biográfica y profesionalmente a numerosas personalidades (constructores, comerciantes, intérpretes y docentes) que se unen así al registro poblacional que tuvo contacto con el nuevo instrumento en la ciudad, revelándose de esta forma un vasto y complejo tejido social vinculado al uso, comercio y producción del piano y su literatura en la ciudad de València entre 1790 y 1856.

Estas conclusiones, definitivas en términos del presente estudio, abren nuevas vías de investigación, sobre todo en lo que respecta a la indagación sobre antiguos instrumentos autóctonos y sobre la literatura producida en la capital del Turia. Por ello, probablemente necesiten ser complementadas y ajustadas en el futuro a través de otros estudios enfocados en los mismos condicionantes y/o en otros ámbitos geográficos. Si los resultados de este trabajo pueden ser un modelo para otros similares o plantean suficientes preguntas para motivar nuevas investigaciones, entonces pienso que se habrá probado su utilidad y cumplido mis expectativas.

BIBLIOGRAFÍA

1765. *Acto academico de Bellas letras y exercicios propios de caualleros que ofrece al publico el Seminario de Nobles de S. Ignacio que tiene a su cargo la Compañía de Jesus, en Valencia. Mayo de 1765*. València: Benito Monfort.

1851. *Memoria presentada al Excmo. Señor Ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas por la Junta Calificadora de los productos de la industria española reunidos en la Exposición Pública de 1850*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. Santiago Saunaque.

1877. *Exposición Nacional Vinícola de 1877: idea general de las salas é instalaciones.* Madrid: Aribau.

1880. *Acta de la sesión extraordinaria, pública y solemne celebrada para la proclamación de los premios adjudicados en la Exposición Regional el 19 de octubre de 1879*. Cádiz: imprenta de la Revista Médica.

ABELARDO DÍAZ, Filiberto, 1867. *Guía novísima de Valencia.* València: imprenta de *El Valenciano*.

ABRIL ALONSO, Joaquín, 2017. *Puesta en valor del oficio patrimonial del guitarrero.* TFM, Universitat Politécnica de València.

ACKER, Yolanda, 2007. *Música y danza en el "Diario de Madrid" (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

ADLAM, Derek y Cyril EHRLICH, 2001. Broadwood. *Grove Music Online.* https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004030 [consulta 04.10.2021].

ALBA PAGÁN, Ester, 2021. Espacios de sociabilidad femenina. El arte burgués en la Valencia del ochocientos. En: Rafael GIL SALINAS, Concha LOMBA SERRANO (coords.). *Olvidadas y silenciadas: Mujeres artistas en la España contemporánea*, pp. 43-74.

ALCALÁ GALIANO, Antonio, 1878. *Recuerdos de un anciano*. Madrid: Imp. Central a cargo de Víctor Saiz.

ALCALDÍA DEL AYUNTAMIENTO DE VALÈNCIA, 1886. *El cólera en Valencia en 1885*. València: imprenta de Manuel Alufre.

ALEMANY FERRER, 2007a. *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València.

2007b. *La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX*. *Anuario musical* 62, pp. 335-364.

2010a. *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916).* Barcelona: CSIC [Monumentos de la Música Española, 79].

2010b. *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Universidad Politécnica de Valencia [Col. PerformArtis, 1].

2010c. The Establishment of the Modern Piano Pedagogy in Spain: the Case of Valencia. *Fontes Artis Musicae* 57, nº 2, pp. 186-197.

2011. La estancia de Isaac Albéniz en Valencia en 1882. *Anuario musical* 66: 235-262.

2012. Aproximación al estudio de la edición musical valenciana anterior a 1936 a través de la partitura impresa para piano. En: Begoña LOLO HERRANZ y Carlos José

GOSÁLVEZ LARA (coords.). *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: UAM Ediciones: Ministerio de Economía y Competitividad, pp. 681-704

2015. El piano en la ciudad de Valencia (1830-1920): creación y actividad musical En: José Antonio GÓMEZ RODRÍGUEZ, Llorián GARCÍA FLÓREZ (eds.). *El piano en España entre 1830 y 1920*, pp. 543-588.

2017. Las composiciones musicales de autores líricos en la Valencia entre siglos (1879-1916). *Quadrivium* 8: 25-44.

2018. La contribución de Oscar de la Cinna a la introducción del repertorio pianístico europeo en España. *Cuadernos de Investigación Musical*, 6 extra, pp. 293-312.

ALEMANY LÁZARO, María José, 2009. *Historia de la danza I. Recorrido por la evolución de la danza desde sus orígenes hasta el siglo XIX*. València: Piles.

ALIER, ROGER, 1987. Notes sobre la música de Haydn a la Barcelona del segle XVIII. *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia,* pp. 41-47.

ALLISON PEERS, Edgar, 1967. *Historia del movimiento romántico español*. 2 vols. Madrid: Gredos.

ALMELA VIVES, Francesc, 1957. *El Fénix. 1844-1849*. Madrid: Editora Nacional.

1962. *El Liceo Valenciano*. Castelló: Sociedad Castellonense de Cultura.

ALMENAR, SALVADOR, 2002. *De la cuestión señorial a la cuestión social. homenaje al profesor Enric Sebastià.* Universitat de València.

ALONSO CORTÉS, Narciso, 1921. El teatro en Valladolid. *Boletín de la Real Academia Española* VIII, XXXVII, pp. 226-263.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, 1993. Los salones: un espacio musical para la España del siglo XIX. *Anuario Musical,* 48, pp. 165-206.

1998. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.

2001. Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, pp. 18-39. https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61207 [consulta 28.03.2023].

ÁLVAREZ RUBIO, Amparo y Beatriz BALLESTER RODRÍGUEZ, 2000. El patrón y los obreros. En: *De l'ofici a la fàbrica. Una família industrial valenciana en el canvi de segle. La Maquinista Valenciana*. Universitat de València.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, 1981. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos.* Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

1999. El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria Mediterránea hacia la Europa occidental. *Revista de musicología*, 22, 1, pp. 11-48.

2003. La iconografía musical de la escultura románica a la luz de los procedimientos de trabajo. I: Jaca, puerta de las Platerías de Santiago de Compostela y San Isidoro de León. *Revista de Musicología* 26, 1, pp. 77-126.

AMELLER, Victoriano y Mariano CASTILLO, 1853. *Los mártires de la libertad española.* Tomo II. Madrid: Luis García.

ANDRÉ, Michel, Judas José ROMO e Isidro de la PASTORA, 1847. *Diccionario de Derecho Canónico traducido arreglado a la Jurisprudencia Eclesiástica Española Antigua y Moderna*. Madrid: José de la Peña.

ANDRÉS UCENDO, José Ignacio y Francisco COMÍN, 2021. Evolución y estructura de los ingresos de la Real Hacienda en el largo siglo XVIII (1680-1807). *Investigaciones de Historia Económica – Economic History Research* 17, pp. 40-50.

ANGLÉS PÀMIES, Higinio, 1940. La música en la corte del Rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (1413-1420). *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft* VIII, pp. 339-380.

1961. La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo. *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*. 11, pp. 83-141. http://hdl.handle.net/10261/135045

APARISI APARISI, José, 2008. Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la Comunidad Valenciana. *Anuario Musical* 63, pp. 97-152.

2015. *Recepción de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos catedralicios de la Comunidad Valenciana: sus fuentes*. Tesis doctoral. Universitat Politécnica de València.

APARISI APARISI, José y Antonio EZQUERRO ESTEBAN, 2019. Una obra espuria de Haydn y de cómo se acomodaron a la danza algunas melodías del «dramma giocoso» «L'arbore di Diana» de Vicente Martín y Soler. *Ad Parnassum* 17/34), pp. 1-75.

ARANA DE VARFLORA, Vicente, 1791. *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes, ò dignidad*. Sevilla: Vazquez e Hidalgo.

ARDÈVOL PIERA, Elisenda y Joan OLLER GUZMÁN, 2013. *Métodos cualitativos para la interpretación histórica.* Barcelona: UOC.

ARMERO MARTÍNEZ, Antonio, 2015. *El proceso de electrificación inicial en la provincia de Valencia*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València.

ASCOZ PLANES, Óscar, 2019. Los Aparisi, ascenso y reproducción de un linaje valenciano de ciudadanos de inmemorial. *Hidalguía* 381, pp. 491-510.

AVIÑOA, Xosé (dir.), 2001. *Historia de la música catalana, valenciana y balear.* Barcelona: Ediciones 62.

AZAGRA ROS, Joaquín, 1986. *La desamortización de Godoy en Valencia (1799-1807).* València: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.

BADURA-SKODA, Eva, 2017. *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven*. Indiana University Press.

BACH, Carl Philipp Emanuel, 2008 [1753]. *Essai sur le véritable manière de jouer d'un instrument à clavier* [*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*]. Jean Pierre Coulon (trad.). https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/116982 [consulta 23.02.2323].

BAILLY-BAILLIÈRE, Carlos [ed.], 1879-1880. *Anuario almanaque del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, Madrid: Bailly-Baillière.

BAILLY-BAILLIÈRE, Carlos [†1892] (ed.), 1881-1911: *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración.* Madrid: Bailly-Bailliere e hijos.

BAIXAULI JUAN, Isabel Amparo, 2001. *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col.legis*. Universitat de València.

BALLÚS CASÓLIVA, Gloria y Antonio EZQUERRO ESTEBAN, 2016. *Música en imágenes: Francisco Andreví (1786-1853), músico de iglesia y compositor cosmopolita en un mundo cambiante.* Madrid: Alpuerto.

2019a. Francisco Andreví (*1786; †1853) entre Francia y España: composición musical e implicaciones sociales en la primera mitad del siglo XIX. Parte 1. Una trayectoria en ascenso: del Pirineo hacia el Sur. Desde La Seu d'Urgell a la Real Capilla. *Cuadernos de Investigación Musical* 7, pp. 3-48.

2019b. Francisco Andreví (*1786;†1853) entre Francia y España: composición musical e implicaciones sociales en la primera mitad del siglo XIX. Parte 2. A ambos lados Pirineo. Burdeos, París y Barcelona. *Cuadernos de Investigación Musical* 8, pp. 77-114.

BAQUEIRO FÓSTER, Gerónimo, 1984. *Historia de la música en Mexico*. Vol 3. Secretaría de educación pública, Instituto nacional de bellas artes, Departamento de música, Sección de investigaciones científicas.

BARBA SEVILLANO, Arturo, 2011. Los arquitectos del Teatro Principal de Valencia (1774-1859), *Archivo de arte valenciano*, 92: 161-175.

2016. *La acústica virtual como herramienta arqueológica. Historia y sonido en el Teatro Principal de Valencia.* Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València.

BAS MARTÍN, Nicolás, 2013. Un soplo de aire fresco: libros franceses en los Catálogos del siglo XVIII de la librería Mallén de Valencia. *Revista General de Información y Documentación* 23, pp. 173-200.

BAUER, Wilhelm A., Otto Erich DEUTSCH y Joseph Heinz EIBL, 1987. Carta de W.A. Mozart a su padre [17.09.1777]. *Wolfgang Amadeus Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel, Bärenreiter, 1962-1975.

BAYLLE-MOUILLARD, Élisabeth-Félicie, 1834. *Manuel complet de la maîtresse de maison et de la parfaite ménagère.* París: Librairie encyclopédique de Roret.

BAYERRI BERTOMEU, Enrique, 1960. *Historia de Tortosa y su comarca*, 8. Tortosa: Imprenta moderna de Algueró y Baiges.

BENAVENT MONTOLIU, Jorge, 1999. *El País Valenciano en el siglo de la Ilustración.* Benicull de Xúquer: 7 i Mig Editorial.

BENAVENT PEIRÓ, Joan, 2023. *La música en el bisbat d'Urgell en 1767-1836 i el seu referent catedralici: els mestratges de Mauricio Espona, Jaime Balius i Bruno Pagueras.* Tesis doctoral. Universitat d'Andorra.

BENÍTEZ BOLORINOS, Manuel, 1998. *Las cofradías medievales en el Reino de Valencia (1329-1458).* Universidad de Alicante.

BENTON, Rita, 2001. Pleyel, Ignace Joseph. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380347 [consulta 27.03.2023].

BERAMENDI FREIRE, Carlos (1791-1796). *Viage por España* [manuscrito]. https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3365 [consulta 23.03.2023]

BERNABÉ GIL, David, 1997. Bienes rústicos de aprovechamiento público en la Valencia moderna. *Studia Historica. Historia Moderna* 16. https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/4751 [consulta 27.03.2023].

BERNARDÓ, Màrius y Miguel Ángel MARÍN (eds.), 2012. Hacia una bibliografía de la música impresa en España durante la segunda mitad del s. XVIII. En: Lolo Herranz, Begoña y Gosálvez Lara, Carlos José (eds.). *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII – XX).* Madrid: UAM Ediciones, Ministerio de Economía y Competitividad.

2014. *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain*. Kassel: Reichenberger.

BERTRAN XIRAU, Lluís, 2018. Los conciertos en Barcelona (1760-1808): el doble estreno de "La Creación" de Haydn en contexto. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 31, pp. 25-66. https://doi.org/10.5209/CMIB.62286 [consulta 04.12.2021].

BERTRÁN, Lluís, Ana LOMBARDÍA y Judith ORTEGA, 2015. La colección de manuscritos musicales españoles de los Reyes de Etruria en la Biblioteca Palatina de Parma (1794-1824): un estudio de fuentes. *Revista de Musicología* 38, 1, pp. 107-190.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, 2019. Archivos personales y de Entidades. *www2.bne.es.* [en línea]. http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=30&volverBusqueda=irBuscarFondos.do [consulta 29.05.2019].

BILBAO, Benantzi, 2004. *Ruta Interactiva* [CD]. Benantzi Bilbao. https://benantzi.com/els-orgues-de-la-provincia-dalacant/ [consulta 11.11.2021].

BLASCO MEDINA, Francisco Javier: *La música en Valencia. Apuntes históricos*. Alicante: Sirvent y Sánchez.

BOALCH, Donald Howard, Peter WILLIAMS y Charles MOLD, 2001. Shudi [Schudi, Tschudi, Tshudi], Burkat, *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25679 [consulta 04.10.2021].

BOMBI, Andrea, 1997. Música italiana en Valencia en el siglo XVIII. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 12, pp. 163-178.

2003. Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738). *Revista de musicología* 26, 1, pp. 296-301.

2012. *Entre tradición y modernidad: el italianismo musical en Valencia (1685-1738).* Institut Valencià de la Música.

BOGAARD, Ton, 2019. GLINK Sentchordi-Manuel.pdf. *Google Docs* [en línea]. https://drive.google.com/file/d/0B24HRm31W5FNTkFiMjVFZkliaEE/view [consulta 16.02.2021].

2020a. GLINK Bue.pdf. *Google Docs* [en línea].

https://drive.google.com/file/d/0B24HRm31W5FNLXA2a0x0QUplZU0/view [consulta 14.03.2021].

2020b. GLINK Reig-Luis.pdf. *Google Docs* [en línea]. https://drive.google.com/file/d/0B24HRm31W5FNYlI4NVdsODlNbzQ/view [consulta 15.03.2021.

2021. GLINK Senchordi-Silvestre.pdf. *Google Docs* [en línea] https://drive.google.com/file/d/0B24HRm31W5FNcnZkQ2UwbzVYNkk/view [consulta 14.03.2021].

BOIX RICARTE, Vicente, 1845-1847. *Historia de la ciudad y reino de Valencia.* 3 vols. València: Benito Monfort.

1849. *Manual del viagero y guía de los forasteros en Valencia: por don Vicente Boix.* València: imprenta de José Rius.

1862. *Valencia histórica y topográfica: relacion de sus calles, plazas y puertas, orígen de sus nombres.* València: imprenta de José Rius.

BORRÁS ROCA, Josep, 2009. *El baixó a la Península Ibérica.* Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.

2001. Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona. *Revista catalana de musicología* 1, pp. 93-156.

BORRÁS ROCA, Josep y Antonio EZQUERRO ESTEBAN, 1999. Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo. *Revista de Musicología* XXII, 2, pp. 53-86.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, 1984. Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid. *Revista de Musicología* 7, 2, pp. 301-303.

1985. Les instruments à clavier: clavicordio, monacordio et piano. En: *Instruments de musique espagnols du XVI au XIX siècle*. Bruselas: Géneral de Banque, pp. 101-113.

1988. Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández. *Revista de Musicología* XI, 3.

1999. *Instrumentos musicales en colecciones españolas.* Vol. I. Museos de Titularidad Estatal. Madrid: ICCMU.

2000. Tradición e innovación en los instrumentos musicales. En: Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Akal.

2005. *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, ca. 1770 - ca. 1870.* Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.

2007. De violero a guitarrero: la actividad del gremio de violeros de Madrid (ca.1577-ca.1808), En: Carlos GONZÁLEZ. *Estudios sobre la vihuela.* Madrid: Sociedad de la vihuela.

2018. La transición a un nuevo siglo (1790-1830). En Juan José CARRERAS, José Máximo LEZA, Cristina BORDAS, Celsa ALONSO. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 5, pp. 286-397.

BORDERÍA ORTIZ, Enrique, 2007. Los orígenes del periodismo valenciano. En: F.A. MARTÍNEZ y A. LAGUNA (dir.). *La gran historia de la Comunitat Valenciana. Un reino sin fueros.*

Absolutismo y crisis del Antiguo Régimen (1797-1808). Vol. 5. València: Prensa Valenciana, pp. 202-229.

BORRÁS I ROCA, Josep, 2001. Constructors d'instruments de vent fusta a Barcelona entre 1742 i 1826. *Revista Catalana de Musicologia*, pp. 93-156.

BÖSEL, Richard [ed.], 2009. *La cultura del fortepiano (1770-1830)*. Bolonia: Ut Orpheus Edizioni.

BOTELLA, Ana María y Guillem ESCORIHUELA, 2019. Evolución de los métodos de flauta desde el siglo XVIII al XX y su uso en los conservatorios superiores de España. *Revista Música Hodie* 19, pp. 1-15. https://doi.org/10.5216/mh.v19.57958 [consulta 28.03.2023].

BRINES BLASCO, Joan, 1978. *La desamortización eclesiástica en el País Valenciano durante el Trienio Constitucional*. Tesis doctoral. Universitat de València.

