



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio

Oriol Brugarolas Bonet

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# **EL PIANO EN BARCELONA (1790-1849): CONSTRUCCIÓN, DIFUSIÓN Y COMERCIO**

Tesis Doctoral para optar al Título de Doctor  
por la Universidad de Barcelona, realizada por

**ORIOI BRUGAROLAS BONET**

**Director:**

Dr. D. Xosé Aviñoa Pérez  
Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona

**Tutor:**

Dr. D. Xosé Aviñoa Pérez  
Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona

Barcelona, junio de 2015

© Oriol Brugarolas Bonet



**EL PIANO EN BARCELONA (1790-1849):  
CONSTRUCCIÓN, DIFUSIÓN Y COMERCIO**

Oriol Brugarolas Bonet

**Tesis Doctoral dirigida por**  
Dr. D. Xosé Aviñoa Pérez

Barcelona, junio de 2015  
© Oriol Brugarolas Bonet

Segunda edición, noviembre de 2015 (Barcelona)

© Oriol Brugarolas Bonet

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (*framing*). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (*framing*). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (*framing*). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# El piano en Barcelona (1790-1849)

Construcción, difusión  
y comercio



**Oriol Brugarolas Bonet**

Tesis doctoral dirigida por:  
Dr. D. Xosé Aviñoa Pérez





*A Carmen*





## ÍNDICE

### Agradecimientos

### Abreviaturas y siglas empleadas

### Criterios de edición de textos originales

<b>Introducción</b>	<b>19</b>
<b>Objetivos y estructura de la tesis</b>	<b>19</b>
<b>Crítica de fuentes y metodología empleada</b>	<b>23</b>
<b>Estado de la cuestión</b>	<b>27</b>
<b>Capítulo I. Barcelona de 1790 a 1849: un largo camino hacia la modernidad. Del Antiguo Régimen al liberalismo</b>	<b>31</b>
<b>Capítulo II. El oficio de constructor de instrumentos</b>	<b>45</b>
<b>1 De la dependencia de los gremios a la libertad de mercado: auge y decadencia del sistema gremial</b>	<b>46</b>
<b>1.1 El oficio de constructor de instrumentos</b>	<b>57</b>
<b>2 El papel de la Junta de Comerç en el proceso modernización y liberalización de los Gremios</b>	<b>60</b>
<b>3 El Gremio de Carpinteros de Barcelona: los constructores de pianos</b>	<b>64</b>
<b>4 Asentamiento de constructores nacionales y extranjeros: activación del mercado instrumental barcelonés</b>	<b>77</b>
<b>Capítulo III. La Revolución Industrial y el piano: innovaciones tecnológicas y nuevas maneras de construcción</b>	<b>87</b>
<b>1 La gestación del piano: modelos y mecánicas</b>	<b>90</b>
<b>1.1 Las tres tipologías básicas de piano</b>	<b>90</b>
<b>1.2 Los dos tipos de mecánica: la vienesa y la inglesa</b>	<b>98</b>

2 El piano y la Revolución Industrial: innovaciones tecnológicas aplicadas al piano	101
3 Impacto de la revolución Industrial en el modo de fabricación del piano	111
3.1 Del taller a la fábrica: la industrialización de los talleres	117
4 Ambiente científico de la Barcelona de 1800, llegada y difusión de las novedades científico-técnicas	120
4.1 Introducción de la máquina en la fabricación de pianos: el caso Urivarrena	127
5 Repercusiones económicas, sociales y musicales de la aplicación al piano de las innovaciones tecnológicas	130
5.1 Repercusiones económicas y sociales	132
5.2 Repercusiones musicales: configuración de un nuevo lenguaje pianístico	137
5.2.1 La evolución del piano acorde con el Romanticismo: una herramienta necesaria	141
<b>Capítulo IV. Construcción de pianos en Barcelona entre 1790 y 1849</b>	<b>143</b>
1 Antecedentes en la construcción: Europa y España	145
1.1 Nacimiento y evolución del piano en la Europa del siglo XVIII y principios del XIX	145
1.2 La construcción de pianos en España: de Francisco Pérez Mirabal a Montano	150
2 Evolución de la construcción de pianos: 1790-1849	155
2.1 Primera etapa, de 1790 a 1808: los primeros artesanos constructores de pianos	158
2.2 Segunda etapa, de 1808 a 1814: guerra de la Independencia	166
2.3 Tercera etapa, de 1814 a 1830: continuidad de talleres, apertura de nuevos talleres y pequeñas fábricas dedicadas a la construcción de pianos	168
2.4 Cuarta etapa, de 1830 a 1849: consolidación de los talleres autóctonos e implantación de industrias extranjeras dedicadas a la fabricación de pianos	184
3 El oficio de afinador	213

<b>Capítulo V. La actividad musical en los espacios públicos y privados de Barcelona entre 1790 y 1849: nuevas aportaciones para su estudio</b>	<b>215</b>
1 Introducción: el gusto por la música en Barcelona	217
2 Actividad musical en espacios públicos y semipúblicos	219
2.1 Antes de 1808	220
2.2 Durante la guerra de la Independencia	224
2.3 Después de 1814	225
3 Actividad musical en la esfera privada	232
<b>Capítulo VI. Difusión y comercio del piano en Barcelona entre 1790 y 1849</b>	<b>241</b>
1 Introducción: noticias musicales en el <i>Diario de Barcelona</i> de 1792 a 1849	244
2 El comercio musical como espejo de la creciente demanda musical: compraventa y alquiler de pianos y partituras	249
2.1 El comercio de instrumentos entre 1790 y 1849	250
2.2 El comercio de pianos: actividad de compraventa y alquiler	263
2.2.1 Modelos de pianos difundidos en Barcelona.	
La dependencia de la importación	270
<i>Modelos e importación de pianos entre 1792 y 1808</i>	272
<i>Modelos e importación de pianos entre 1808 y 1814</i>	274
<i>Modelos e importación de pianos entre 1814 y 1830</i>	274
<i>Modelos e importación de pianos entre 1830 y 1849</i>	278
2.3 El comercio de partituras	286
2.3.1 Comercio de partituras: primera etapa (1792-1808)	290
2.3.2 Comercio de partituras: segunda etapa (1808-1814)	295
2.3.3 Comercio de partituras: tercera etapa (1814-1830)	297
<i>Venta de partituras en tiendas especializadas en música</i>	298
<i>Libreros vendedores de partituras</i>	299
<i>Los periódicos musicales durante la tercera etapa (1814-1830)</i>	306
2.3.4 Comercio de partituras: cuarta etapa (1830-1849)	311
<i>Venta de partituras en tiendas especializadas en música: los almacenes musicales</i>	315

<i>Libreros musicales</i>	319
<i>Los periódicos y revistas musicales durante la cuarta etapa (1830-1849) y el nacimiento de la crítica musical</i>	325
<b>3</b> <b>Ámbito pedagógico en la Barcelona de 1790 a 1849: docencia y métodos para piano</b>	<b>337</b>
<b>3.1</b> <b>Docencia y lugares para la enseñanza en la primera mitad del siglo XIX</b>	<b>338</b>
<b>3.1.1</b> <b>Docencia y espacios docentes entre 1792 y 1814: llegada del piano</b>	<b>341</b>
<b>3.1.2</b> <b>Docencia y espacios docentes entre 1814 y 1830: implantación del piano</b>	<b>345</b>
<b>3.1.3</b> <b>Docencia y espacios docentes entre 1830 y 1849</b>	<b>351</b>
<b>3.2</b> <b>Los métodos para piano</b>	<b>358</b>
<b>3.2.1</b> <b>Recepción y difusión de métodos musicales entre 1792-1814</b>	<b>359</b>
<b>3.2.2</b> <b>Métodos musicales entre 1814 y 1830</b>	<b>361</b>
<b>3.2.3</b> <b>Métodos musicales entre 1830 y 1849</b>	<b>367</b>
<b>4</b> <b>Sociabilidad del piano: la presencia del piano en la vida cotidiana en la Barcelona del 1790 al 1849</b>	<b>371</b>
<b>4.1</b> <b>Organización de la vida cotidiana burguesa: sociabilidad y privacidad</b>	<b>372</b>
<b>4.2</b> <b>Presencia <i>real</i> del piano en la vida cotidiana del 1800</b>	<b>376</b>
<i>Onofre Gloria (1809)</i>	377
<i>Francisco de Gomis (1815)</i>	378
<i>Antón Torredà (1819)</i>	379
<i>Francisco Parlavé (1821)</i>	379
<i>Josep Mariano Figueras (1819)</i>	380
<b>5</b> <b>Marco estético de la difusión del piano en Barcelona: cadencia romántica</b>	<b>380</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>389</b>
<b>Resumen</b>	<b>399</b>
<b>Fuentes</b>	<b>401</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>405</b>
<b>Índice de tablas</b>	<b>419</b>
<b>Índice de imágenes</b>	<b>423</b>

## AGRADECIMIENTOS

Durante los años de preparación de esta TESIS DOCTORAL, han sido muchas las personas que me han facilitado el camino para concluir esta investigación.