BRINSMEAD, Edgar, 1879. *The History of the Pianoforte: With an Account of the Theory of Sound & Also of the Music and Musical Instruments of the Ancients*.

BRUGAROLAS, Oriol y Xosé AVIÑOA. L'ensenyament musical civil privat a Catalunya entre 1792 i 1838. Noves aportacions al seu estudi. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació* 32, pp. 305-333. DOI: 10.2436/20.3009.01.2187.

BRUGAROLAS BONET, Oriol, 2015. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio.* Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.

2016. El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi. *Anuario Musical* 71, pp. 163-178.

2021. Se hallará de venta una colección de valses impresos: libreros, impresores, stampistas, litógrafos, almacenistas y editores en el negocio de la música impresa en Barcelona (1800-1850). En: Lluís AGUSTÍ, Mònica BARÓ y Pedro RUEDA. *Redes del libro en España: Agentes y circulación del impreso (siglos XVII-XX)*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 141-197.

BURDIEL BUENO, Isabel, 1988. La revolución. En: Manuel CHUST, Rafael NARBONA, Vicente RIBES (coords.) y Manuel CERDÁ (dir.). *Historia del pueblo valenciano* II, pp. 633-646.

BURGOS [de], Augusto, 1853. *Blasón de España, libro de oro de su nobleza reseña genealógica y descriptiva de la Cas Real, la grandeza de España y los títulos de Castilla.* Parte I, vol. 2. Madrid: Rivadeneyra.

BUSQUETS MOLAS, Esteve, 1972. *Historia de Capellades*. La Torre de Claramunt: Romanyà Valls.

CABRERIZO BACUAS, Mariano, 1854. *Memorias de las vicisitudes políticas de D. Mariano Cabrerizo y Bascuas.* València: Cabrerizo.

CADENAS VICENT, Vicente, 1979. *Archivo de la Deuda y Clases Pasivas: índice de jubilados, 1869-1911*. Madrid: Hidalguía.

CALABUIG CARRA, Vicente, 1897. *La casa Enseñanza: fundación del arzobispo Mayoral. Informe presentado al Excmo. Ayuntamiento por el concejal Vicente Calabuig y Carra*. València, talleres de imprimir de Emilio Pascual.

CALLADO ESTELA, Emilio [ed.], 2017. *La catedral ilustrada. Iglesia sociedad y cultura en la Valencia del s. XVIII.* 4 vols. València: Institució Alfons el Magnànim.

CALVO FERNÁNDEZ. Vicente y Nuria ANAYA-REIG, 2019. La aportación de José Mariano Vallejo a la enseñanza de la lectura en la España del siglo XIX. *Revista complutense de educación* 30, 4, pp. 951-963.

CAMPOS MICÓ, Óscar, 2014. *La música para piano compuesta por autores castellonenses hasta 1936: estilos, estudio crítico y análisis musical de las obras.* Tesis doctoral. Castelló: Universitat Jaume I.

CANO OLMEDILLA, Ramón de la Cruz, 1786-1791. *Teatro Ó Coleccion De Los Saynetes Y Demas Obras Dramaticas*. 10 vols. Madrid: Imprenta Real.

CANTÓ GÓMEZ, Miguel ángel, 2014. *La vida y la muerte en Novelda.* Raicesreinovalencia.com. 2022. [en línea]. https://www.raicesreinovalencia.com/sala/Novelda/La-vida-y-la-muerte-en-Novelda.pdf [consulta 07.03.2022].

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, 1998. La capilla de música de la catedral de Segorbe en el siglo XVIII. *Anuario Musical* 53, pp. 191-224.

CARMENA MILLÁN, Luis, 1878. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días.* Madrid: Minuesa de los Ríos.

CARREIRA, Xoán M., 2000. Ópera y ballet en los teatros públicos de la península ibérica. En: Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS (eds.). *La música en España en el siglo XVIII* Madrid: Akal.

CARRERAS, Juan José (ed.), 2018. *Historia de la música en España e Hispanoamérica.* Vol 5 [*La música en España en el siglo XIX*]. Madrid/México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

CARSÍ GIL, Pablo [Rafael SOLAZ ALBERT (ed.)], 2011. *Cosas particulares, usos y costumbres de la ciudad de Valencia (1800-1873).* València: Societat Bibliogràfica Valenciana.

CASARES RODICIO, Emilio, 1986, 1988. *Legado Barbieri.* 2 vols. Madrid: Fundación Banco Exterior.

2018. *La ópera en España: procesos de recepción y modelos de creación*. Madrid: ICCMU.

CASARES, Emilio, Ismael FERNÁNDEZ y José LÓPEZ-CALO (eds.) 2001. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE.

CASAS GÓMEZ, Mariano, 2012. *Tupper i la guerra del francés a terres valencianes*. València: Consell Valencià de Cultura.

CASTAGNA, Paulo, 2000. Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa católica (1570-1903). *I Congreso Internacional de Musicología.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

CASTELAR RIPOLL, Emilio, 1875. *Perfiles de personajes y bocetos de ideas.* Madrid: A. de San Martín.

CAVANILLES PALOP, Josef, 1795 y 1797. *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*. Madrid: Imprenta Real.

CEA GALÁN, Andrés, 2014. *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

CENTELLES NÚÑEZ, Joaquín (s.f. [1801-1825]). *Efemerides ó bien sean sucesos memorables ocurridos en Valencia desde 1º de enero de 1801, hasta fin de diciembre de 1825* [manuscrito]. València. http://roderic.uv.es/uv_ms_i23820433 [consulta 05.04.2022].

CERONE, Domenico Pietro, 1613. *El Melopeo y maestro: Tractado de musica theorica y pratica, en que se pone por extenso, lo que vno para hazerse perfecto musico ha menester saber, y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del lector, esta repartido en XXII libros*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano, Lucrecio Nucci, impressores.

CHECA GODOY, Antonio, 2010. La prensa napoleónica en España (1808-1814). Una perspectiva. *El Argonauta Español* [en línea] 10.
https://doi.org/10.4000/argonauta.1848 [consulta 26.10.2020].

CHIANTORE, Luca, 2001. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza.

CHUST, Manuel y José Antonio Serrano, 2007. Milicia y revolución liberal en España y en México. *Las armas de la Nación. Independencia y ciudadanía en Hispanoamérica (1750-1850),* Manuel Chust y Juan Marchena (eds.). Madrid: Iberoamericana, pp. 81-110.

CÍSCAR PALLARÉS, Eugenio, 1992. La "ferma de dret" en el derecho foral valenciano. *Anuario de historia del derecho español* 62, pp. 327-354.

CLIMENT BARBER, Josep, 2002. *Orguens i organistes catedralicis de la Valencia del segle XIX.* València: Lo Rat Penat.

2008. El archivo musical de la catedral de Valencia: Evolución y estado actual. *Memoria ecclesiae* 31 [Actas del XXI Congreso: Música y archivos de la iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las Diócesis de España de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España], pp. 379-390.

CLAVIJO FAJARDO, José, 1762. *El pensador.* Madrid: Joaquín Ibarra.

CLINKSCALE, Martha Novak, 1995 [1993]. *Makers of the Piano 1700–1820.* Oxford University Press.

1999. *Makers of the Piano 1820-1860.* Oxford: Oxford University Press.

CLINKSCALE ONLINE. *Earlypianos.org.* [en línea]. https://earlypianos.org [consulta 05.04.2023].

CODINA BAS, Juan Bautista, 2016. *Diccionario Biográfico Javiense Abreviado* [en línea]. https://issuu.com/semanal/docs/diccionario_biografico_hasta_letra__b7fa3fad86d468/118 [consulta 28.10.2021].

COLE, Michael, 1997. Tafelklaviere in the Germanisches Nationalmuseum: Some Preliminary Observations. *The Galpin Society Journal* 50, pp. 180-207.

1998. *The Pianoforte in the Classical Era.* Oxford: Clarendom Press.

2000. The Twelve Apostles? *The Southeastern and Midwestern Historical Keyboard Society Journal*, 18.

2004. The Pantalon, and what it tell us. En : STEINER (ed. *Instruments À Claviers, Expressivité Et Flexibilité Sonore: Actes Des Rencontres Internationales Harmoniques.* Berna: Peter Lang.

2005. *Broadwood Square Pianos.* Cheltenham: Tatchley Books.

2013. Pioneer piano makers in London, 1737-1774: newly discovered documentary sources. *Royal Musical Association Research Chronicle* 44, pp. 55-86.

2021. Longman & Broderip with Information on Longman & Lukey, Broderip & Wilkinson, Muzio Clementi & Co. adn Collard & Collard. *Square Pianos.* https://www.squarepianos.com/longman.html [consulta 05.04.2023].

2021. Pianoforte & Pantalon. *Square Pianos* [en línea]. http://www.squarepianos.com/pantalon.html [consulta 26.02.2021].

2021. Americus Backers. *Square Pianos.com* [en línea]. https://www.squarepianos.com/backers.html [consulta 05.04.2023].

CONTRERAS VÁZQUEZ, Jacinto, 2017. El riesgo de accidente en los viajes en diligencia en el siglo XIX. *IV Congreso Virtual sobre Historia de las vías de comunicación.* Orden la Caminería de La Cerradura. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5715239.pdf [consulta 21.04.2022].

CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia, 2008. *El cine en Almansa en el siglo XX: lugares de proyección, documentos y cartelera*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel».

COSTA, S., 2002. The "Ladies' Diary": Gender, Mathematics, and Civil Society in Early-Eighteenth-Century England. *Osiris* 17, 2, pp. 49-73. http://www.jstor.org/stable/3655267 [consulta 05.04.2023].

COTARELO MORI, Emilio, 1902. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: imp. de José Perales y Martínez.

COTS MORATÓ, Francisco de Paula, 2005. *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX): Repertorio biográfico*. Universitat de València.

COVARRUBIAS [DE] OROZCO, Sebastián, 1611. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Luis Sánchez, impresor.

CUERVO CALVO, Laura, 2012a. José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de música en Madrid, *Anuario Musical* 67, pp. 133-152.

2012b. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos.* Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

2013. Repertorio musical en nueve cuadernos manuscritos para piano conservados en la Biblioteca Nacional de España (1800-1810). *Revista de musicología* 36, 1-2, pp. 225-256.

DEL RÍO HIJAS, María Elena, 2008. Genealogía del linaje Cros, de la nobleza valenciana. *Hidalguía* LV, 326: 85-95.

DEVRIÈS, Anik, 2001. Boyer, Charles-Georges. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44814 [consulta 31.05.2019].

1969. Les editions musicales Sieber. *Revue de Musicologie* 55, 1, pp. 20-46.

DEVRIÈS, Anik, y François LESURE, 1979. Naderman. *Dictionnaire des éditeurs de musique français.* Vol. 1. Genève: Editions Minkoff.

DÍAZ DE OVANDO, Clementina, 2006. *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana.* Universidad Nacional de México.

DILWORTH, John, 2012. *The Brompton's Book of Violin and Bow Makers*. Londres: Usk Publishing.

DI STEFANO, Giovanni Paolo, 2008. The «Tangentenflügel» and Other Pianos with Non-Pivoting Hammers. *The Galpin Society Journal* 61, pp. 79-104.

DOLGE, Alfred, 1972. *Pianos and Their Makers: A Comprehensive History of the Development of the Piano from the Monochord to the Concert Grand Player Piano*. Nueva York: Dover.

DOMÍNGUEZ MOTA, Margarita, 2012. Análisis comparativo del Método de piano de Pedro Albéniz con métodos posteriores. *Docenotas.com.*

DUNNING, Albert, 1962. *Joseph Schmitt. Leben und Kompositionen des Eberbacher Zisterziensers und Amsterdamer Musikverlegers (1734-1791).* Ámsterdam: Heuwekemeyer.

DURÁN, Agustín, 1829. *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor.* Madrid: Eusebio Aguado.

DI STEFANO, Giovanni Paolo, 2011. The clavecins à maillets of Marius and Veltman: New observations on some of the first pianos in France. *Early Music* 39, 1: 35-56.

ESCRIBANO SIERRA, Juan Bautista, Cayetano HERNÁNDEZ MUÑIZ y José María SOTO DE LANUZA, 2016. *Guerra y revolución. Música española 1788-1833* [catálogo]. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

ESQUIROL, Jean-Étienne, 1856 [1838]. Tratado completo de las enagenaciones mentales, consideradas bajo su aspecto medico, higiénico y medico-legal. Vol. 2. Madrid: León de Pablo Villaverde.

ESCRIVÀ D'IXAR, Onofre Vicent, 1669. *Real Academia celebrada en el Real de Valencia ... a los años de Carlos Segundo ... en el dia 6 de noviembre ... / Consagrale ... Onofre Vicente de Yxar, Portugal, Montagut y Escrivà, Conde de la Alcudia.* València: Jerónimo Vilagrasa.

ESCOLANO, Gaspar, 1611. *Segvnda parte de la decada primera de la historia de la insigne, y coronada ciudad y reyno de Valencia*. València: Pedro Patricio Mey.

ESTELLES ZANÓN, Emilio, 2006. *Molinos papeleros de la Hoya de Buñol (antiguo condado)*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

ESTRUCH I GIBERT, Joan, 2003. La perspectiva sociológica. En: Salvador CARDÚS (coord.). *La mirada del sociólogo. Qué es, qué hace, qué dice la sociología.* Barcelona: UOC.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, 2000. El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad. *Anuario Musical* 55, pp. 19-69.

2002. Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC* 57, pp. 113-156.

2003. Música e imágenes hasta la llegada del cine (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras). *Anuario Musical* 58, pp. 279-353.

2015. Música en imágenes. *El maestro Nicolás Ledesma (1791-1883). Un músico en la España del siglo XIX.* Alpuerto.

2020. La España romántica y una partitura de excepción. Coriolano, de Francisco Andreví. *Cuaderno de Investigación Musical* 11, pp. 15-44.

FABRA, Miquel Àngel, 2014. *El País Valencià (1939-1959): autarquia i industrialització*. Universitat de València.

FEDER, Georg y James WEBSTER, 2001. J. Haydn, (Franz) Joseph. *Grove Music Online.* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44593 [consulta 20.05.2022].

FELLER, Eric, 2022. Friedrich Hoxa 1839 - Eric Feller Early Keyboard Instruments Collection. *www.ericfeller.de* [en línea]. https://www.ericfeller.de/en/instrumente/friedrich-hoxa-1839 [consulta 22.03.2022].

FENTON, David W., 1995. Dated Plate Numbers for André Verlag. *www.dfenton.com* [en línea]. http://www.dfenton.com/pn2.html [consulta 20.05.2020].

FERGUSON, Howard, 2003 [1975]. *La interpretación de los instrumentos de teclado.* Madrid: Alianza Editorial, 2003.

FERNÁNDEZ ARRILLAGA, Inmaculada, 2006. El extrañamiento de los jesuitas valencianos. En: Enrique GIMÉNEZ (ed.). *De cosas y hombres de nación valenciana: doce estudios en homenaje al Dr. Antonio Mestre Sanchis*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 341-375. http://hdl.handle.net/10045/2464 [consulta 04.04.2022].

FERNÁNDEZ DE ALARCÓN, Belén, 2015. *Vida cotidiana de la mujer en la burguesía en tiempos de Isabel II y finales del XIX*. Madrid: Dykinson.

FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo, 2014. *Historia de la música militar de España*, Madrid: Ministerio de Defensa.

FERNÁNDEZ DE ROJAS, Juan [Licenciado Francisco Agustín Florencio, pseudónimo], 1792. *Crotalogía o ciencia de las castañuelas.* Madrid: Imprenta Real.

FERNÁNDEZ SAGOL, América, 2016. *La música en las exposiciones universales: Londres 1851-París 1867.* Tesis doctoral. Universidad de Cantabria.

FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, 2004. El piano: una indústria potent a la Barcelona de final del segle XIX i principi del XX. *Revista Musical Catalana* 232, pp. 30-31.

FÉTIS, François Joseph, 1860-68 [1837]. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2 Vols. Paris: Firmin-Didot et Cie.

FONTANA LÁZARO, Josep, 2007. *Historia de España, vol. 6: La época del liberalismo*. Madrid: Crítica / Marcial Pons.

FONTESTAD PILES, Ana, 2005. *El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primer etapa (1879-1910)*. Tesis doctoral. Universitat de València.

FRANCH BENAVENT, Ricardo, 1988. El crecimiento comercial. En: Manuel CHUST y otros (coords.). *Historia del Pueblo Valenciano*, II. València: Levante, pp. 533-542.

FRASQUET, Ivana, 2002. *Valencia en la revolución (1834-1843): Sociabilidad, cultura y ocio*. València: Universidad de València Servicio de Publicaciones.

FREIRE LÓPEZ, Ana María, 2013. Estrategias teatrales frente a la invasión francesa (1808-1814). El teatro patriótico durante la Guerra de la Independencia. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19, pp. 163-172. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2013.i19.10 [consulta 26.10.2020].

FRIERA ÁLVAREZ, Inés, 2007. *La desamortización de la propiedad de la tierra en el tránsito del antiguo régimen al liberalismo: (la desamortización de Carlos IV).* Gijón: Fundación Foro Jovellanos.

FISCHER, Christian August, 2008 [1803]. *Gemälde von Valencia* [Cuadro de Valencia]. Berta RAPOSO (ed.), José Antonio CALAÑAS (trad.) y otros. València: Biblioteca Valenciana.

FRUCTUOSO RUÍZ DE ERENCHUN, María Cristina, 2008. *Felicia Olave Salaverri.* Azcoitia: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.

FUKUSHIMA, Mutsumi, 2008. *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936.* Universitat de Barcelona.

FULD, James, 2000. *The Book of World-famous Music*. Nueva York: Dover.

FUSTER TARONCHER, Justo Pastor, 1827: *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Vol. 1. València: José Ximeno.

1830: *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Vol. 2. València: Ildefonso Mompié.

GACON-DUFOUR, Marie Armande Jeanne, 1826. *Manuel complet de la maitresse de maison, et de la parfaite ménagère, ou, Guide pratique pour la gestion d'une maison a la ville et a la campagne: contenant les moyens d'y maintenir le bon ordre et d'y établir l'abondance, de soigner les enfans, de conserver les substances alimentaires, etc.* París: Roret.

GALBIS LÓPEZ, Vicente, 1999. *La música escénica en Valencia, 1832-1868: del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*. Tesis doctoral. Universitat de València.