En primer lugar, debo expresar mi más profundo agradecimiento de manera especial y sincera al director, tutor, maestro y guía de esta tesis, Xosé Aviñoa, por sus sabios consejos, pertinentes reflexiones, imprescindibles aportaciones metodológicas, sutiles observaciones, y por la generosa dedicación e implicación a lo largo de los años, que ha conseguido arrojar luz allí donde predominaban las sombras. Sin su ayuda este trabajo no habría sido posible.

Agradezco de forma especial a Cristina Bordas sus valiosos consejos y sus comentarios siempre precisos y rigurosos, que me permitieron despejar múltiples dudas.

Del mismo modo, debo expresar mi sincero agradecimiento a Joan Pellisa, célebre guitarrero de Tortosa, por iniciarme en los entresijos del sistema gremial barcelonés; a Imma y Sara, del Museu de la Música de Barcelona, por ir más allá del mero desempeño de su trabajo; y a todos los responsables y el personal técnico de las bibliotecas y archivos que he visitado.

No es posible olvidar la comprensión, el apoyo y las muestras de interés que durante años he recibido por parte de mis compañeros y de la dirección de la Escola Sant Gregori, el centro en el que imparto clases desde 2004.

La decisión y el estímulo para acometer este proyecto se los debo a Carmen; su saber escuchar, sus certeras observaciones en el momento adecuado y sus consejos en cada una de las etapas me han animado siempre a continuar y creer en lo que estaba haciendo. A mi compañera en este y tantos otros viajes, solo puedo expresarle mi cariño y mi más profundo agradecimiento.

Cómo no dar las gracias a Júlia, a Marc y a Alba, que han sufrido mis continuas ausencias y falta de tiempo y atención. Y aun así siempre están ahí para mí.

Al resto de mi familia le debo toda la gratitud del mundo, en especial, a mis padres, que me inculcaron los valores de la perseverancia y el esfuerzo como el mejor modo de conseguir cualquier objetivo. Desde el principio me han estado acompañando en el camino que he elegido y me han echado una mano cuando lo he necesitado. No me olvido de Ignasi, Leila y Bruna, de Àlex y de Teu, que siempre han sabido transmitirme alegría, vitalidad y ganas de seguir adelante. Tampoco me olvido de Enrique, Mari Carmen y Elia, quienes, desde la distancia, siempre me han apoyado y han confiado en mis posibilidades, contribuyendo a despejar mis dudas y mi cansancio y a motivarme para continuar.

Agradezco a mis amigos su continuo apoyo e interés y el que hayan estado a mi lado de forma incondicional en esta y otras aventuras: Oliver y Núria, Xavi, Joan, Judit, Octavi y Marta, Güido y María, Josep, Pol, Samuel y María, Víctor y Paola, y Patrick.

Y a mi profesora de piano y estimada amiga, Margarita Serrat, no puedo menos que dedicarle en estas últimas líneas un tedeum o alguna sonata de Schubert.

De corazón, gracias a todos.

## ABREVIATURAS Y SIGLAS EMPLEADAS

### Archivos y bibliotecas

ACA: Archivo de la Corona de Aragón

AHCB: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AHPNB: Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona

AHSP: Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau

AMA: Arxiu Municipal Administratiu

ARACAB: Arxiu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona

BC: Biblioteca de Catalunya

AHOEPM: Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas

### Prensa

*DdB: Diario de Barcelona*

### Otras

ca.	circa
cap. (plural caps.)	capítulo
col. (plural cols.)	colección
coord. (plural coords.)	coordinador/coordinadora/coordinación
dir. (plural dirs.)	director/directora/dirección
ed. (plural eds.)	editor/editora/edición
et ál.	et álii
fol. (plural fols.)	folio
ibíd.	ibídem
íd.	ídem
leg. (plural legs.)	legajo
ms. (plural mss.)	manuscrito
núm./n.º (plural núms.)	número