2000. Pérez Gascón, Pascual. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid: SGAE, pp. 647-649.

2006. Pérez Gascón, Pascual. *Diccionario de la Música Valenciana*. Vol. 2. Madrid: Iberautor, pp. 259-261.

GALLEGO, Antonio, 1979. Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico. *Revista De Musicología* 2, 1, pp. 109-120.

GARAICOECHEA SAGASTI, Paula, 1994. Los Mantelli, una saga de clarines durtante el siglo XVIII. *Cuadernos de Sección. Música 7*, pp. 127-143.

GARCÍA COMPANY, Josep Manel, 2016. *La música a Xàtiva durant el segle XVIII.* Tesis doctoral. Universitat de València.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael, 2009. *Iconografía e Iconología (vol. 2). Cuestiones de método*. Madrid: Ed. Encuentro.

GARCÍA MONERRIS, Carmen, 2011. *La Corona contra la historia: José Canga Argüelles y la reforma del Real Patrimonio valenciano*. Universitat de València.

GARRIDO, Tomás, 2019. *Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847): vida y obra de un músico del Romanticismo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

GÁRULO, José, 1841. *Manual de forasteros en Valencia.* València: Julián Mariana.

GÁSSER, Luis (ed.), 2003. *Estudios sobre Fernando Sor / Sor Studies*, Madrid, ICCMU.

GEMBERO-USTÁRROZ, María, 2006. La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814). En: Francisco ACOSTA (ed.). *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las sextas jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea.* Universidad de Jaén.

GETREAU, Florence (dir.), 2009. *Le pianoforte en France. 1780-1820.* París: CNRS.

GIFFORD, Paul, 2001. *The hammered dulcimer: a history.* Maryland: Scarecrow Press.

GIMÉNEZ, M.R., 2017. El Café del Espejo de la plaza del Ángel. *Antiguoscafesdemadrid.com* [en línea]. https://www.antiguoscafesdemadrid.com/2017/03/el-cafe-del-espejo-de-la-plaza-del-angel.html [consulta 23.08.2022].

GIMENO, José (ed.), 1825. *Valencia en la mano: ó guía breve para encontrar las cosas mas dignas de ella sin necesidad de preguntar. Obra útil a los forasteros y naturales, en cuyo obsequio la saca a luz un amante de la misma.* València: José Gimeno.

GODOY, Manuel, 1836. *Cuenta dada de su vida política por Don Manuel Godoy, príncipe de la Paz: ó sean Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV de Borbón*. Madrid: Imprenta de Sancha.

GÓMEZ ÁBALOS, Pablo (ed.), 2018. *El piano de mesa Zumpe & Buntebart del Museo de la Música de Barcelona*. Barcelona: Documenta Universitaria.

GÓMEZ AMAT, Pablo, 1984. *La música española en el siglo XIX*. Madrid: Alianza.

GÓMEZ MUNTANÉ, María del Mar, 2001. *La música medieval en España.* Kassel: Edition Reichenberger.

GOMIS COLOMA, Juan, 2010. Intermediarios entre el texto y su público: la cofradía de pobres ciegos oracioneros de Valencia. En: A. CASTILLO Y J. AMELANG (dirs.). *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*. Gijón: Trea.

GOMIS CORELL, Joan Carles, 2017. El problema de la enseñanza: el asociacionismo burgués y el deseo de instrucción en el origen de las bandas de música valencianas. *Archivo de Arte Valenciano*, 98: 271-284.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y José Luis GONZÁLEZ URIOL, 2014. Práctica de tañedores, entre los siglos XVI y XXI. *Anuario Musical* 69, pp, 295–322. https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2014.69.174 [consulta 31.01.2023].

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, 2010. 'Regir la capilla' o el oficio de director antes de que existieran los directores. *Quodlibet: revista de especialización musical* 46, pp. 81-117.

GONZÁLEZ PÉREZ, José, 1824. *Guía de la grandeza: para el cumplimiento de los días y años de los Excmos. Sres. grandes de España así residentes en la Corte como fuera de ella para el presente año de 1824.* Madrid: Repullés.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.), 2000. *Siete palabras de Cristo en la cruz.* CSIC.

GOOD, Edwin, 1982. *Giraffes, Black Dragons and other Pianos, A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grad*. Stanford University Press.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos J., 1992. Edición, impresión y comercio de música: Bartolomé Wirmbs. *Scherzo* 64, 7, pp. 133-137.

1994. Bibliotecas y archivos musicales particulares integrados en el Servicio de Partituras de la Biblioteca Nacional. En: Jorge DE PERSIA (coord.). *El patrimonio musical español los siglos XIX y XX*. Cáceres: La Coria.

1995. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM.

1999. Las colecciones musicales de la Biblioteca Nacional y del Real Conservatorio de Madrid. *Actas: ponencias españolas e hispanoamericanas – 18 Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación IAML / IVMB / AIBM.* Madrid: AEDOM, pp. 281-290.

2014. Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid. En: Màrius BERNARDÓ, y Miguel Ángel MARÍN (eds.). *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 215-258.

GUTIÉRREZ POCH, Miquel, 1999. *Full a full. La indústria papelera de l'Anoia (1700-1998): continuïtat i modernitat.* Abadía de Monserrat.

2010. *Tradición, conocimiento y modernidad. Las claves del éxito de Miquel y Costas & Miquel, S.A.: siglos XVIII-XXI*. Universitat de Barcelona, 2016.

GREENBERG, James, 2021. Historic Guitar Makers of the Valencia School. *www.zavaletas-guitarras.com* [en línea]. https://www.zavaletas-guitarras.com/historic-makers/2015/5/19/historic-guitar-markers-of-the-valencia-school [consulta 20.02.2022].

GREMI DE FUSTERS DE VALENCIA, 1778. *Ordenanzas para el govierno y regimen del gremio de carpinteros de Valencia y su general contribución aprobadas por S.M (que Dios guarde) y Señores de su Real y Supremo Consejo de Castilla en 16 de marzo 1774 y 30 de agosto 1777*. València: Imprenta de Joseph Estevan y Cervera.

GRIFFITHS, Ann y Richard MACNUTT, 2001. Naderman, Jean Henri. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19527 [consulta 01.05.2019].

GUAITA GABALDÓN, José Gabriel, 2019. *El Cuaderno de música para pianoforte de Francisco Ximeno (Valencia, 1805): estudio biográfico y técnico.* TFM. Universitat Politècnica de València. http://hdl.handle.net/10251/129943 [consulta 20.03.2023].

2020a. Del teatro a la academia: maestros, espacios y música para la enseñanza de la danza en la ciudad de Valencia (1812-1840). *La investigación en Danza (III Congreso Internacional y VI Nacional).* València: Mahali, pp. 45-50.

2020b. La música patriótica en Valencia durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814): mercado y repertorio. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 33, pp. 199-224. http://dx.doi.org/10.5209/cmib.67507 [consulta 20.02.2023].

2022a. Nuevos datos sobre la saga musical de los Acuña: el cantante y pianista Josef Francisco Acuña y Castells (*Xàtiva, 1778). *Cuadernos de investigación musical* 14, pp. 189-222. https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.14.05 [consulta 20.02.2023].

2022b. De Gomis a Rossini: panorama y mercado musical en València a partir del Trienio Liberal (1820-1830). *Quadrívium, Revista Digital de Musicología* 13.

2022c. El arraigo del piano en Valencia: el Cuaderno de música para pianoforte (1805) de Francisco Ximeno. En: Javier MARÍN, Ascensión MAZUELA y Juan José PASTOR. *Musicología en transición.* Madrid, SEdeM.

GUAITA GABALDÓN, José Gabriel y Victoria ALEMANY FERRER, 2020. La recepción de la música de Beethoven en España: el caso de Valencia. *Quadrívium, Revista Digital de Musicologia* 11.

GUGLIELMI, Pietro Carlo, 1799. *La pastorela novile: opera bufa* [libreto]. Barcelona: Francesco Generas.

HAINE, Malou, 1985. *Les facteurs d'instruments de musique a Paris au XIXe siècle: des artisans fase à lìndustrialisation.* Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles.

HARDING, Rosamond, 1978 [1933]. *The piano-forte. Its history traced to the Great Exhibition of 1851.* Surrey: Gresham Books.

HEARTZ, Daniel, 2009. *Mozart, Haydn and Early Beethoven: 1781-1802*. Nueva York-Londres: Norton & Co.

HERBÁS, FERNANDO, 1851. *Catálogo de los objetos que se han presentado a la exposición pública que celebra la Sociedad Económica de amigos del País en diciembre de 1851, formado por D. Fernando Herbás, socio Vice-Secretario de la Comisión.* València: José Rius.

HERNANDO SERRA, María Pilar, 2017. *El ayuntamiento de Valencia y la invasión napoleónica.* Universitat de València.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves e Isabel LOZANO MARTÍNEZ, 2008. La música del siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

HOBOKEN, Anthony van, 1957. *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Band I. Mainz: Schott's Söhne.

1971. *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Band II. Mainz: Schott's Söhne.

1978. *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Band III. Mainz: Schott's Söhne.

HOLZMAN, Dennis, 2006 [2019]. Late 18th c./early 19th c. Illustrated Engraved Sheet Music for "La Coquette Sonate pour Piano Forte" by D. Steibelt. *Holzmanantiques.com* [en línea]. http://www.holzmanantiques.com/product/late-18th-cearly-19th-c-illustrated-engraved-sheet-music-for-la-coquette-sonate-pour-piano-forte-by-d-steibelt-11755.cfm#.XOlmY_hPhyI.link [consulta 20.03.2019].

HONEGGER, Marc, 1979. Hermann, Johann David. *Dictionnaire de la musique: Les hommes et leurs oeuvres*. Tomo I (A-K). París: Éditions Bordas.

HORNBOSTEL, Erich M. v.; y SACHS, Curt: Systematik der Musikinstrumente en

Zeitschrift für Ethnologie 46 (1914 [4-5]), pp. 553-90.

IGLESIAS PASTÉN, María José, 2020. *Práctica y cultura musical en Valencia en el siglo XVII*. Tesis Doctoral. Universitat de València.

IMÍZCOZ BEUNZA, José María y Lara ARROYO RUIZ, 2011. Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de las redes egocentradas, *REDES- Revista hispana para el análisis de redes sociales*. Vol. 21, 4, http://revista-redes.rediris.es. [consulta 20.01.2023].

INTERNATIONAL IGNACE JOSEPH PLEYEL SOCIETY, 2019. Pleyels Kompositionen. *www.pleyel.at* [en línea]. https://www.pleyel.at/benton.html [consulta 15.05.2019].

ISUSI FAGOAGA, Rosa, 2014. Los libros del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia: catálogo en línea y valoración. *Boletín DM.* Año 18.

2017. Música instrumental en Valencia entre los siglos XVIII y XIX: Revisión crítica para la investigación y docencia. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 2, 2, pp. 34-58.

ISUSI FAGOAGA, Rosa y Greta OLSON, 2007. Hacia un catálogo colectivo del patrimonio musical valenciano: el Real Colegio Seminario del Corpus Christi como primer paso. *Boletín DM.* Año 11.

IZQUIERDO ARANDA, Teresa, 2011. *El fuster, definició d'un ofici en la València medieval.* Tesis doctoral. Universitat de València.

2014. *La fusteria a la València medieval (1238-1520).* Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

JEFFERY, Brian, 1994. *Fernando Sor, Composer and Guitarist*, Tecla Editions.

2017. *España de la guerra: The Spanish Political and Military Songs of the War in Spain, 1808-1814*. Tecla editions.

JONES, Peter Ward y Rachel E. COWGILL, 2001. Domenico Corri. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06565 [consulta 20.04.2019].

JONES, Peter Ward, Peter WILLIAMS, and Charles MOULD, 2001. Longman & Broderip. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016951 [consulta 20.03.2019].

JUAN DIANA, Manuel, 1850. *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*. Madrid: Imprenta Nacional.

JUAN LLOVET, María Elvira, 2009. *Música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida (del siglo XVII hasta los inicios de s. XX).* Tesis doctoral. Universitat de València.

JUNTA SUPERIOR DE GOBIERNO DE VALÈNCIA], 1809. *La ciudad de Valencia renueva la memoria de la exaltación al trono del Señor D. Fernando VII y ofrece al público la estatua de S. M.*. València: imprenta del *Diario de Valencia*.

KASSLER, Michael, 2004. *Music Entries at Stationers' Hall, 1710-1818.* Londres/Nueva York: Routledge.

KENYON DE PASCUAL, Beryl, 1982. Harpsichords, Clavichords and Similar Instruments in Madrid in the Second Half of the Eighteenth Century. *Royal Musical Association Research Chronicle* 18, pp. 66-84.

1983a. English Square Pianos in the 18th-Century Madrid. *Music and Letters* 64, 3-4, pp. 212-217.

1983b. Un desafío Musical. *Ritmo* 536, pp. 35 y ss.

1985a. La música española para salterio en la segunda mitad del siglo XVIII, *Revista de musicología* 8, 1, pp. 103-114

1985b. Los salterios españoles del siglo XVIII (Ventas De Instrumentos Musicales En Madrid Durante La Segunda Mitad Del Siglo XVIII.) Parte III. *Revista De Musicología* 8, 2, pp. 303–321.

1992. Clavicordios and clavichords in 16th-century Spain. *Early Music* 20, 4, p. 611-630.

1997. Christopher Nobbs. Sevilla: un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII. *Revista de musicología* 20, 2, pp. 849-856.

KENYON DE PASCUAL, Beryl y Cristina BORDAS IBÁÑEZ, 2002. Piano. *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Vol. 8. Madrid: Fundación Autor-SGAE, pp. 754-763.

KENYON DE PASCUAL, Beryl y Luisa MORALES, 1997. Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León), *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 13, 1-2, pp. 123-146.

KETTLEWELL, David, 1976. *The Dulcimer.* Tesis doctoral. Loughborough University.

KIDSON, Frank, 1900. *British Music Publishers, Printers and Engravers*. Londres: W.E. Hill & Sons.

KIRKPATRICK, Ralph, 1953. *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press.

KIRKPATRICK, Susan, 1991: *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Universitat de València.

KOSTER, John, 1993. Pianos and othe 'Expresive' Claviere in J. S. Bach's Circle. *Early Keyboard Studies* VII, 4, pp. 1-16.

LACAL DE BRACHO, Luisa, 1899. *Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico.* Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales.

LAGUNA PLATERO, Antonio y Francesc Andreu FERNÁNDEZ GALLEGO, 1995. Moderados, progresistas e unionistas. En: Manuel CHUST (dir.). *Historia de la Diputación de Valencia*. València: Diputació de València.

LAMARCA LANGA, Genaro, 1984. Las bibliotecas privadas en los protocolos notariales: Valencia 1780-1808. *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante* 4, pp. 189-209.

1997. Las librerías en Valencia en la segunda mitad del siglo XVIII. *Bulletin Hispanique* 99, 1, pp. 171-192.

LAMARCA MORATA, Luis,1840. *El Teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días.* València: imprenta de José Ferrer de Orga.

LANDON, Robbins H.C., 1955. *The symphonies of Joseph Haydn.* 2 vols. Londres: Universal Edition.

LANGEVIN, Kenneth, 2001. Borghese [Borghesi, Borghesy], Antonio D.R. *Grove Music Online*. Ed. Diane Root [en línea]. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003586 [consulta 20.03.2023].

LA PARRA, Emilio, 2018. *Fernando VII. Un rey deseado y detestado*. Barcelona: Tusquets editores.

LATCHAM, Michael, 1998. Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein. *Galpin Society Journal* 51, 1998, pp. 53-114.

2019. *Towards a New History of the Piano. A Context for the Work of Johann Andreas Stein as a Piano Maker.* Bernd Katzbichler.

LATCHAM, Michael y Mª Luisa MORALES DEL CASTILLO, 2016. *Nuevas Perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler = New Perspectives on the Keyboard Works of Antonio Soler*. Asociación Cultural LEAL.

LEE HARPER, Nancy, 2013 *Portuguese Piano Music*. Maryland: Scarecrow Press.

LESCHIUTTA, Sigfrido, 1984. Organologia. En: Alda BELLASICH, Emilia FADINI y otros. *Il clavicembalo*. Turín: E.D.T., pp. 1-38.

LESAGE, Louis Auguste, 1827. *Peligro y absurdo de la doctrina fisiológica del doctor Broussais, y observaciones sobre el tifo de 1814, de la enfermedad que reinó en la escuela de San Ciro, y de las fiebres adinámicas en general.* Sevilla: Hidalgo y compañía.

LEÓN NAVARRO, Vicente y Telesforo M. HERNÁNDEZ, 2002. El Real Seminario de Nobles Educandos de Valencia (1767-1784). ¿Un símbolo del reformismo educativo? *Anales valentinos* 55, pp. 129-153.

LEÓN NAVARRO, Vicente, 2020. El Trienio Liberal (1820-1823) a través de la prensa valenciana. *El Argonauta Español* 17, https://doi.org/10.4000/argonauta.4035 [consulta 20.03.2023].

LICHTENTAL, Peter, 1839 [1826]. Arpicordo. *Dictionnaire de musique.* París: Troupenas et G. p. 99.

LLORET ESQUERDO, Jaume, 2019. *Els titelles al País Valencià.* Universidad de Alicante.

LOBO, Bernardo, 1819. *Memorial que presentaron las mocitas españolas a la Junta General y Regencia Comun, quejándose de la falta de consortes | compuesto por Bernardo Lobo.* València, imprenta de Ildefonso Mompié.

LOLO HERRANZ, Begoña, 2008. Nuevos cantos, viejas guerras: la canción patriótica en la España Napoleónica. *Scherzo* 23, pp. 114-117.

LOLO, Begoña y Carlos José GOSÁLVEZ (eds.), 2012. *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX).* Madrid: UAM /AEDOM.

LOMBA PEDRAJA, José Ramón, 1898. *El P. Arolas, su vida y sus versos.* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

LÓPEZ-GUZMÁN, Miguel, 1985. *Oficios artísticos murcianos.* Murcia: Editora Regional.

LÓPEZ DE JOSÉ, Alicia, 2006. *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Esther. 2016. *Vida y obra del músico valenciano Francisco Antich Carbonell.* Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili.