<i>op. cit.</i>	<i>opere citato</i>
pág. (plural págs.)	página
rs. vn.	reales de vellón
s. f.	sin fecha
selec. (plural selecs.)	seleccionador/seleccionadora/selección
trad. (plural trads.)	traductor/traductora/traducción
vol. (plural vols.)	volumen

## CRITERIO DE EDICIÓN DE TEXTOS ORIGINALES

En la edición literal de los textos extraídos de la prensa y de los documentos de los archivos consultados (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Archivo de la Corona de Aragón, Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona, Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau, Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, Arxiu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona) se ha decidido mantener las abreviaturas y las formas gramaticales y terminológicas de los originales, si bien están actualizados y levemente mejorados la acentuación, la puntuación, el uso de mayúsculas y otras cuestiones que dificultaban en exceso la legibilidad o la comprensión del texto.

Para hacer referencia a las extensiones de los pianos, la nomenclatura utilizada es la que figura a continuación:

$Fa^{-1}$  –  $Fa^1$  –  $Fa^2$  –  $Fa^3$  –  $Fa^4$  –  $Fa^5$





## INTRODUCCIÓN

A lo largo del primer tercio del siglo XIX, el uso del piano en Barcelona se generalizó. Prueba de ello son el desarrollo de la actividad constructiva de pianos, el aumento de la edición y la venta de partituras y la publicación de métodos pedagógicos para este instrumento, el incremento de la demanda de la enseñanza musical privada, el aumento de la compraventa de pianos e incluso de la introducción de novedades industriales en la fabricación de pianos. Simultáneamente, en la ciudad aumentaron la actividad y el comercio musicales, lo que conllevó el desarrollo del consumo musical, impulsado además por una emergente clase de aficionados que utilizaron la música como forma de relación social. Este panorama favoreció la aparición de los primeros talleres autóctonos dedicados a la construcción de pianos y consiguió que se fuera normalizando el estudio y el disfrute del piano, tanto en el ámbito público como en la esfera privada.

### **Objetivos y estructura de la tesis**

El objetivo de la presente TESIS DOCTORAL es estudiar el proceso de implantación y difusión del piano en la ciudad de Barcelona entre 1790 y 1849, es decir, analizar los hechos culturales, sociales y musicales que justificaron la difusión del piano y la normalización de su utilización.

En España, el período seleccionado (1790-1849) fue convulso y se caracterizó por las marcadas inestabilidades sociales y políticas: en pocas décadas, coincidieron la guerra de la Independencia; la restauración del absolutismo borbónico de Fernando VII; una revuelta liberal de manos del general Riego; la emancipación de parte de las

colonias; tres regencias; y las sucesivas guerras carlistas. Sin embargo, esta situación poco alentadora para el desarrollo cultural no consiguió detener el creciente interés del público aficionado por acceder al instrumento *de moda* en Barcelona, en España y en el resto de Europa: el piano. Por el contrario, fue precisamente a lo largo del último cuarto del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX cuando se asentaron las bases del desarrollo de la actividad constructiva de pianos y del comercio de instrumentos, y cuando aumentaron la venta de partituras y la publicación de métodos pedagógicos para este instrumento. A partir de 1817, también se produjo un incremento de la publicación de periódicos musicales. Y la introducción de mejoras tecnológicas en el piano (en el mecanismo, en el bastidor y también de los materiales utilizados) y la asimilación de las prácticas industriales en el proceso de fabricación del piano son una clara muestra de la difusión social y la generalización de la utilización del piano en la Barcelona de este período. Este dinamismo musical constituye un claro síntoma del incremento del consumo musical, que se había extendido a la burguesía y a la clase media.

El mismo fenómeno sucedió en Madrid, incluso con mayor intensidad, y en otras ciudades europeas, por lo que proceso de implantación y difusión del piano se enmarca en realidad en un contexto más amplio. Así fueron asentándose las bases para el florecimiento del piano a partir del segundo tercio del siglo XIX, y a su vez se favoreció que fueran definiéndose los rasgos característicos del piano romántico. Según Einstein<sup>1</sup>, gracias a sus posibilidades técnicas y sonoras el piano acabó convirtiéndose en el instrumento que mejor expresaba la sensibilidad y el pensamiento románticos. El progresivo aumento de su extensión (cinco octavas en 1780, seis octavas y media hacia 1820 y siete octavas en 1830) permitió que el piano alcanzara el espectro sonoro completo de la orquesta, pero con las ventajas que suponía que exigiera una sola persona para la ejecución. Y la gran cantidad de partituras que se publicaron hasta 1874<sup>2</sup> (más de seis mil solo en España) para este instrumento es una muestra indicativa de la enorme actividad que se desarrolló a su alrededor, y de la enorme popularidad de la que gozó el piano.