LOZANO MARTÍNEZ, Isabel y José María SOTO DE LANUZA, 2012. La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón en la Biblioteca Nacional de España [catálogo]. *Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional* 10. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
http://www.bne.es/media/Publicaciones/Catalogos/ColeccionInfanteDePaula.pdf
[consulta 28.03.2019].

MADOZ, Pascual, 1849. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. 16 tomos. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.

MANZANERA LÓPEZ, Antonio, 2015. Violinistas de Lorca. Apuntes y datos musicales sobre tres siglos de actividad violinística, *Alberca* 13, pp. 121-146.

MARÍ GARCÍA, Enric, 2017. *El linaje valenciano de los Roig. Memoria, familia y patrimonio a través de quince generaciones*. Tesis Doctoral. Universitat de València.

MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, 2014. El mercado de la música. En: José Máximo LEZA (ed.). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica IV. La música en el siglo XVIII.* Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

MARPURG, Friedrich Wilhelm, 1760. *Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet von einter musikalischen gesellschaft in Berlin*. Berlín: F. W. Birnstiel.

MARTÍN MORENO, Antonio, 2006. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Alianza Editorial.

MARTÍNEZ ALCARRIA, José, 1833. *Descripción del órgano grande de esta Santa Yglesia metropolitana de Valencia nuevamente renovado por D José Martínez y Alcarria*. València: Benito Monfort [facsímil París-Valencia, 1991].

MARTÍNEZ BONAFÉ, Ángels, 1985. *Ensenyament, Burguesía i Liberalisme. L'Ensenyament secundari en els orígens del País Valencià Contemporani*. València: Diputació Provincial de València.

MARTÍNEZ COLOMER, Vicente, 1808. *Sucesos de Valencia, desde el día 23 de mayo hasta el 28 de junio del año 1808*. València: Salvador Faulí

MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc Andreu, 1995. *Desarrollo y crecimiento: la industrialización valenciana, 1834-1849.* València: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Indústria, Comerç i Turisme.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier, 2015. *El arte de los violeros españoles, 1350-1650*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

2008. Comerciantes, agremiados y menestrales. En: F.A. MARTÍNEZ y A. LAGUNA (dirs.). *La gran historia de la Comunitat Valenciana. Un reino sin fueros. Absolutismo y crisis del Antiguo Régimen (1797-1808)*. Vol. 5. València: Prensa Valenciana, pp. 174-201.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Víctor Javier, 2018. Representación de un pianoforte de mesa español en las colecciones del Museo Nacional del Prado. El pianero Juan del Mármol. *Imafronte* 21, p. 33-51.

MARTÍNEZ MOLÉS, Vicente, 2015. *Francisco Andreví Castellá y la música española del clasicismo.* Tesis doctoral, Universitat de València.

MARTÍNEZ VINAT, Juan, 2018. *Cofradías y oficios. Entre la acción confraternal y la organización corporativa en la Valencia medieval (1238-1516).* Tesis doctoral, Universitat de València.

MARTY CABALLERO, Luis, 1862. *Anuario general del comercio, de la industria y de las profesiones, de la magistratura y de la administración ó Diccionario indicador de todos los habitantes de Madrid, de las provincias, y de ultramar; y de los de otras naciones que faciliten antecedentes*. Madrid: Imprenta del Anuario.

MAS GALVAÑ, Cayetano, 2007. Una Ilustración con personalidad propia. En F.A. MARTÍNEZ y A. LAGUNA (dirs.): *La gran historia de la Comunitat Valenciana. Un reino sin fueros. Absolutismo y crisis del Antiguo Régimen (1797-1808)*. Vol. 5. València: Prensa Valenciana, pp. 90-117.

MASSIP BONET, Francesc, 2012. El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento. *Babel, Littératures plurielles* 25, pp. 71-96.

MATILLA TASCÓN, Antonio, 1962. *Índice de expedientes de funcionarios públicos. Viudedad y Orfandad. 1763-1872.* Tomo I. Madrid: Hidalguía.

MÁXIMO GARCÍA, Enrique, 2000. Tadeo Tornel, «ymbentor de ynstrumentos de música». *Imafronte* 15, pp. 167-181

MAYANS SISCAR, Gregorio, 1742. *Constituciones de la Academia Valenciana, dedicada a recoger e ilustrar las memorias antiguas y modernas pertenecientes a las cosas de España, debajo de la invocación de la Divina Sabiduría.* València : Antonio Bordázar de Artazu.

MERSENNE, Marin, 1636. *Harmonie Universelle*. *Livre troisième des instruments*. París: Sebastien Cramoisy, 1636.

MCCUE, Kirsteen, 2003. The most intricate bibliographical enigma: understanding George Thomson (1757-1851) and his collections of national airs. En: Richard TURBET (ed.). *Music Librarianship in the United Kingdom*. Aldershot: Ashgate.

MCKINNON, James., Nelly VAN REE BERNARD, Mary REMNANT y Beryl KENYON DE PASCUAL, B., 2020. Psaltery. *Grove Music Online.* Ed Diane Root [en línea]. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22494 [consulta 22.04.2023].

MEE, J.H. 1883. Steibelt. *Grove's Dictionary of Music and Musicians* [*Grove1*]. Vol. III. Londres: Macmillan and Co, p. 705.

1908. Steibelt. *Grove's Dictionary of Music and Musicians* [*Grove2*]. Vol. IV. New York: The Macmillan Company, pp. 683-688.

MELLADO, Francisco de Paula, 1856-1857. *Enciclopedia tecnológica. Diccionario de artes y manufacturas, de agricultura, de minas, etc. Descripción de todos los procedimientos industriales y fabriles. Edición española publicada por D. Francisco de P. Mellado, refundida y acomodada al alcance de todos con arreglo al plan ordenado para la segunda edición francesa por M.C. Laboulaye. Obra ilustrada con 5,000 grabados intercalados en el testo para inteligencia de los aparatos y máquinas industriales.* Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado.

MINGUET YROL, Pablo, 1754. *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demonstradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francès.* Madrid: Joachim Ibarra.

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES [ed.], 1912. *Escalafón General Fusionado del Magisterio Primario con arreglo a su situación en 1º de enero de 1912. Maestros*. Madrid: Antonio Marzo.

MONFORT, Benito, 1789-1835. *Calendario manual y guía de forasteros en Valencia para el año* […] [otros títulos: *Guía de naturales y forasteros en Valencia, y su estado militar, con un plano topográfico de esta ciudad* / *Kalendario manual y guía de forasteros en Valencia*]. Vols. anuales. València: Monfort.

MORALES, Luisa, 2003. *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

MORENO HURTADO, Antonio, 2005. *Jane Austen, Juan Valera y Henry James*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes [en línea]. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc057t5 [consulta 22.04.2023].

2017. *Don Juan Valera y su relación con las literaturas extranjeras*. Cabra: Delegación turismo y deporta Junta de Andalucía.

MORENO LÁZARO, Javier, 2019. El fraude en el pago de la Contribución Industrial y de Comercio en España: el caso de los harineros, 1845-1907. *Investigaciones De Historia Económica* 15, 3, pp. 165–176. https://doi.org/10.1016/j.ihe.2017.11.002.

MORENO MENGÍBAR, Andrés, 1998. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998.

MORODER, Edgar, 1980. *Die Moroder ein altladinisches Geschlecht aus Gröden-Dolomiten.* St. Ulrich, Selbstverlag.

MORODER [familia ed.], 2017. *Ergänzungsstudie Moroder-Familienbuch* [pdf en línea]. http://www.moroderfamily.com/book-moroder-2/the-moroder-book-two.pdf [consulta 07.09.2022].

MULET SALOM, Gema, 2016. *La ciudad de Valencia y su casa del relojero. Aspectos clave para su activación patrimonial y declaración como B.I.*C. TFM. València: Universidad Politécnica de Valencia.

MÜLLER, Gottfried, 1933. *Daniel Steibelt sein Leben u. seine Klavierwerke: (Etüden und Sonaten).* Breslau: Eschenhagen.

MUÑOZ DE FIGUEROA YEBES, Carmen. 1955. *La condesa-duquesa de Benavente: una vida en unas cartas.* Madrid: Espasa Calpe.

MÚRCIA I CAMBRA, Miquel Àngel, 2015. *Possibilitats de resistència i transgressió individual a la biografia d'un compositor valencià. Eastudi i anàlisi de la seus obra creativa.* Tesis doctoral. Universitat de València.

2017. *Josep Melcior Gomis i la cançó lírica de saló: Una aportació valenciana al primer romanticisme musical europeu.* Diputació de València, Institució Alfons el Magànim.

2018. J.M. Gomis en Madrid: nación y cultura en las composiciones liberales del Trienio Liberal [1820-1823]. *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte* 4, p. 429-438.

2022. «Morir sin triunfar. La fabricación del mito romántico del compositor Gomis en 1836», *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte* 8, p. 61-80

MUSIKHAUS ANDRÉ, 2019. Über uns - Musikhaus André. *Musik-andre.de* [en línea]. http://musik-andre.de/follow/ueber_uns.html [consulta 04.06.2019].

MUT CALAFELL, Antonio, 1980. *Inventario de la documentación de la bailía general del Reino de Valencia, Archivo del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Archivo de Palacio-Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Subdirección General de Archivos.

NAGORE FERRER, María, 2015. El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868). En: José Antonio GÓMEZ(ed.). *El piano en España entre 1830 y 1920*. Madrid: SEdeM, pp. 655-719.

NASARRE, Pablo, 1723-1724. *Escuela musica, segun la practica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Zaragoza: herederos de Diego de Larumbe.

NAVARRO GARCÍA, José, 2002. *Cuba y Andalucía entre las dos orillas*. Sevilla: CSIC.

NAVAS RUIZ, Ricardo, 1982. *El Romanticismo español*. Madrid: Cátedra.

NEX, Jennifer Susan, 2013. *The Business of Musical-Instrument Making in Early Industrial London*. Tesis doctoral. University of London.

NIETO SÁNCHEZ, José Antolín (coord.), 2017. *Los violeros de Madrid en la Edad Moderna.* Madrid: Visión libros.

NORTON IRELAND, Joseph, 1867. *Records of the New York stage, from 1750 to 1860*. Vol. 2 Nueva York: Morrell.

NUÑEZ SEIXAS, Xoxé M., 1996. ¿Una clase inexistente? La pequeña burguesía española (1808-1936). *Historia social* 26, pp. 19-45.

OBIOLS, F. Luis, 1868. *Almanaque musical de 1868.* Barcelona: Andrés Vidal y Roger.

OLIVER TOLRÁ, Miguel de los Santos, 1982 [1901]. *Mallorca durante la primera revolución: 1808-1814.* Palma: Ripoll.

OLIVER ANDRÉS, Juan Antonio, 1887. *De la necesidad de la instrucción en la mujer para que pueda realizar su misión sobre la tierra*. València: Imprenta Unión Tipográfica.

1892. *Memoria del curso de 1891 a 1892. Institución para la Enseñanza de la mujer*. València: Imprenta de Francisco Vives Mora.

1913. *La educación de la mujer en Valencia.* València: Manuel Pau. Oliver.

1923. La importancia del feminismo. València: Talleres Tipográficos Las Artes.

OLMOS SÁEZ, Ángel Manuel (ed.), 2018-2020. *Papeles Barbieri*. 19 vols. Madrid: Discantus More Hispano.

ORELLANA [DE], Marcos Antonio, 1924: *Valencia antigua y moderna*, València: Acción Bibliográfica Valenciana [ed. facsímil París-Valencia, 1985].

ORELLANA [DE], Miguel ángel, 1800. *Memoria sobre instrumentos músicos presentada por D: Marcos Antonio de Orellana. Se acompaña el informe emitido sobre la misma por D. Inocencio del Llano.* València: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. http://hdl.handle.net/10251/19817 [consulta 15.03.2022].

ORIOLA VELLÓ, Frederic. 2018. El músico mayor Carlos Llorens Robles (1816-1862), compositor y músico de contrata en el Ejército de Isabel II. *Estudios bandísticos* 2, pp. 27-53.

2014. Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931). *Nassarre* 30, pp. 163-194.

OROMENDÍA, ENRIQUE, 2018. *La fábrica de pianos y el salón musical de Vicente Montano e Hijos (ca. 1838 - ca. 1934)*. TFM. Universidad Complutense de Madrid.

OTT, George y Sylvia ACKERMANN, 2021. Pantalon, Begriff und Instrument - eine Annährung. *Claviersammlung.de* [en línea]. http://www.claviersammlung.de/Pantalon.html [consulta 26.02.2021].

PAGE, Cristopher, 1976. The Myth of the Chekker. *Early Music* 7, pp. 482-489.

PAJARES ALONSO, Roberto, 2012. *Historia de la música en 6 bloques.* Bloque 4. Madrid: Visión Libros.

PALENCIA SOLIVERES, Andrés, 1996. *Música sacra y profana en Alicante: la capilla de música de San Nicolás. ss. XVI-XVIII*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Alber.

PALLÀS I MARIANI, Laura, 2017. *Estudi codicològic i catalogació del manuscrit E-VI 293. Un testimoni de la música de tecla a Catalunya a principis del segle XIX.* Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.

PARADA BARRETO, José, 1868. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música.* Madrid: Eslava.

PARISET, [Madame], 1821. *Manuel de la maîtresse de maison, ou lettres sur l'économie domestique*. París: Audot.

PAULO SELVI, Isabel, 2017. *La influencia de Franz Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la península ibérica.* Tesis doctoral. Universidad de la Rioja.

PAZDIREK, FRANZ, 1904. *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. Als Nachschlagewerk und Studienquelle der Welt-Musikliteratur.* Vol 29. Viena: Pazdírek.

PEDRELL, Felipe, 1897a. *Diccionario técnico de la música.* Barcelona: Isidro Torres Oriol.

1897b. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispanoamericanos antiguos y modernos, acopio de datos y documentos para servir á la Historia del arte musical en nuestra nación, por Felipe Pedrell*. Tomo I. Barcelona: Berdós y Feliu.

PELLISA I PUJADES, 2013. *Guitarres i guitarrers d'escola catalana. Dels gremis al modernisme.* Barcelona: Amalgama.

PEÑAS GARCÍA, María Concepción, 1996. Los Acuña, una familia de músicos. *Revista de musicología* 19, 1-2, pp. 179-208.

PÉREZ GARCÍA, José María, 1988. La demografía valenciana de los siglos XVII y XVIII. En: Manuel CHUST, Rafael NARBONA, Vicente RIBES; Manuel CERDÀ (dir.). *Historia del pueblo valenciano II*. València: Levante, pp. 513-522.

PÉREZ GIMÉNEZ, Vicente y Juan Ignacio PÉREZ GIMÉNEZ, 2009. José Morata García (1769-1840), maestro de capilla de la Seu. *Revista Caminem Junts, Colegiata de Santa María de Xàtiva*.

PERUARENA ARREGUI, Juan, 2009. *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa: contexto y proceso: aspiraciones, proyectos e iniciativas teatrales a mediados del siglo XIX*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

PEYRON, Jean-Françoise, 1782. *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 & 1778: dans lequel on traite des mœurs, du caractere, des monumens anciens et modernes, du commerce, du théatre, de la législation des tribunaux particuliers à ce royaume, et de l'Inquisition : avec de nouveaux détails sur son état actuel, et sur une procédure récente et famuese.* Londres: P. Elmsy.

PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel, 2000. La presencia de libros de música en la vida cotidiana de la alta burguesía valenciana de finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. Estudio de dos bibliotecas musicales privadas a través de los protocolos notariales, *Nassarre* 16, 2, pp. 265-287.

PINEDO HERRERO, Carmen, 2001 *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*. València: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.

PINGARRÓN-ESAÍN SECO, Fernando, 1984. La factoría de órganos Salanova-Userralde-Grañena. 1719-1728-1738. *Cabanilles* 10-11.

PISTONE, Danièle, 1975. *Le piano dans la littérature française, des origines jusqu'en 1900.* Tesis doctoral. Université Lille III.

POLLENS, Stewart, 1995 [2009]. *The Early Pianoforte.* Cambridge University Press.

2013. Bartolomeo Cristofori in Florence. *The Galpin Society Journal* 66, pp. 7–245.

PONZ PIQUER, Antonio, 1774. *Viage de España*. Vol. IV. Madrid: Joaquín Ibarra.

PORCAR, Pere Joan, 2012. *Coses evengudes en la ciutat y regne de València*. València: Publicacions de la Universitat de València.

PRATS AROLAS, Ignacio, 2017. La verdadera libertad del género humano: villancicos de Navidad durante la Guerra de Independencia en la Catedral de Valencia. En: Emilio CALLADO (ed.). *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Vol. 4. València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 373-412.

PREVIDI, Elena, 2008. Let the Cembali Come Out of the Attics! New Light Cast on Pianos Made in Milan at the turn of the Nineteenth Century: The Instruments of the Elli Brothers and Gaetano Scappa. *Journal of the American Musical Instrument Society* 34, pp. 74–113.

PRO RUIZ, Juan, 1995. Las élites de la España liberal: clases y redes en la definición del espacio social (1808-1931), *Historia social* 21, pp. 47-69.

PUJALTE CASTELLÓ, Nieves, 2012. *Lo valenciano visto por los viajeros de los siglos XVIII y XIX.* València: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València.

QUINTANA M., H., 2016. Nuevas noticias sobre Toribio Segura, alumno *sui generis* de Fernando Sor y profesor de guitarra en Caracas (1837-1850). *Revista De Musicología* 39, 2, pp. 483-522.

QUINTAS RIPOLL, Valentín, 2020. *Los papees de Rascafría. Una historia familiar en relatos.* Simancas: La Niña Golla ediciones.

RADIGALES BABÍ, José, 1998. *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.

RAMÍREZ ALEDÓN, Germán, 2014. Las librerías de Vicente Salvá en Londres y París (1825-1849). El primer proyecto comercial de una librería española en el exterior. En: *Pasiones bibliográficas. Trabajos conmemorativos del XX aniversario de la Societat Bibliogràfica Valenciana Jerónima Galés.* València: Societat Bibliogràfica Jerónima Galés.

2019. Fray Jaime Villanueva y Astengo (1765-1824): un ensayo biográfico. En: Emilio COLLADO (coord.). *Valencianos en la historia de la Iglesia*. VI. València: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, pp. 339-409.