En definitiva, el piano en tanto objeto musical sintetiza todos los cambios de la sociedad moderna: participa en los procesos industriales más activos, y a la vez se impone musicalmente con un inmenso poder social. Por este motivo, para comprender

---

<sup>1</sup> EINSTEIN, Alfred, *Musica in the Romantic Era. A History of musical thought in the 19th century*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1947.

<sup>2</sup> CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pág. 61.

en su conjunto la evolución del piano no solo es necesario adentrarse en aspectos culturales o estrictamente musicales, sino también tener en cuenta factores económicos y sociales y fenómenos globales, como el avance de la ciencia y la tecnología.

Las fechas escogidas para la presente tesis vienen determinadas por el propio proceso de difusión y generalización en la utilización del piano en Barcelona. El año 1790 es, en realidad, una fecha aproximada en torno a la cual, por un lado, existen ya algunas referencias documentales con relación a la presencia del piano en la vida social de la capital barcelonesa, y por otro lado, en la década de 1790 se publicaron en Europa los primeros métodos para piano (el de Bemetzrieder, ca. 1796; el de Viguerie, ca. 1796; el de Adam, en 1798 y el de Pleyel, en 1799). En cuanto a la acotación de 1849, hay que decir que responde a un acontecimiento de gran calado en la historia de la construcción de pianos barcelonesa, puesto que en febrero de ese año abre fábrica en Barcelona, asociada con un constructor local de gran reputación como Francisco Bernareggi, la firma de pianos Boisselot, una de las más importantes de Francia y Europa. Este acontecimiento cierra una etapa en la que surgieron, se desarrollaron y se consolidaron cerca de veinte talleres autóctonos, los primeros de ellos a finales del siglo XVIII, y se abrieron las puertas a las grandes fábricas de pianos, como la Boisselot y Bernareggi, la de Guarro e Hijos (en 1860) y la Chassaigne Frères (inaugurada en 1864), que exportaban pianos sobre todo a Sudamérica, a Filipinas y a algunos países de la Europa mediterránea, como Italia.

Es preciso tener en cuenta que el período que se estudia para Barcelona se caracterizó por una serie de elementos que lo distinguió notablemente de épocas anteriores, los cuales, unidos de forma indisoluble a las estructuras sociales, políticas y económicas, permitieron que, por una parte, surgiera una actividad y una vida musical ricas e intensas, tanto en el ámbito oficial (así lo demuestran los conciertos públicos) como en el privado (conciertos en casas particulares de distintos estratos sociales); por otra parte, propiciaron que tuviera lugar, ya desde la década de 1790<sup>3</sup>, el desarrollo de la construcción local de pianos y del comercio musical (compra, venta y alquiler de pianos extranjeros o nacionales, compra y venta de partituras...) y el aumento de la demanda en

---

<sup>3</sup> Se ha podido localizar y estudiar la actividad de cuatro constructores de pianos entre 1790 y 1814, de 14 *pianistas* entre 1814 y 1830 y de 18 constructores de pianos activos entre 1830 y 1849. Estas cifras demuestran que, hacia 1840, en esta ciudad de 160.000 habitantes ya existía una demanda del piano suficiente que justificaba el oficio de estos fabricantes. Por las mismas fechas, Madrid, la capital del Reino, contaba con una población de 190.000 habitantes y con unos 25 constructores y afinadores de pianos, aparte de la oferta de pianos extranjeros por parte de los almacenistas. En cambio, Valencia, con una población de 50.000 habitantes, solo tenía dos constructores activos conocidos en 1840.

la enseñanza musical privada (como demuestran las ofertas de docentes particulares de piano, locales y extranjeros); y no hay que olvidar que resultaron trascendentales a la hora de que se introdujeran novedades industriales en la fabricación de pianos (que permitieron la reducción del tamaño del instrumento, la disminución de sus costes y las mejoras en su mecánica).