RAMÍREZ BENEYTO, Ramón, 2005. *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de l'ordinarium. "Missa a 4 ÿ a 8 con oboes, violines ÿ trompas sobre l'antífona Ecce Sacerdos Magnus" (1786).* Tesis doctoral. Universitat de València.

RANCH BENAVENT, Eduardo, 1945. *Centenario de la estancia de Franz Listz en Valencia.* València: La Semana Gráfica.

RATTALINO, Piero, 1997 [1982]. *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Cooper City, Florida: SpanPress Universitaria.

REAL CASA Y PATRIMONIO DE ESPAÑA, 1847. *Guía de Casa Real y Patrimonio. Año de 1848*. Madrid: imp. Aguado.

REIG FERRER, Ana María, 2012, *El compromiso social de un politico krausista. Rafael Albiñana y la Institución para la Enseñanza de la Mujer de Valencia*. València: Martín impresores.

REIG SALVÁ, Carola, 1972. *Vicente Salvá, un valenciano de prestigio internacional.* València: Institución Alfonso el Magnánimo.

REULA BAQUERO, Pedro, 2009. El violón de domingo Román (Valladolid 1724). *Anuario Musical* 64, pp. 169-190.

RIBES IBORRA, Vicente, 1988. Los valencianos y América, balance de una relación tardía. En: Manuel CHUST y otros. *Historia del Pueblo Valenciano*, II. València, Levante, pp. 543-552.

RIBÉS I SANGÜESA, Enrique. 1916. *Cuadros de Costums castellonenchs: (en serio y en broma).* Castellón: Establiment Tipografich de Fills de J. Armengot.

RIPIN, E., S. POLLENS, P. BELT y otros, 2001. Pianoforte. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21631 [consulta 21.04.2021].

RIPIN, Edwin y John KOSTER, 2001. Pantalon stop. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20831 [consulta 21.04.2021].

RIQUER (DE), Martín, 1968. *L'Arnès del cavaller: armes i armadures catalanes medievals.* Barcelona: Ariel.

RISM, 2019. Home-RISM. *Rism.info* [en línea]. http://www.rism.info/en/sigla [consulta 21.04.2021].

RIUS ESPINÓS, Adrián, 2002. *Francisco Tárrega, 1852-2002: biografía oficial.* València: IVM.

RIVERA (DE), Francisco, 1779. *Tablas que reducen á reales y maravedis de vellon la moneda antigua de oro, y la del nuevo sello, y su correspondencia, con el aumento que ha dado á una y otra la Real Pragmática de 17 de julio de este año y las faltas de los doblones antiguos, à lo que deben acrecer con respecto al aumento de la moneda / formadas por D. Francisco de Rivera*. Madrid: Joaquín Ibarra.

ROCA, Joseph María, 1929. *Johan I d´Aragó*. Barcelona, Institucio Patxot.

RODRÍGUEZ MORÍN, Felipe, 2012. Miguel Domingo, un huracán liberal en la isla de Mallorca (1810-1814). *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics* 22, pp. 167-186.

2013a. La «impía» imprenta y librería mallorquina de Miguel Domingo (1810-1814). *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19, pp. 365-390.

2013b. Miguel Domingo, editor de la Aurora Patriótica Mallorquina (1812-1813). *El Argonauta español* 10.

2015. Semblanza de ldefonso Mompié [pdf en línea]. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

RHODES DRAAYER, Suzanne, 2009. *Art Song Composers of Spain: An Encyclopedia.* Plymouth: Scarecrow Press, pp. 57-60.

ROIG CONDOMINA, Vicente María, 1993. El Liceo Valenciano y su aportación a las Artes durante el segundo tercio del siglo XIX. *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. València: Conselleria de Cultura.

ROMANILLOS VEGA, José L. y HARRIS WINSPEAR, Marian, 2002. *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the makers of plucked and bowed musical instruments of Spain (1200-2002)*. Sanguino Press.

ROMEO MATEO, María Cruz, 1988. Formació d'un patrimoni familiar i gestió burguesa de la terra: els Belda i la desamortització de Godoy a València. *Recerques: història, economia, cultura* 20, pp. 197-220.

1993. *Entre el orden y la revolución: la formación de la burguesía liberal en la crisis de la monarquía absoluta (1814-1833)*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».

ROMERO FERRER, Alberto y Andrés MORENO MENGÍBAR, 2006. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832).* Cádiz: Servicio Publicaciones UCA.

ROMERO MATEO, María Cruz, 1988. Monarquía absoluta y revolución liberal (1814-1823). En Manuel CHUST (coord.) y otros. *Historia del Pueblo Valenciano*, II. València: Levante, pp. 533-542.

ROMERO PEÑA, María Mercedes, 2006. *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia 1808-1814*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

ROMEU I FIGUERAS, Josep, 1994-1995. *Teatre català antic.* Vol III. Barcelona: Curial-Institut del Teatre.

ROUSSEAU, Jean Jacques, 2007 [1768]: *Diccionario de música.* Akal.

1870 [1782]. *Las Confesiones.* Barcelona: Administración, Riera de S. Juan.

ROS PÉREZ, Vicente, 2000a. *Músicos aragoneses en Valencia en el siglo XVIII.* Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

2000b. Tomás Ciurana: una figura del clasicismo valenciano (Peñíscola 1761-Xátiva 1829). *Centro de Estudios del Maestrazgo*. *Boletín de Divulgación Cultural* 17.

ROS PÉREZ, Vicente (ed.) y Anna JASTRZEBSKA-QUINN, 2001. *Obras para tecla de Tomás Ciurana.* València: Piles.

ROYO CONESA, Mireya, 2019. La procesión de traslado de la custodia al Colegio Seminario de Corpus Christi de València, 1604. En: Vanda DE SÁ y Antonia FIALHO CONDE. *Paisagens sonoras urbanas: história, memoria e patrimonio,* pp. 142-164

RSEAPV, 1843. *Premios que distribuye la Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Valencia, en la Junta pública de 8 de diciembre de 1843*. València: Benito Monfort,

RUIZ DE LIHORY, José, 1903. *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico.* València: tipografía de Doménech.

RUIZ TORRES, Pedro, 1988. Del feudalismo al capitalismo: el final de una época. En: Manuel CERDÁ (dir.). *Historia del Pueblo Valenciano*, II. València: Levante, pp. 573-592.

RUSHTON, Julian. 2009. Larrivé, Henri. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16038 [consulta 22.04.2023].

RUSSELL, Craig H., y Monica HALL. Amat, Joan Carles. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00734 [consulta 22.04.2023].

SAGASETA ARÍZTEGUI, Aurelio y Luis TABERNA TOMPES, 1985. *Órganos de Navarra.* Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución «Príncipe de Viana».

SAHLQVIST, Leif, 2013. Clementi & Co 1798–1830 Pianoforte Manufacture in London [pdf en línea]. *friendsofsquarepianos.co.uk.* file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Clementi%20%20Co%20%C2%A9%20Leif%20Sahlqvist%202013.pdf [consulta 22.04.2023].

SÁIZ GONZÁLEZ, J. Patricio, 1999. *Invención, patentes e innovación en la España Contemporánea*. Madrid: Oficina Española Patentes.

SALAS VILLAR, Gemma, 2012. La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856). En: Begoña LOLO y Carlos José GOSÁLVEZ. *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)* pp. 407-420.

SALDONI REMENDO, Baltasar, 1856. Reseña histórica de la escolanía ó colegio de música de la Virgen de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día; con un catálogo de los maestros que ha habido, y de varios alumnos aventajados que de él han salido, ya eclesiásticos, ya nobles, ya también de los que más se han distinguido en la música. Imprenta de Repullés.

1860. *Efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull.

1868-1881. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid: Antonio Pérez Dubrull [ed. facsímil. València: Librerías París-Valencia].

SALINAS, Elena, 2012. Bartolomé Wirmbs y La Lira de Apolo: difusión de la publicación periódica musical. En: Begoña LOLO y Carlos José GOSÁLVEZ (coords.). *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: UAM ediciones, pp. 263-282.

SALVADOR MONSERRAT, Vicente [Marqués de Cruilles], 1883. *Los gremios de Valencia. Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización.* València: imprenta de la Casa de Beneficencia.

SÁNCHEZ CASADO, Antonio, 2021. Los talleres reales de ebanistería. Sistemas de producción mobiliaria en la Casa Real de España. *Res Mobilis, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 10, pp. 54-99.

SÁNCHEZ GARCÍA, María Belén, 2017. *La contribución de Blas María Colomer a la pedagogía pianística*. Tesis doctoral. Universidad Politècnica de València.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, 2008. *La historia imaginada. La Guerra de la Independencia en la literatura española.* CSIC/Ediciones Doce Calles.

SANCHIS GUARNER, Manuel, 1972. *La ciudad de Valencia: síntesis de historia y geografía urbana.* València: IRTA.

SANCHIS SIVERA, José, 1925. Organeros medievales en Valencia. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 86.

SANCHO GARCÍA, Manuel, 2002. *El compositor Salvador Giner, vida y obra musical*. València: Ajuntament de València.

2004. *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)*. Tesis doctoral, Universitat de València.

2016. Fuentes para el estudio de la música en Valencia: el «Diario de Valencia» (1790-1808). *Archivo de Arte Valenciano* 97, pp. 233-248.

SANZ JULIÁ, Miguel Ángel, 2019. La casa dels alemans. Nules [pdf en línea] https://www.nulespedia.com/wp-content/uploads/2021/04/Premi-Historia2019.-M-A-Sanz_Casa-dels-Alemans.pdf [consulta 20.03.2023].

SANZ ROZALÉN, Vicent, 2007-2008. Del crecimiento económico al ocaso del Antiguo Régimen. En: F.A. MARTÍNEZ y A. LAGUNA (dir.). *La gran historia de la Comunitat Valenciana. Un reino sin fueros. Absolutismo y crisis del Antiguo Régimen (1797-1808)*. Vol. 5. València: Prensa Valenciana, pp. 62-89.

SAVALL I BERNADET, Jordi, 2001. *J. S. Bach*. *Musikalisches opfer, BWV 1079.* [Le concert des nations, orquesta] [CD]. https://www.cdandlp.com/bach-johann-sebastian/musikalisches-opfer-bwv-1079-le-concert-des-nations-jordi-savall/cd/r120218124/ [consulta 23.05.2020].

SCHOTT, H., 2001. Prellmechanik. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47150 [consulta 15.03.2021].

2001. Harp-piano. *Grove Music Online*. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47147 [consulta 02.04.2021].

SEBASTIÁ DOMINGO, ENRIC, 1976. *Crisis de los factores mediatizantes del régimen feudal. feudalismo y guerra campesina en la Valencia de 1835.* En: Jesús IZQUIERDO y Pablo SÁNCHEZ, 2000. *Clásicos de historia social de España: una selección crítica*, pp. 193-218.

SEMPERE GUARINOS, Juan, 1788. *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Madrid: Imprenta Real.

SERRANO MORALES, José Enrique, 1898-1899. *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868: con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*. València: imp. de Doménech.

SERRAT MARTÍN, María, 2017. *Els orígens i l'evolució del Conservatori del Liceu (1837-1967) Una recerca en els seus arxius administratius i acadèmics*. Tesis doctoral. Universitat Internacional de Catalunya.

SETTIER, José M., 1866. *Guía del viajero en Valencia.* València: Salvador Martínez.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, 1982. Joaquín Tadeo de Murguía. Propulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica, *Revista de Musicología* V, pp. 163-166.

SIDRO VILLAROIG, Juan Facundo, 1814. *Memoria de los regocijos públicos que en obsequio del Rey Fernando VII dispuso la ciudad de Valencia*. València: Monfort.

SMITH, Bethan Evie, 2017. *The Pianoforte at the Great Exhibition of 1851: Investigating Cultural Value*. Tesis doctoral. University of London.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón, 2006. Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta. *Revista Príncipe de Viana* 238, pp. 633-654.

SOCIEDAD ECONÓMICA GADITANA DE AMIGOS DEL PAÍS, 1880. *Acta de la sesion extraordinaria, publica y solemne*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica de D. Federico Yoly.

SOLER RAMOS, Antonio (Padre), 1762. *Llave de la modulación y antigüedades de la músic*a. Madrid: Imprenta Joachin Ibarra.

SOMBIELA, JOSÉ ANTONIO, 1823. Manifiesto que escribió en un calabozo el General Don Francisco Xavier Elío: con el objeto de vindicar su honor y persona. València: Brusola.

SORIANO FUERTES, Mariano, 1872. *Calendario histórico musical para el año de 1873*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo.

SUÁREZ ARGÜELLO, Clara Elena, 2003. Las compañías comerciales en la Nueva España a fines del siglo XIX: el caso de la compañía de Juan José de Oteyza y Vicente Garviso (1792-1796). *Estudios de historia novohispana* 28, pp.103-139.

SUÁREZ PAJARES, Francisco Javier, 1995. Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX. En: Emilio CASARES y Celsa ALONSO (eds.). *Historia de la Música en el siglo XIX.* Universidad de Oviedo.

SUBIRÁ I PUIG, Josep, 1973. *Variadas versiones de libretos operísticos*. Madrid: CSIC.

SUERO I ROCA, Teresa. 1987. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Barcelona: Institut del Teatre/Diputació de Barcelona.

TOMALIN, Marcus, 2016. *The French Language and British Literature. 1756-1830.* Nueva York: Routledge.

TORMO CAMALLONGA, Carlos, 2004. *El Colegio de Abogados de Valencia: Entre el Antiguo Régimen y el liberalismo*. Universitat de València.

TORO EGEA, Olga María, 2006. *Documentación de materiales para la enseñanza de la música en España (1823-1932): catalogación, análisis y estudio*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba.

TORREGROSA BARBERÁ, Vicent, 2014. *Reformisme il·lustrat, liberalisme i model educatiu: Xàtiva, 1788-1833*. Universitat de València.

TORRES AVE, León, 1881. *Biografía del eminente actor Don José Valero*. Madrid: Moreno y Rojas.

TORRES MULAS, Jacinto, 1993. El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX. *Revista de Musicología* 14, 2, pp. 1679-1700.

TOWNSEND, Joseph, 1792 [1791]. *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787, with Particular Attention to the Agriculture, Manufactures, Commerce, Population, Taxes and Revenue of that Country and Remarks in passing through France.* 3 vols. Londres: C. Dilly.

TRAMOYERES BLASCO, Luis, 1889. *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia.* València: Imprenta de Doménech.

TRIBUNAL SUPREMO, 1903. *Tribunal Supremo Jurisprudencia civil: comprende las sentencias y autos del Tribunal Supremo sobre recursos de casación y competencias en materia civil; los fallos del Tribunal de la Rota, cuya publicación autorice la Nunciatura apostólica, y las*

resoluciones hipotecarias de la Península y ultramar. Vol. 13. Madrid: Imprenta de la Revista de Legislación.

1882. *Sentencias del Tribunal Supremo en materia civil*. Madrid: Impr. del Ministerio de Gracia y Justicia.

VANDERVELLEN, Pascale, 1994. *Le piano de style en Europe des origines à 1850: Etude des éléments décoratifs et mécaniques.* Lieja: Mardaga.

VANDEVIJVERE, Paul, 2013. *Dictionnaire des Compositeurs Francs-maçons.* Zwolle: Probook Media.

VAN DER MEHR, J. H., 2006. *Alla ricerca dei suoni perduti: arte e musica negli strumenti della collezione di Fernanda Giulini, Milano e Briosco.* Milán: Villa Medici Giulini.

VAN DIJK-DE REUS, Geerlinde, 2009. *Joseph Schmitt. Music publisher in Amsterdam. (1734-1791).* TFM. Universiteit Utretch.

VASSALL FOX, Elizabeth [Lady Holland], 1910 [1791-1811]. *The journal of Elizabeth, Lady Holland: (1791-1811)*. [Earl of Ilchester (ed.)]. 2 vols. Londres: Longmans, Green and Co.

VAYO, Estanislao de Kostka, 1826. *Ensayos poéticos de Estanislao de Cosca Vayo.* València: Monfort.

1832. *Aventuras de un elegante o Las costumbres de ogaño: novela original española.* València: Imprenta de Mompié.

VÁZQUEZ GARCÍA, Elena, 2013. Salterio doble, 1750. En: *Modelo del mes de octubre* [catálogo]. Madrid: Museo del Traje.

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Leopoldo, 1880. *Taurómaco, ó sea, colección de las voces y frases empleadas en el arte del toreo con su explicación correspondiente, por Leopoldo Vázquez Rodríguez, con unos breves apuntes sobre los espadas, banderilleros y picadores más conocidos.* Madrid: Imp. de los sucesores de Escribano.

VEGA TOSCANO, Ana, 1998. Métodos españoles de piano en el siglo XIX. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5, pp. 129-145.

VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando, Camila MILETO, Víctor Manuel CANTERO SOLÍS, 2017. El arquitecto Rafael Guastavino (1842-1908): obra en cuatro actos, *Ars Longa* 26,, pp. 209-230.

VENTURA QUINTANA, Sakira, 2020. Reglas y Advertencias Generales de Pablo Minguet (1754 y 1774): Estudio de sus diferentes ediciones y análisis de las pautas para la interpretación de la guitarra. *Cuadernos de Investigación Musical* 9, pp. 57-83. http://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i9.2212 [consultado el 19.02.2021].

VEINTIMILLA BONET, Alberto, 2002. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886).* Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.

VERDET GÓMEZ, Federico, 2014. *Historia de la industria papelera valenciana*. Universitat de València.

VIARDOT, Louis, 1841. *Estudios sobre la historia de las instituciones, Literatura, Teatro y Bellas Artes.* Logroño: Ruiz.

VIEIRA, Ernesto, 1900. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Lambertini.

VILAR PASCUAL, Luis y Juan José VILAR PSAYLA, 1859. *Diccionario histórico, genealógico y heráldico de las familias ilustres de la monarquía española*. Madrid: F. Sanchez a cargo de A. Espinosa.

VILAR, Josep María, 1995. Sobre la difusión de les obres de Pleyel a Catalunya. *Anuario Musical* 50, 1-2, pp. 185-200.

WAINWRIGHT, David, 1975. *The Piano Makers*. Londres: Hutchinson & Co.