La tesis se ha vertebrado en distintos capítulos según el siguiente orden:

El capítulo I se dedica a la delimitación grosso modo del marco político, social, económico y cultural que condiciona y caracteriza la actividad musical de la época, tanto en el ámbito europeo como en el español y en el barcelonés.

El capítulo II lleva a cabo una aproximación al funcionamiento de los gremios, relaciona los diversos oficios de constructor de instrumentos con los diferentes *gremios musicales* y estudia el Gremio de Maestros Carpinteros de Barcelona, al que pertenecieron los primeros constructores de pianos de esta ciudad. Del mismo modo se dedica un apartado a la progresiva liberalización de los gremios y las repercusiones en los constructores de piano a nivel comercial.

En el capítulo III se abordan ciertos aspectos de la Revolución Industrial que afectaron a la música y, concretamente, al piano, y se analizan las repercusiones de dicha revolución sobre los planos musical, social y económico. Asimismo, se explica el consecuente cambio que se produjo en la manera de fabricar el instrumento, pues gradualmente se pasó del sistema de construcción artesanal en talleres al sistema industrial de fabricación en grandes fábricas, y se detalla la introducción de la máquina en el proceso, tomando como referencia el caso de un constructor barcelonés, José Urivarrena, ejemplo paradigmático en un contexto de plena efervescencia de la recepción en Barcelona de las novedades científico técnicas.

El capítulo IV traza el recorrido por la evolución de la construcción de pianos en Barcelona entre 1790 y 1849, mientras que en el capítulo V se profundiza en los espacios destinados a la actividad musical, tanto de la esfera pública, como la semipública y la privada, aportando nuevos datos para el estudio de este tema.

Por fin, el capítulo VI aborda, en primer lugar, la cuestión del comercio musical (centrado en las partituras y en los instrumentos), reflejo de la demanda musical de la época; en segundo lugar, las repercusiones del aumento del consumo musical, que tuvo como resultado la aparición de periódicos musicales y nuevos centros dedicados a la docencia musical; y por último, en este capítulo se estudia la presencia real del piano en

los espacios domésticos, tanto de la pequeña burguesía como de la media y la alta burguesía barcelonesa, a partir de los inventarios notariales post mórtem.

### **Crítica de fuentes y metodología empleada**

Para el estudio del piano en Barcelona ha sido necesario recurrir al estudio de fuentes primarias de carácter y localización muy diversos, lo que ha dificultado la tarea de recopilación de fuentes.

Una parte sustancial del presente estudio se basa en documentos administrativos emanados por distintas instituciones estatales que afectaron de manera directa o indirecta a la profesión de los constructores de pianos, al comercio de instrumentos y de partituras y a la actividad musical en general.

A continuación se detalla y explica la documentación que se ha trabajado procedente de los archivos y las bibliotecas en referencia al tema de la construcción, la difusión y el comercio de pianos en Barcelona:

#### *Biblioteca de Catalunya*

Se ha consultado el fondo Gònima Janer, un fondo documental privado de tipo comercial conformado por la documentación que generó la actividad personal y empresarial de Erasme Gònima y de su nieto y heredero Erasme de Janer i Gònima. En él se ha localizado importante documentación referente al Teatro de la Santa Cruz: contratos con músicos, y registros de compras de material musical y alquileres de instrumentos propiedad del teatro.

También se han consultado varios legajos del fondo de la Junta de Comerç, donde se ha encontrado la documentación referente a las solicitudes de algunos constructores de pianos a la Comisión de Fomento y Aduanas para la prohibición de la importación de pianos extranjeros. De este fondo también se han consultado los llamados *libros de matrículas de los comerciantes*, en los que se han hallado algunos constructores de pianos desconocidos hasta la fecha. En la sección de manuscritos, se han podido localizar algunas partituras impresas por libreros *musicales* (dedicados a la compraventa no solo de libros sino también de material musical), métodos de piano y tratados de



música, todos ellos de suma importancia para recomponer el panorama musical de la primera mitad del siglo XIX.

#### *Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau*

En este archivo, que incluye los fondos del Teatro de la Santa Cruz, se han encontrado datos referentes a personas que trabajaba en el teatro (contratos de los músicos, de los cantantes), inventarios de los objetos que pertenecían al teatro y, también, aunque escasa, documentación referente al alquiler y la compra de instrumentos.