WALKER, G. 2019. The early English square piano 1760-1800 – The Early Piano. *Earlypiano.co.uk* [en línea]. https://www.earlypiano.co.uk/2013/the-early-english-square-piano-1760-1800/ [consulta 27.02.2021].

WEINMANN, Alexander, 2001. Hoffmeister, Franz Anton. *Grove Music Online* [en línea]. Ed. Diane Root. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13162 [consulta 22.04.2023].

YÁÑEZ NAVARRO, Celestino, 2007. Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX. *Anuario Musical* 62, pp. 291-333.

YBORRA LIMORTE, José Antonio, 2011. La libertad de industria en las Cortes de Cádiz. En: Antonio COLOMER, (coord.). *Las Cortes de Cádiz, la Constitución de 1812 y las independencias nacionales en América.* Universitat Politécnica de València.

ZABALA, Arturo, 1960. *La Opera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. València: Institución Alfonso El Magnánimo.

1982. *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. València: Institución Alfonso el Magnánimo.

TABLAS

1. Terminología utilizada en España y València para instrumentos de cuerda con teclado.
2. Anuncios de instrumentos del taller de Manuel Senchordi II (Plaza S. Bartolomé) en el *Diario de Valencia*.
3. Anuncios de fortepianos del taller de Peregrín Berenguer (Bonaire, 19).
4. Carpinteros matriculados en 1822 por cuarteles. Cuartel del Mar.
5. *Idem.* Cuartel de S. Vicente.
6. *Idem*. Cuartel de Serranos.
7. *Idem.* Cuartel del Mercado.
8. Habitantes de los números 11 y 13 de la calle Bonaire y sus aledaños entre 1818 y1837 (manzanas 62, 63, 64 y 65).
9. Instrumentos vendidos por Manuel Mármol.
10. Instrumentos vendidos por Nicolás Martínez.
11. Instrumentos valencianos anunciados en *Diario de Madrid* (1758-1795).
12. Ventas particulares (obviando torneros, carpinteros y guitarreros) de salterios (1790-1814). Fuente: *Diario de Valencia* (elaboración propia).
13. Anuncios de salterios e instrumentos de teclado y cuerda (*Diario de Valencia*, 1790-1796).
14. Anuncios de salterios e instrumentos de teclado y cuerda (*Diario de Valencia*, 1796-1802).
15. Anuncios de salterios e instrumentos de teclado y cuerda (*Diario de Valencia*, 1802-1808).
16. Anuncios del almacén de instrumentos de la calle del Ave María, 10.
17. Anuncios de instrumentos de teclado y cuerda. *Diario de Valencia* (1808-1814).
18. Anuncios de instrumentos de teclado y cuerda. *Diario de Valencia* (1814-1820).
19. Distribución de números por calle y matrícula de habitantes. Manzanas 86, 87 y 89 (1818). En negrita los remitentes plausibles del anuncio de un piano en 1817 y 1818.
20. Pianos en venta por particulares (1814-1820).
21. Anuncios de instrumentos *Diario de Valencia* (07.1820-06.1826).
22. Anuncios de instrumentos *Diario de Valencia* (07.1826-06.1832).
23. Instrumentos en venta desde los talleres de carpinteros y guitarreros (1820-1830c).
24. Instrumentos en venta en el despacho-imprenta del *Diario de Valencia* (1820-1830).
25. Pianos en venta por particulares (1820-1832).
26. Partituras para fortepiano comercializadas en el *Diario de Valencia* (1790-1808).
27. Anuncios de música patriótica desde el almacén de la calle de Gracia, 24 (1808-1809).
28. Música patriótica anunciada por anunciada por el *Diario de Valencia* (1809).
29. Música patriótica en la librería de Cabrerizo (1809).
30. Música patriótica en València, diversas librerías, 1810-1811.
31. Canciones patrióticas en la librería de Manuel López (1814).
32. Canciones líricas anunciadas desde la librería de Manuel López.
33. Canciones líricas en la librería de Mariano de Cabrerizo.
34. Canciones líricas anunciadas desde la librería de Mallén.

35. Canciones líricas anunciadas desde la librería de Jayme Faulí.
36. Canciones líricas puestas a la venta por Francisco Ximeno en 1810.
37. Canciones líricas anunciadas desde la librería de Minguet.
38. Canciones líricas anunciadas desde la librería de Salvador Faulí.
39. Ventas de música en el *Diario de Valencia* desde la librería de Cabrerizo (1814-1819).
40. Conciertos y repertorio de Josef Acuña (1808-1812).
41. Anuncios de obras en venta compuestas o arregladas por Josef Acuña.
42. Fortepianistas activos en València entre 1790 y 1830c.
43. Líneas cronológicas de los principales centros de manufactura de pianos y su localización en València (1830-1924).
44. Instrumentos vendidos o reparados por Ramón de Luca.
45. Pianos a la venta en prensa en la «fábrica de pianos» de la plaza de S. Francisco.
46. Instrumentos de tecla vendidos por José Martínez Alcarria en València (1830-1831).
47. Monacordios puestos a la venta por Manuel Ramos Requeni entre 1831 y 1855.
48. Pianos Gómez en venta por Félix Altabás en el núm. 12 de la calle del Palau.
49. Ventas indirectas de pianos Gómez en València (1850-1855).
50. Comparativa de modelos y precios de pianos Gómez y Utzman.
51. Anuncios de pianos por Felipe Ruiz (1850-1852).
52. Anuncios de pianos de Antonio Guastavino (1834-1856).
53. Anuncios de pianos difundidos por Félix Altabás Más (1843-1853).
54. Anuncios de pianos por la Agencia de España.
55. Anuncios de pianos por la Almoneda continua-Agencia Universal de Vicente Tello.
56. Anuncios de pianos por la Almoneda Continua de Ximénez y Torrás (1843-1849).
57. Compraventa particular de pianos en València (1831-1856).
58. Carpinteros, ebanistas, guitarreros, vendedores de muebles que anuncian pianos (1831-1856).
59. Artesanos, pequeños comercios, librerías, cafés (1831-1856).
60. Músicos, profesores de piano, organistas, centros de educación (1831-1856).
61. Eclesiásticos (1831-1856).
62. Clases medias, comerciantes, militares de rango medio; pequeña y mediana burguesía (1831-1856).
63. Alta burguesía, rentistas, militares alta graduación, nobleza.
64. Ventas de música en el *Diario Mercantil de Valencia* desde el almacén de Juan Oliver de la calle Bonaire (1835-1840).
65. Ventas de música en el *Diario Mercantil de Valencia* desde la librería de Juan Oliver de la calle de Comedias (1840-1845).
66. de música en el *Diario Mercantil de Valencia* desde el Establecimiento Matritense (1841-1845).
67. Ventas de música por particulares en el *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1845).
68. Partituras anunciadas por Juan Oliver en el *Diario Mercantil de Valencia* (1845-1856).

69. Partituras anunciadas en el *Diario Mercantil de Valencia* por el Establecimiento Matritense de Juan Francisco López Lanzuela a partir de 1845.
70. Anuncios de partituras de la casa de Vicente Prósper publicados en el *Diario Mercantil de Valencia*.
71. Ventas de música en el *Diario Mercantil de Valencia* desde el almacén de música de Miguel Peiró (1850-1852).
72. Anuncios de partituras de las librerías de los hermanos Mariana publicados en el *Diario Mercantil de Valencia* (1845-1851).
73. Anuncios de partituras publicados en el *Diario Mercantil de Valencia* desde el núm. 7 de la calle del Cementerio de Benimaclet.
74. Anuncios de venta de partituras publicados por vendedores ocasionales en el *Diario Mercantil de Valencia* (1845-1856).
75. Actuaciones con piano en el Liceo Valenciano. Fuentes: *El Liceo Valenciano, Diario Mercantil de Valencia, El Fénix, La Iberia Musical*, *La Verdad.*
76. Pianistas en activo en València (1830c-1856c).

GRÁFICOS

1. Porcentaje de distribución geográfica de los talleres carpinteros en València en 1822.
2. Evolución número de anuncios de compraventa de salterios en València y Madrid (1790-1808).
3. Datos de compraventa de salterios en Madrid (1758-1779; 1786-1800), comparativa con los datos que se dispone de València (1790-1800).
4. Anuncios compraventa de salterios y fortepianos en València (1790-1820).
5. Anuncios de compraventa de salterios y fortepianos en València (1790-1832).
6. Anuncios de compraventa de instrumentos de tecla y salterios en València (1790-1808).
7. Anuncios de compraventa y alquiler de pianos en Madrid, Barcelona y València (1790/92-1808).
8. Compraventa de instrumentos de cuerda-tecla en Madrid y València (julio 1790- junio 1796).
9. Compraventa de instrumentos de cuerda-tecla en Madrid y València (julio 1796- junio 1802).
10. Compraventa de instrumentos de cuerda-tecla en Madrid y València (julio 1802- junio 1808).
11. Anuncios de compraventa de instrumentos de tecla y salterios en València (1808-1820).
12. Anuncios de compraventa de instrumentos de tecla y salterios en València (1820-1832).
13. Evolución anuncios de compraventa y estimación de ítems (1827-1833).
14. Evolución comparativa de anuncios de compraventa de instrumentos de tecla en València (1790-1820).

15. Anuncios de compraventa de instrumentos de teclado y salterios en València. Serie histórica 1790-1820.
16. Prolongación de la serie de anuncios de compraventa por sexenios hasta 1832. Línea de tendencia relativa al fortepiano.
17. Venta de partituras en València (1806-1814): anuncios, establecimientos y obras patrióticas.
18. Anuncios de compraventa de pianos en prensa en València (1790-1856). Fuentes *Diario de Valencia* (1790- 1834) y *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1856); línea de tendencia.
19. Distribución porcentual por cuarteles de los anuncios de compraventa particular de pianos en prensa en València (1831-1856). Fuentes *Diario de Valencia* (1831-1834) y *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1856).
20. Evolución porcentual por cuarteles de los anuncios de compraventa particular de pianos en prensa en València (1831-1856). Fuentes *Diario de Valencia* (1831-1834) y *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1856).
21. Distribución porcentual por clases y oficios de anuncios de compraventa particular de pianos en prensa en València (1831-1856). Fuentes *Diario de Valencia* (1831-1834) y *Diario Mercantil de Valencia* (1835-1856).
22. Comparativa de anuncios de compraventa de literatura musical entre los almacenes de Juan Oliver y el Establecimiento Matritense de Juan Francisco López (1841-1845).

ILUSTRACIONES

1. Fragmento del diario titulado como *Efemérides* del presbítero Joaquín Centelles Núñez (s.n.) en el que narra los motines de 1801 en los pueblos contra los señores6F7. E-VAu, sig. Var. 319(01): 7.
2. Tomás López Enguídanos, según un modelo de Miguel Parra, *La ciudadela de Valencia*, 1810c, Museo de la Ciutat, València.
3. *Los cinco religiosos fusilados en Murviedro* (Valencia, 1813). Aguafuerte [203 x 305 mm.] sobre papel verjurado de Miguel Gamborino según modelo de Andrés Crua (Museo del Prado: G06022).
4. Miguel Gamborino. *Parte Seg.da de los Relig.s fusilados en Murviedro*. E-Mn: INVENT/14915.
5. Miguel Parra. 1815. *Entrada triunfal de Fernando VII en Valencia*. Óleo sobre lienzo [104x164,5 cm.] Patrimonio Nacional, Palacio Real. Puede observarse el Palacio de Cervelló a la izquierda en primer plano, donde se alojó el monarca, la Puerta del Real en el centro al fondo y el Convento de Santo Domingo a la derecha.
6. [*El general Elío ejecutado el 4 de septiembre de 1822 en el Llano del Real*] [S.l : s.n., entre 1822 y 1850]. E-VAbv, Grab/487.

7. Ilustración inédita del interior neoclásico de la Catedral de València, perteneciente a los 255 diseños realizados para ilustrar el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, de Alexandre de Laborde (Paris: impr. Didot l'ainé, 1806-1820). F-INHA, NUM MS 463.
8. Ilustración inédita del principio de la Alameda de València, realizada entre 255 diseños para ilustrar el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, de Alexandre de Laborde (Paris: impr. Didot l'ainé, 1806-1820). *Institute national d'histoire de l'art, sig.* NUM MS 463.
9. Ilustración basada en el plano de Tosca [1704] grabado por Fortea (1738c), donde se puede ver el convento de san Francisco y a sus pies el huerto tapiado que se arrasó en 1806, ampliando la primitiva *plaça de S. Francesc.*
10. Plaza de santo Domingo o de los Predicadores (1810c)48. Dibujo inédito perteneciente a los 255 diseños para ilustrar el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, de Alexandre de Laborde (Paris: impr. Didot l'ainé, 1806-1820). F-INHA, sig. NUM MS 463.
11. En el centro, los restos del antiguo teatro interino de comedias, llamado *la Botiga de la Balda*, en una foto panorámica de Jean Laurent de 1870c, ya con las murallas derribadas. Archivo Huguet.
12. Clavicordio con registro de *pantalon* atribuido a Christian Kintzing (1763c).
13. Fortepiano de mesa Zumpe & Buntebart (1777/8) que perteneció a J. C. Bach. Cobbe Collection, 8.
14. Fortepiano de mesa de John Pohlman (1771). Royal Northern College of Music, núm. K5.
15. Primer *grand piano* conservado en Inglaterra, A. Backers, 1772.
16. Fortepiano fabricado en nogal por Conrad Graff con cinco registros a pedal (1811c). [Nuremberg, *Germanisches Nationalmuseum* (MINe 136)] [fotografía, Günther Kühnel].
17. Contraportada del tratado sobre los instrumentos de Minguet (1754).
18. Portada del *Libro de tocatas para címbalo* de Vicente Rodríguez Monllor (1744). E-Boc, RE_6_DR_1.5.1_22.
19. Piano atribuido a Francisco Pérez de Mirabal [1750c]. Sevilla, Museo de Bellas Artes.
20. Clave-piano organizado de Tadeo Tornel. 1777. Museo de Bellas Artes de Murcia.
21. Pianoforte de Tadeo Tornel. 1784. Fotografía Roque Baños (en Máximo García, s.f.).
22. Fortepiano de Juan del Mármol de 4,5 octavas y caja de caoba con decoración fileteada en ébano y otras maderas, firmado y fechado en Sevilla en 1790.
23. Fortepiano de caoba y limoncillo, (núm. 571), con cartela: «Para la Serenísima Señora Doña María Luisa de Borbón Infanta de España. Año de 1790». Sevilla, Juan del Mármol, 1790.
24. Fortepiano de caoba y limoncillo de Juan del Mármol, 1794.
25. Piano escritorio de cuatro octavas y media construido en caoba con guarniciones de bronce y tapa en forma de persiana por Josef Martí (Barcelona, 1805). Inscripción en el frontal: «Construido por | Josef Martí | en | Barcelona |1805». E-Bmi: 427.
26. Piano con cartela Zumpe & Buntebart (1777) del Museo de la Ciudad, València.
27. *Idem*.

28. Placa característica con los datos del fabricante, recortada, ribeteada y tachonada posteriormente.
29. Placa característica de otro piano Zumpe & Buntebart de 1777 (restaurado). Obsérvese que pertenece a los modelos de 21£, con una caoba de mayor calidad y fileteado en pasta negra imitando al ébano. Colección de Esther Ciudad Caudevilla (Zaragoza).
30. Frontal del piano de València.
31. Rodillera de forte en la base de la caja junto a barra de refuerzo.
32. Detalle de la decoración. Torneado de las teclas y paño de lana tintada con rojo de cochinilla.
33. Detalle de la mecánica: macillos.
34. Detalle de la mecánica: macillos, guías y apagadores.
35. Detalle de la tabla armónica, puente y clavijero.
36. Piano de mesa. Museu de la Música de Barcelona. E-Bmi, 501.
37. *Idem.*
38. El ebanista Eusebio Vázquez Neira pide auxilio a la RSEAP Matritense para concluir un fortepiano, 1799. E-VA Archivo RSEAPM: 163/4.
39. Fortepiano chapado en caoba de dos varas de longitud (168 cm), restos de uno o dos pedales desaparecidos y cinco octavas y media. Francisco Flórez (1800c). Museo Municipal de Madrid, núm. 24565.
40. Fortepiano de cinco octavas de Francisco Fernández (1810c). Colección Hazen. Foto Hazen.
41. Fortepiano de cinco octavas con decoración simple de Francisco Fernández en col. privada.
42. Anuncio de un fortepiano de Simón Moreno de seis octavas y tres registros**.** *Diario de Mallorca*, 28.09.1811.
43. Registro de Simón Moreno, jornalero, en el padrón de 1812.
44. Fragmento del acta matrimonial de Simón Moreno y Vicenta Damiá el 15.03.1813.
45. Acta de bautismo de María de Guadalupe Moreno Damián [Damiá] en 1815, apadrinada por el ebanista Manuel Mármol.
46. Simón Cobo en el padrón de 1818.
47. Rúbrica de Simón Moreno en el memorial presentado a la RSEAPV en 1807.
48. Situación hipotética del taller de Manuel Senchordi en la antigua plaza de san Bartolomé junto a la calle Caballeros en 1818c.
49. Etiqueta de una guitarra construida por Manuel Senchordi en València (1793). Museu de la Música de Barcelona. E-Bmi, 1511.
50. Testimonio de fabricación por Mariano Vila en el salterio conservado en el Museu de la Música de Barcelona (E-Bmi, 211). Fotografía Eduard Selva.
51. Calle de Bonaire, manzana 62 en la *Matrícula de vecinos del Cuartel del Mar* de 1818.

52. Manzanas y su numeración en la calle de Bonaire (marcada con el número 22) en 1818. Localización del taller de Peregrín Berenguer, frente a la calle de Verger. Barrio V del cuartel del Mar.
53. Registro del taller de Berenguer en el número 19 de la calle de Bonaire en 1821.
54. Registro del número 19 de la calle de Verger en 1818
55. Inventario del taller de Peregrín Berenguer. E-VAcp, *Protocolos de Francisco Furió*, 1829: 191-194.
56. Piano de mesa (1821) de seis octavas [dimensión 870 x 1700 mm] de Juan Hosseschrueders (Madrid, Calle Hortaleza, 12), firmado y fechado dentro de una cartela con forma acorazonada y fondo negro por su constructor. Museo del Prado.
57. Fragmento [1]del Manuscrito núm. 41 procedente de los «Papeles referentes a la Capilla Real en tiempos del Maestro Francisco Andreví» [**E**-Mn: 14073/13]. **Transcripción**: […] Al factor de Pianos, por la composición del de Cola qe estaba cuasi inservible A Dn. José Guastavino, por la composición del piano de Cola del Colegio ……120.
58. Fragmento [2] del Manuscrito núm. 41 procedente de los «Papeles referentes a la Capilla Real en tiempos del Maestro Francisco Andreví». E-Mn, 14073/13.
59. Registro de la residencia de Antonio Guastavino Buch, «evanista» en 1838. E-VAa, Padrón 15, Cuartel de Serranos, 1838.
60. Residencia de Antonia Buch Martínez e hijos en la calle del Temple en 1838.
61. Residencia de la familia de Rafael Guastavino Buch en la calle de la Verónica en 1850c [1853].
62. Memorial de Clemente Olave a la RSEAPV en 1808. E-VAarse, 50-II-5, *Memorial de Clemente Olave, ebanista, presentando un cajoncito de caoba pidiendo algún premio*, 1808.
63. Registro de Clemente Olave, ebanista, en 1818 en el número 4 de la calle de la Nave, manzana 38.
64. Registro de Clemente Olave en el núm. 1 de la plaza de las Barcas (manzana 42) y de Joaquín de Luca [(arriba) maestro herrero], también en dicha calle. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de Industria y Comercio*, 1822.
65. Comparativa de una firma de Clemente Olave procedente de 1808 con dos que constan en la solicitud de una licencia de obra para construir un taller en Burgos que efectuó su hijo en 1846.
66. La familia Escuder en 1823.
67. Situación de los dos talleres que tuvo Grau y el de Escuder en el entorno de la calle de San Vicente (1825c).
68. familia guitarrera Escuder en 1837. E-VAa, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 9, cuartel del Mercado, 1837.
69. Gabriel Balaguer en la matrícula industrial de 1822.
70. Registro de Félix Gascó y familia en la matriculación vecinal de 1850.
71. Registro de Benito Castrillo en el número 14 de la calle de la Nave, manzana 61, en 1842.

72. Registro de Nicolás Martínez en el núm. 2 de la calle de Serranos en 1822. E-VAa, Primera A,II-C, *Matrícula de Industria y Comercio*, 1822.
73. Antonio Solaso en la matrícula de industria de 1822. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de Industria y Comercio*, 1822.
74. Postal P[hotoglob co.] Z[ürich] (1900c) del entorno de calle de las Barcas y el Principal. En el lado izquierdo desde el fondo se aprecian las manzanas 11, 26, 27 y 28, en el límite del barrio de pescadores, donde tuvieron sus talleres Solaso y Ramón de Luca.
75. Registro de la familia Solaso Serra en 1839.
76. Detalle en un salterio de 25 órdenes quíntuples: cuerdas y puentes ahuecados. E-Bmi, 487.
77. Localización de las manzanas 86 y 87 en relación con el anuncio de un fortepiano desde el 17 en la acera de la calle del Paraíso. Ferrer, Francisco (1828). *Plano geométrico de la ciudad de Valencia llamada del Cid, dedicado a la Real Sociedad Económica de la misma*.
78. Registro del número 2 de la calle de Zaragoza en 1818.
79. Registro de la familia Bas en la calle de Zaragoza, número 2, en 1823.
80. Tiendas de tiroleses de Antonio Goyte, María Martiner (viuda de Moroder), Juan Bautista Podreider y Vicente Bautel [Beutel] en la calle de Zaragoza. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.
81. Piano Brodmann guarnecido en bronce de seis octavas (1814). F-Pmm, E.982.6.1.
82. Tres fortepianos vieneses Schantz (1815c-1820c). *Collezione Fernanda Giulini. Villa Medici Giulini.*
83. Fortepiano vienés de cola Schantz con cinco registros de pedal (1823c). *Radbon Fortepiano Collection*.
84. El escultor José Esteve en la Matrícula Industrial y Comercio de 1822. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.
85. Claviarpa de seis octavas construida en París en 1821 por Johann Dietz II. Scenkonst Museet, Estocolmo. Foto: Mikael Bodner.
86. Registro de Francisco Romaní en 1824. E-VAa, Padrón de habitantes de la ciudad de València, sig. 8, cuartel del Mercado, 1824.
87. Registro de los hermanos Paulino en 1824. E-VAa, Primera A, I-B, Padrón de habitantes de la ciudad de València, sig. 8, cuartel del Mercado, 1824.
88. Primera utilización del servicio de anuncios del *Diario de Valencia* para ofrecerse como copista, 25.08.1791.
89. Diferencias de color en la tinta del pautado (más clara) y la de las figuras de nota (tinta negra) que aparece en el manuscrito valenciano de E-Mn, 3813/5 *Canción de los defensores de la patria* [transcripción de Francisco Ximeno en València, 1810].
90. Portada del segundo ensayo de la Imprenta Nueva de Vicente Garviso (1801). E-Mn M/2463(2).
91. Portada de uno de los dos cuadernos editados por la librería de Joseph Carlos Navarro. Col. particular.

92. Detalle con los datos de la librería de Joseph Carlos Navarro.
93. Detalle de la contraportada con el título manuscrito y los datos del primer dueño: Francisco Ximeno, seguidos de la firma «Guijarro».
94. Portada del ejemplar de *Deux Sonates et la Coquette par D. Steibelt* (1794c) contenido en el cuaderno E-VAbv.
95. Comparativa de datos editoriales procedentes del ejemplar US-IO (arriba) con los que se aprecian tras la etiqueta de Waltmann en el ejemplar E-VAbv (debajo) en PLEYEL, Ignace. *A favourite concerto for the piano-forte or harpsichord with accompaniments for two violins and a violoncello* (1795 [B. 103A]).
96. Firmas del editor J. P. Salomon que figuran en las portadas de los dos ejemplares de E-VAbv (5-6) analizados (izquierda). La tercera (derecha) corresponde a un ejemplar vendido en línea por el anticuario Joseph Bauman (2019).
97. Firma de Francisco Ximeno en una escritura de compraventa de tierras en 1812.
98. Primera página de la Sonata I en Si menor de las Seis Sonatas órgánicas para pianoforte ó clave, de Vicente Joaquín Castillón, copia proveniente del Libro sesto ǀMaria Antonia Palacios [1783]. Biblioteca Nacional de Chile [RCH-Sbnc].
99. Primera página de la partitura original de Fernando Sor *Los Defensores de la Patria* adaptada por Francisco Ximeno en València (1810). Biblioteca Nacional E-Mn, MP/3183/5.
100. Primera página de la *Marcha Patriotica que se canta en el Exercito Nacional Del Reyno de Valencia. Puesta en musica y con Acompto de Piano Forte por Dn Josef Franco*. *Acuña* (E-Mn, R/62517).
101. Primera página de *Memorias tiernas*, canción para forte piano en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.
102. Primera página de *El ruego amoroso, canción para forte piano* en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.
103. *Canción y seguidilla dedicada a nuestro monarca Ferº 7º con las que la ciudad de Burgos Solemnizó la entrada de su augusto monarca Dn. Fernando 7º*, para voz y fortepiano, de José Rodríguez de León en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.
104. Página de título de la arieta *El canario viajante,* de Josef Acuña, en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.
105. Introducción pianística de la arieta *El canario viajante*, de Josef Acuña, en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.
106. Página de título de la canción *El Amor*, de Josef Acuña, en la colección Spanish Songs del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.

107. Introducción pianística de la canción *El Amor* de Josef Francisco Acuña en la colección *Spanish Songs* del fondo Lady Harriet Clive, de la Universidad de Miami. Clive Harriet Collection, ASM 0240.
108. *Air du Délire*, areglo para canto y piano o arpa de H. Jadin (1799c). E-Mn, MP/2391/1.
109. Primera página del manuscrito de la canción *La flor de Zurguén*, en el cuaderno *Spanish Songs* de la Lady Harriet Clive Collection de la Universidad de Miami.
110. Divertimento para piano forte sobre el tema de La Polacca en La Griselda | por A.F. de Córdoba.
111. Primeras dos páginas de las dos partituras musicadas por Gomis pertenecientes a la *Colección de canciones patrióticas* editadas por Cabrerizo (1823 [1822]).
112. Primeras dos páginas de dos partituras para voz y piano pertenecientes a la *Colección de canciones patrióticas* editadas por Cabrerizo (1823 [1822]) para las que no se indica autoría alguna.
113. Portada de *La Rosiniana ó Las Veladas de Terpsícore*. E-Mn, M/412.
114. Inventario post mortem de Francisco Thomás Eximeno. E-VAcp, Protocolos de Mariano Chiarri, 1804: 20v y ss.
115. Portada y página interior de la publicación sobre la academia celebrada en el Palacio del Real en València en 1669.
116. *L'Art musical ramené a ses vrais principes ou Lettres d'Antoine D.R. Borghese, a Julie* (1786). US-Wc, MT6.A2 B73.
117. *Minuete Rusiano* (copia manuscrita realizada en Lisboa 1760-1790). P-Ln, M.M. 4511.
118. Firma de Josef Acuña en el memorial presentado a la Junta de Teatros en 1806.
119. Detalle de la partitura transcrita por Francisco Ximeno de la *Canción de los defensores de la Patria*, dedicada a su alumna Pascuala de Pedro. E-Mn, MP/3183/5.
120. Fachada del Teatro Principal con su placeta (Gárulo, 1859: 167).
121. Elenco orquestal de la compañía de ópera del Teatro Principal de València en 1833.
122. Litografía original de Eutimio Fernández del Convento de San Francisco en 1840 (actual Plaza del Ayuntamiento).
123. Francisco Grossi y José Comellas en sus puestos de la orquesta del Teatro Principal en un libreto de 1834 de la ópera de Ricci Chiara di Rosemberg (València, José de Orga).
124. Integrantes de la orquesta del Teatro Principal en julio de 1841.
125. De izquierda a derecha: la Aduana (fábrica de cigarros), la puerta del Mar y el paseo hacia la Glorieta; la ciudadela, y el convento de Santo Domingo (Guesdon, 1853).
126. Anuncios de carbonato de sosa como medicamento eficaz contra el cólera (Diario Mercantil de Valencia, 28.08.1854).
127. Fuente del Negrito. Inaugurada en octubre de 1850 (Gárulo, 1859: 185).
128. Dibujo de Sagrista en el primer número de El Fénix.
129. Publicidad en el *Diario Mercantil* de las funciones del Teatro Principal y del de La Princesa el 01.01.1854.
130. «La Gazzaniga», retrato de 1853-54c.

131. Piano de cola Érard presentado a la Gran Exposición Internacional de 1851 (Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851, vol. 4: 1200).
132. «*Interior of Messrs. Broadwood's Factory—West Central Range*». En *The Penny Magazine* (04.1842: 169).
133. «*Key-cutter at work*» (serrador de teclas trabajando) y «*Fret-cutter at work*» (troquelador trabajando). *The Penny Magazine* (04.1842: 173 y 175).
134. «Cordaje de un Cabinet Pianoforte Broadwood» (piano armario o gabinete) The Penny Magazine (04.1842: 176).
135. Piano vertical de Hawkins, 1801. National Museum of American History, MI.313619.
136. Piano *piccolo* de Robert Wornum, post.1832. National Museum of American History, MI.315674.
137. Piano cottage de John Broadwood & sons, 1833.
138. «Piano puente» o «caseta de perro» (*dog kennel*) de Roller et Blanchet de 1835 (núm. 1092).
139. Croquis de la estructura y mecánica de los pianos Roller y Blanchet, en *Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale,* 1832, núms. 331-342 : 510 [imagen 178].
140. Cromámetro de Roller, 1828. E-Pmm, 2247.
141. Ilustración 165. Piano de mesa (1828) de Francisco Fernández con cromámetro incorporado (E-Bmi, 504).
142. *Piano-Console* construido por Henri Pape en 1839c. Valencia, Palacio de Cervelló.
143. Ejemplo de barraje y bastidor de bronce en un piano de mesa J.J. Wagner (1840c, número de serie 955) [Col. particular].
144. Piano de mesa de Miguel Slocker presentado a la Exposición de la Industria Española de 1831. E-Bmi, 494.
145. Fragmento del acta matrimonial de José de Urivarrena y Joaquina Pallarés. E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1804-1809: 165v.
146. Habitantes del número 2 de la calle de San Bartolomé en 1824-1828. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 8, Cuartel del Mercado, 1824 [+1828].
147. Situación probable de la fábrica de pianos en la calle de San Bartolomé en 1831 y el posterior depósito de pianos de Salvador Chavarro en 1835 (1), confluencia entre calle de San Bartolomé [20], calle Portal de la Valldigna [122] y plaza Concordia [49]. Asimismo, fábrica de José Chavarro en 1844 (2), taller con máquina de aserrar maderas de la casa del Conde de Cirat (3) y almacén de papel de Romaní, donde se vendían pianos (4).
148. Matriculación vecinal de 1818, calle de la Nave. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 4, 1818.
149. Matriculación industrial de 1822. Barrio quinto el cuartel del Mar. E-VAa, Primera A, II-C, *Matrícula de industria y comercio*, 1822.
150. Matriculación vecinal de 1823, calle de la Nave. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 6, 1823.

151. Acta matrimonial de Ramón de Luca y Vicenta Sancho. E-VAsdap, València-S.Esteban Protomártir, LM 1826-1845: 118v.
152. Registro de la familia de Luca-Sancho en la calle del Empedrado, número 15. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, Cuartel del Mar, 1842.
153. Anuncio de Ramón de Luca como templador y reparador de pianos (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.09.1842).
154. Partida de bautismo de Antonio Box Amorós. E-ORI, Novelda-S. Pedro, LB: 212.
155. Habitantes de los números 6 y 7 de la plaza de San Francisco en 1839. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 14, cuartel de San Vicente, 1839.
156. Habitantes del número 10 de la calle de los Ángeles en 1846. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 51, cuartel de San Vicente, 1846.
157. *Colección legislativa de España.* Tomo 35, julio-diciembre 1845 (1846).
158. Fragmento del registro de entierro de Antonio Boj [Box] Amorós.
159. Esquela de María de los Ángeles Box *(La Correspondencia de Valencia*, 01.09.1910).
160. Firmas de Antonio Box y sus hijas, mostrando el cambio de grafía de Box a Boj. E-VAar, sig. 11103, *Protocolos de Francisco García Maestre*, «División de bienes de Josefa Bartelemy Magraner», 14.12.1873: 1409.
161. Domicilio de la familia Chavarro en la calle Falcons (núms. 14/17). *Padrón de habitantes de València* de 1842.
162. El fabricante de órganos José Martínez en 1822. E-VAa, Primera A, II-C, Matrícula de industria y comercio, 1822.
163. *Memoria de la Junta Calificadora de los productos de la industria española: presentados en la esposición* [sic] *pública de 1845* (1846: 85).
164. Residencia de Juan Alcaraz en 1837.
165. Localización de Gregorio García y Martí en 1842. E-VAa, Primera A, I-B, Padrón de habitantes de la ciudad de València, sig. 8bis, cuartel del Mar, 1837.
166. Taller de ebanistería de Vicente Rico en la plaza de las Comedias, 4/15 en 1842.
167. *Diario Mercantil de Valencia* (15.07.1843).
168. *Diario Mercantil de Valencia* (17.04.1846).
169. Piano de cola (1848c-1854c) realizado en maderas nobles y marquetería (nogal, palo rosa, palosanto, ébano, boj y limoncillo de Ceilán) por Pleyel et Cie. en París [Madrid, Museo del Romanticismo].
170. Retrato de Pedro Gómez Peralta procedente de un artículo dedicado a la fábrica de pianos Gómez (*Las Provincias*, 31.05.1906).
171. Anuncio de Salvador Font en el *Diario Mercantil de Valencia* (26.08.1850).
172. Piano Juan Hosseschrueders de mesa (1822), 6 octavas; col. Hazen.
173. Publicidad de la fábrica de pianos «Gómez é hijo» con el lema «casa fundada en 1830». *Diario Las Provincias-Almanaque para el año 1883* (1882: 238).
174. Matriculación vecinal de Pedro Gómez y su familia política en 1838. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 14, cuartel de San Vicente, 1838.

175. Situación aproximada de la barbería de Facundo Torrent, donde vivía Pedro Gómez en 1837. *Plano Geométrico de la ciudad de Valencia de Francisco Ferrer* (1828 [1831]).
176. Siguiendo las directrices establecidas por Boix en 1862, posible situación de la Casa de los condes de Sinarcas [Almirantes de Aragón] (1) y del primer taller de Pedro Gómez (2) en la confluencia entre la calle del Temple con la *del Almirant òlim de Sinarques* [del Almirante, antes de Sinarcas] en la manzana 117; en comparación, Casa Cuartel del Palacio del Marqués de Angulo (3), manzana 153, sede de la fábrica Gómez a partir de 1843-46, identificada erróneamente por Llorente como la antigua Casa de los Almirantes de Aragón (1889; 1892). Plano del P. Vicente Tosca, *Valentia Edetanorum* […] (1704).
177. Residencia de Pedro Gómez en la calle del Temple.
178. Domicilio de Pedro Gómez en la calle del Temple, manzana 153. E-VAa, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 27 y 31, cuartel de Serranos, 1841 y 1842.
179. Situación de la primitiva casa de Beneficencia en la plaza del Cementerio de San Esteban. Plano de Tosca, *Valentia Edetanorum* […] (1704).
180. Especificación de la Casa de Beneficencia —posteriormente fábrica de Pedro Gómez— como propiedad del Marqués de Angulo. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 31, cuartel de Serranos.
181. Residencia de Gómez, Gilabert y Truñó en el núm. 4 de la plaza de San Esteban.
182. *Diario Mercantil de Valencia* (08.03.1846).
183. Programa del concierto de Giulio Ovicini en el que se manifiesta que el piano estaba construido por Gómez. E-VAuv, Parnaseo, Colección de Carteles Teatrales Valencianos del siglo XIX.
184. Piano oblicuo «Pedro Gómez» de seis octavas y ¾ (CC-a4) (1850-60c). Col. particular.
185. *Idem* (1860c).
186. Piano de Pedro Gómez en madera de palisandro ebonizada, 1860 (col. Hazen).
187. Logotipo de la medalla de primera clase otorgada a Gómez en la Exposición de 1851 por sus pianos oblicuos y al Mérito Patriótico, que incorporó a las placas con la firma en sus pianos.
188. Primera residencia de Félix Altabás en la calle del Pópul.
189. Familia Morata-Beltrán en la calle del Palau, 12, en 1846.
190. Familia Altabás-Ferrer en la calle del Palau, 12, en 1852.
191. Anuncio con la rebaja en los pianos verticales (*Diario Mercantil de Valencia*, 10.09.1853).
192. Localización aproximada de los jóvenes ebanistas en las zonas de las fábricas de pianos de Gómez y Finelli-Utzman en 1850c. Con un círculo rojo la zona de la fábrica de Gómez y azul la de Finelli (1843c-1849c) y Utzman (1855-1856). *Plano topográfico de la ciudad de Valencia del Cid* [1854-1861].
193. Registro de Daniel Utzman en 1851.
194. Traslado del taller de Manuel [Daniel, errata] Utzman en 1853 (*Diario Mercantil de Valencia,* 22.06.1853).

195. Publicidad de los pianos Utzman en el almacén de Antonio Romero *(Diario de Avisos de Madrid*, 31.03.1856).
196. Felipe Ruiz y su familia en 1851.
197. Piano de mesa Clementi, 1830-1831 conservado en València con la siguiente placa grabada en el frontal: «PATENT | Clementi & Comp.y London».
198. Piano de mesa Collard & Collard, 1839, conservado en la Universidad de Granada (fotografía: Gabinete, *Granada Digital*, 11.06.2021).
199. Frontal del piano consola de Henri Pape conservado en València.
200. Publicidad de la casa Saavedra y de Riberolles con los pianos Blondel (*Diario Mercantil de Valencia*, 01.03.1851).
201. Piano vertical Blondel, 1860. E-Bmi, 646.
202. Juan Oliver en la matriculación vecinal de 1842.
203. Ubicaciones de los almacenes musicales de Juan Oliver (1829-1852).
204. Acta de defunción de Juan Oliver Gomila.
205. Nicho sepulcral de Juan Oliver y esposa.
206. Broche con el retrato de Antonio Guastavino Buch (1850c). Colección Mario Fernández Albarés.
207. Retrato de Antonio Guastavino Buch [restaurado digitalmente] (1850c).
208. Fragmento de Wals y contradanzas, de José Valero. E-Mn, MC/4199/67.
209. Primera de las doce canciones del Álbum Filarmónico, de Sebastián Iradier. E-Mn, M/1920.
210. Partitura de una de las óperas de la suscripción de la imprenta de López (*L'elisire* [elisir] *d'amore*, de Donizetti). E-Mn, M/2581.
211. *La lira española, seis canciones andaluzas*, música de José Valero (Madrid: Lodre).
212. *El Pelele, canción andaluza*, música de José Valero (Madrid: Lodre).
213. Registro de Juan Francisco López en el libro padrón de habitantes de 1842.
214. Contraportada del *Nuevo Método para aprender a toca la cítara por cifra, sin necesidad de maestro* (València, 1843). Universiteitsbibliotheek Utrecht, MAG: ODC 467.
215. *Método Completo de Piano publicado por la sociedad Unión Artístico-musical* (1846). E-Mn, M/p2803/15.
216. Familia Llorens-Robles en una residencia anterior en la calle de la Murtera, 1839.
217. Detalle de la portada y primera página de la copia manuscrita del *Método para piano de F. Hünten* realizada en el Establecimiento Filarmónico de la calle de Calatrava en València. Archivo personal autor.
218. *Idem.*
219. Partitura del *Tantum Ergo* de Andreví producida por el Establecimiento Filarmónico de Ximénez Cros [1847c]. Archivo Banda Primitiva de Alcoy.
220. Postal con la antigua tienda de música de Vicente Prósper, en el 99 de la calle de San Vicente.

221. Primer anuncio del almacén de instrumentos de Vicente Prósper (*Diario Mercantil de Valencia*, 29.01.1844).
222. Nicho sepulcral de Vicente Prósper Cháfer. Cementerio General de València.
223. Razón comercial de Enrique Prósper en el libreto de la en la zarzuela *¡¡El Sol de Russafa!!*
224. Residentes en la calle de San Vicente, 99 en el padrón de 1842.
225. Integrantes de la orquesta del Teatro Principal en 1864.
226. Copia manuscrita de Peyró de la *Romanza de Tenor en la Opereta el Dominó Azul* de Arrieta. Archivo personal autor.
227. Localizaciones de los comercios de Ramón Sánchez Laviña (1850-1856).
228. *El Valle de Andorra*, anuncio de la edición de Casimiro Martín (*Diario Mercantil de Valencia*, 02.03.1853).
229. Sello comercial de Laviña en la calle de Calabazas, 15.
230. Anuncio de Casa Laviña en el *Boletín Musical*, núm. 97, 1896.
231. Cargos electos de la Junta y las secciones del Liceo Valenciano (*La Verdad*, 21.05.1838).
232. Primeros integrantes de la sección de música del Liceo Valenciano en 1838 (*Liceo Valenciano: colección de producciones artísticas y literarias*, octubre de 1838: 53-54).
233. Hoja de gastos de la función del 30 de junio de 1832 donde constan gastos por dos meses de templado del piano.
234. Fragmento del libreto valenciano de la ópera *Chiara di Rosemberg* (Ricci, 1834, José de Orga y Cia. [ed.]) en el que aparece Francisco Grossi repuesto como maestro al piano.
235. Cartel anunciador de la función en beneficio de Calisto Guatelli en el Teatro Principal el 22 de diciembre de 1841. Parnaseo.uv.es.
236. Fragmento (primera parte) del cartel anunciador de la función en beneficio de Onofre Comellas en el Teatro Principal el 22 de octubre de 1847 en la que Miguel Galiana acompañó al piano. Fuente: parnaseo.uv.es.
237. Parte posterior de un recibo con el programa para el concierto del Teatro Principal 18.03.1837.
238. Cartel de la función en el Teatro Principal el 24.10.1840. Parnaseo-UV.
239. Fragmento del cartel de la función en el Teatro Principal el 21.09.1848. Fuente: Parnaseo-UV.
240. Detalle del cartel de la función de G. Ovicini el 1 de abril de 1846 con la autoría del piano. Fuente: Parnaseo-UV.
241. Cartel anunciador del primero de los conciertos de Strakosch en València, el 9 de octubre de 1847.
242. Partida de nacimiento de Antonio Ayala Ayala, bautizado el 11.01.1804. E-ORI, Novelda-S. Pedro, LB [1804]: 136r.
243. Alegaciones de Antonio Ayala para no pagar el impuesto de carruajes en 1870.
244. Retrato con autógrafo (1875) de Óscar de la Cinna, dedicado al escritor y médico húngaro Max Nordau (*1849; †1823). Col. privada.

245. Carolina di Franco caracterizada para la zarzuela *El sargento Federico* (Barbieri-Gaztambide/Olona, 1855). E-Mn, colección Manuel Castellano.
246. Vista interior del Café Nuevo situado en Madrid calle de Alcalá. Anónimo español [1836]. E-Mn, INVENT/70887.
247. Localización del Café del Siglo y su pasaje homónimo en 1850c. P*lano Topográfico de la Ciudad de Valencia del Cid*, 1861 [original 1852].
248. Dibujo del salón gótico en el Café del Espejo (*Semanario Pintoresco Español*, Año XI, 1846: 221).
249. Publicidad del Café del Siglo.
250. Matrícula vecinal de Jorge Francés en 1846.
251. Bazar Giner, en el local del antiguo Café del Siglo, calle de Zaragoza, 1918.
252. *Reglas de urbanidad para señoritas* ([València: Julián Mariana], 1859).
253. Actuación de la clase de piano de Salvador Giner en el Colegio de san Pablo, 1829.
254. Programa de las clases de piano y violín en el *Certamen literario o Examen general y público a que se presentan los caballeros alumnos del Real Seminario de Nobles de la ciudad de Valencia, dirigido por la Compañía de Jesús, en los días 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de julio del presente año 1830, à las 4 de la tarde* (1830).
255. Pérez Gascón retratado en 1848 por Pascual Pérez Rodríguez. Calotipo sobre papel. Colección Díaz Prósper.
256. Registro de Pascual Pérez. E-VAa, «*Padrón de habitantes de la ciudad de València*», sig. 29, cuartel del Mercado, 1842.
257. Portada manuscrita de una copia de la segunda edición de los *Principios de Solfeo y Canto* de Pascual Pérez Gascón (1852 [1854]).
258. Carta de Mariana Agullana, viuda de Pascual Pérez Gascón, a Francisco A. Barbieri en 16.12.1864. E-Mn, Mss 14005/1/11.
259. Ejemplar del *Método de armonía* de Pascual Pérez Gascón, editado por su viuda, Mariana Agullana en 1866. E-Mn, M/3745.
260. *Primeros rudimentos de música*, de José Rolly (1838). Depósito Académico Digital de la Universidad de Navarra (DADUM).
261. Comunicación del traslado de la academia de Plácido Duarte a la RSEAPV. E-VArse, 109-III-09.
262. Reproducción de la partida de bautismo de Joaquín Justo Fuster Carceller. Archivo de la iglesia de Tronchón (Fotografía: Horacio Quintero, párroco actual de Tronchón).
263. amián Fuster, presbítero, en las lista de vecinos de 1812 de la parroquia de san Bartolomé.
264. Justo Fuster y el resto de las habitantes de la segunda habitación del número 19 duplicado de la calle de Carniceros.
265. Partida de bautismo de Vicente Carceller Rubio, tío materno de Justo Fuster. Archivo Diocesano de la diócesis Segorbe-Castellón, Villafranca del Cid, parroquia de Santa María Magdalena, LB, 1783: 266.

266. Grabado de las Escuelas Pías de València, por Traver (*El Fénix*, 21.12.1845).
267. Anuncio de venta de su piano por justo Fuster (*Diario Mercantil de Valencia*, 27.07.1849).
268. Piano Collard & Collard, Londres, 1840c. GB-Lcm, RSM0313.
269. Lápida sepulcral de Justo Fuster en el Cementerio General de València, sección segunda izquierda, tramada 4, núm. 2512.
270. Matrícula de José Valero Peris en el padrón de habitantes para 1846.
271. Acta de bautismo de Josef Valero Peris en la parroquia de Silla en 1812. E-VAsdap, Silla-Nª Sra. de los Ángeles, QL-01 (1805-1815): 124v.
272. Árbol genealógico de José Valero Peris.
273. Registro de José Valero y Francisco Valero en el padrón de habitantes efectuado a finales de 1836.
274. José Valero firmando el registro del padrón de su barrio en 1844.
275. Carta de José Valero a la reina Isabel II, 1856. E-Mn, MSS-14046-25 [legado Barbieri].
276. Registro de Justo Moré Estevan a finales de 1838. E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 15, cuartel de Serranos, 1838.
277. Reducción de la zarzuela *El dominó azul* (Arrieta, 1853), efectuada por Justo Moré. E-Mn, M/417.
278. **J**uan Álvarez Monzó en la matriculación vecinal del cuartel de Serranos en 1837.
279. Familia Giménez-Cros en la matriculación vecinal de 1840.
280. Portada de la *Gramática Filarmónica* de Manuel Caballero.
281. Relaciones de parentesco entre las familias Guijarro, Aparisi, Castelar y Colomer**.**
282. Grabado realizado por Tomás Rocafort en València en 1831 para ilustrar la obra *Principios de armonía y modulación*, de Antonio Guijarro Ripoll, en la que muestra a los protagonistas ficticios de la misma, Lindoro y Dorina ante un piano de mesa de la época.
283. Firma de Antonio Guijarro y Ripoll.
284. Fragmento de las cartas judiciales de Antonio Guijarro y Antonia Aparisi con el testimonio de la dote. E-VAcp, *Protocolos de José Escoin*, 24.12.1805: 584v.
285. Expediente para la condecoración de Antonio Guijarro como comisario de guerra en 1809. Archivo Histórico Nacional (E-Mah).
286. Portada de los Principios de armonía y modulación de Antonio Guijarro (1831).
287. Retrato al óleo de la familia de Francisco Guijarro Ripoll [en el centro, a la derecha], 1856.
288. E-VAcp, *Protocolos de Julián Carbonell*, «Poderes de Francisco Guijarro a Vicente Colomer y otros», 03.01.1821: 6.
289. Extracto del origen genealógico de Blas María Colomer, que confirma su relación de parentesco con Antonio Guijarro Ripoll y con los Aparisi-Guijarro.
290. *Exlibris* de Justo Fuster en una partitura del sexteto *Pot-Pourri d'Airs Espagnols* de Blas María Colomer [imagen cortesía Vicent Ros (2008)].
291. Dedicatoria a Justo Fuster en la partitura del *Andante du Trio en Sol* [imagen cortesía Vicent Ros (2008)].

292. Detalle de la portada de la *Lamentación 2ª para el Jueves Santo* de Blas Mª Colomer [imagen cortesía Vicent Ros (2008)].
293. Retrato fotográfico de Pedro Gómez Torrent, aparecido en el artículo dedicado a la fábrica de pianos Gómez aparecido el 31 de mayo de 1906 en *Las Provincias.*
294. Prospecto publicitario con todos los pianos que fabricaba la casa Pedro Gómez en torno a 1867.
295. Anuncio de la casa Gómez e Hijo en el Álbum Artístico: Recuerdo de la Feria de Valencia, de 1883 [València: Viuda de P. Marti, 1883].
296. Instrumentos de música españoles presentados en la Exposición Universal de París de 1889 (*Catálogo de la sección española en la Exposición Universal de Paris de 1889*: 55).
297. Registro de defunción del niño Federico Gómez Torrent en 1842.
298. Fotografía de orla de abogados de Antonio Conejos de la Llave.
299. Esquela de Pilar Gómez Torrent (*Las Provincias*, 22.11.1927).
300. Publicidad del depósito de pianos de Mariano Dalfau (*El Almogávar*, 25.01.1881).
301. Partituras obsequio publicitario de la casa M. Carreres, con la información de su fundación en 1879. Col. particular.
302. Publicidad de Mariano Carreres en el catálogo de la Exposición de 1909.
303. Anuncio de pianos Rodrigo, Ten y Cª en La Habana (*Diario de la Marina*, 09.06.1905).
304. Postal (1907-1923) que muestra un carruaje recorriendo la plaza de Manises desde el pasadizo del convento de la Puridad y la esquina de la casa de los Vallier. El rótulo de la fábrica de pianos [RODRIGO,] TEN Y C.ñía. F.ca DE PIANOS aparece incompleto entre dos ventanas del Palacio Scala (núms. 5 y 6)1970. Archivo personal autor.
305. Fotografía del palacio de los Scala [1908c] donde se marca la situación del rótulo de la fábrica de pianos y el escudo. Archivo Rafael Solaz.
306. Escudo de Rodrigo y Ten: en la fachada de la fábrica y proveniente de un piano. Archivo J.G. Guaita.
307. Publicidad de la casa Rodrigo, Ten y Cª (*Guía mercantil e industrial de Valencia*, 1910: 312).
308. Expositor del almacén de Rodrigo, Ten y Cia. en un librillo de papel de fumar marca «Papel Valencia». Archivo personal autor.
309. Publicidad de la Rodrigo, Ten y Cía en un catálogo de la Exposición de 1909.
310. El interior del expositor de pianos de la casa Gómez e hijo. Cromo propaganda en los librillos de papel de fumar marca «Papel Valencia». Archivo personal autor.
311. Anuncio de los pianos Ortiz y Cussó por su agente en Alicante, Castelló y València, Antonio Sánchez-Ferrís (*Las Provincias*, 29.12.1902).
312. Anuncio de la ubicación del depósito de pianos durante la reedificación de la fábrica (*La correspondencia de Valencia*, 15.07.1903).
313. Artículo sobre la fábrica de pianos Gómez aparecido en *Las Provincias* en 1906.
314. Piano Gómez e Hijo, oblicuo de cuerdas cruzadas, correspondiente a su modelo número 1 grabado en el artículo de *Las Provincias* de 1906; palisandro, 1900c [col. particular].

315. Piano Gómez e Hijo, oblicuo de cuerdas cruzadas, correspondiente a su modelo número 6, estilo modernista, grabado en el artículo de *Las Provincias* de 1906; palisandro, 1900c, col. particular.
316. Plaza de San Esteban en 1933.
317. Anuncio de la Pianola Metro-Estilo en *La Unión Ilustrada*, n. 212, 05.10.1913.
318. Catálogo de órganos y armóniums de la fábrica de Pedro Gómez.
319. Publicidad de la casa Gómez con indicación expresa de su premio en la Exposición de París por los pianos de media cola. Guía comercial de Valencia y su Provincia (1907: 215).
320. Distintas publicidades de la casa Gómez. Las Provincias, 10.06.1907 y El Pueblo, 21.10.1908.
321. Número 1 y placa de la calle Maestro Chapí en 1910.
322. Anuncio de Manufacturas de pianos Gómez en 1911 (*Las Provincias*, 15.11.1911).
323. Anuncio con errata en el nombre de la sociedad Fernandéz y Reig [Ferrandis y Reig], propietarios desde 1909 de la casa Gómez [*Anuario Batllés del Comercio, Industria, Profesiones, etc. de la región valenciana* (1914-1915]).
324. Publicidad de la casa Gómez en el *Calendario guía de Valencia y tarifas del timbre del Estado, cédulas personales, correos y telégrafos, y ferrocarriles* (1918: 22 y 1919: 22).
325. Publicidad de la casa Gómez en la *Guía comercial, industrial, profesional y territorial con agenda de bufete de Valencia y su provincia* (1921:41).
326. Esquela de Pedro Gómez Torrent (*Diario de Valencia*, 30.12.1922).
327. o de los últimos anuncios de alquiler de pianos Gómez aparecido en *El Pueblo* (16.04.1932).
328. Publicidad de la fábrica de dulces de José Sanjuan, en los locales de la antigua fábrica y expositor de pianos Gómez.
329. Fotografías (Luis Vidal) del efecto del bombardeo de 1937 sobre los edificios de la plaza de S. Esteban.
330. *Idem.*

©José Gabriel Guaita Gabaldón, 2023

Registro Propiedad Intelectual, núm. asiento 00 / 2023 / 4779