#### *Arxiu d'Història de la Ciutat de Barcelona*

Este archivo posee el Fons Municipal, que configura una fuente de documentación básica para el estudio de la historia de Barcelona. El Fons Municipal consta de trece secciones documentales, de las que se han consultado las siguientes:

- Sección llamada Gremis o *fons gremial*, en la que se ha localizado una serie de legajos referentes al Gremio de Carpinteros (el legajo 37/7: «Libros de las juntas generales y particulares del gremio»; el legajo 37/21: «Mestres fusters al 1826»; y el legajo 37/36: «Llibre del clavari de 1814»), todos ellos con valiosa información referente a los constructores de pianos.

- Sección Cadastre, formada por nueve series documentales, donde se ha hallado documentación referente a libros de memoriales de contribución, certificados y censos, con la que se han podido localizar los talleres de algunos constructores y que ha permitido relacionar a varios de ellos con el gremio al cual pertenecían.

- Sección Sanitat, que es el conjunto documental generado por la Junta de Sanidad de Barcelona, institución que por ley tenía la responsabilidad de evitar epidemias y de tomar medidas relacionadas con la salud pública.

De las doce series documentales que la conforman, la X está constituida por la documentación sobre la entrada de barcos en el puerto de Barcelona: permisos,

licencias, certificados, solicitudes de autorización para desembarcar mercancías e inspecciones sanitarias de personas y productos con destino o salida de Barcelona. Esta sección ha proporcionado datos referentes al comercio de instrumentos. En cambio, la serie XI, que incluye las patentes de sanidad<sup>4</sup>, y la serie XII, que recoge documentación emitida por los capitanes de los barcos que daban testimonio de las cargas que llevaban, ha sido útil para recabar información referente al contenido transportado por los barcos. Reseguir este tipo de documentación ha permitido conseguir registros del cargamento de algunos barcos, que demuestran la incidencia de material musical entrante y saliente por el puerto.

Además, este archivo también custodia un fondo importante de la Junta de Comerç, la institución encargada, entre otras cuestiones, de resolver conflictos de competencias entre los gremios, de controlar que las ordenanzas se cumplieran y, oficiosamente, de canalizar las reacciones conservadoras de los dirigentes de los gremios, reacios ante la expansión de la industria. La documentación generada por la Junta de Comerç, producto de estas competencias, ha permitido localizar varios litigios que implicaban a algún constructor de pianos.

#### *Arxiu Municipal Administratiu*

En este archivo se localizan los expedientes referentes a los permisos de obras, reformas de locales y viviendas de Barcelona a partir de 1848. Se han hallado expedientes de algunos constructores de instrumentos solicitando permiso para hacer obras en su local, tienda o fábrica. Esta documentación ha permitido ubicar el lugar exacto del taller de algunos de ellos.

---

<sup>4</sup> Las patentes de sanidad eran los certificados que tenían que llevar los barcos para garantizar la salud de los embarcados y la ausencia de enfermedades contagiosas en el puerto de salida. Los barcos que no disponían de esta garantía tenían prohibido desembarcar personas y carga en el puerto barcelonés hasta haber pasado la cuarentena.

*Arxiu Històric de Protocols Notarials*

Los notarios producían información concreta sobre la actividad constructiva de pianos en Barcelona hasta 1830, ya que era su competencia dar fe de las reuniones generales y particulares de los gremios, así como de los exámenes gremiales. Por ello la documentación de este archivo aporta información biográfica y profesional acerca de varios constructores de pianos, en este caso con relación a su pertenencia o interés en pertenecer al Gremio de Carpinteros de Barcelona.

Asimismo, gracias a los inventarios post mórtem, otro tipo de documentación notarial, se ha podido estudiar la difusión social que tuvieron algunos instrumentos, ya que recogen detalladamente el contenido real de los bienes de los difuntos. Esta documentación constituye una fuente decisiva a la hora de averiguar qué libros musicales y partituras había en las bibliotecas privadas de la época, o cuáles eran los instrumentos musicales que solía tener la gente en sus casas.

Paralelamente se ha llevado a cabo un vaciado de los principales periódicos barceloneses de la primera mitad del siglo XIX (*Diario de Barcelona*, *El Europeo*, *El Vapor* y *El Constitucional*) en busca de noticias y anuncios sobre eventos musicales, partituras o pianos. La consulta se ha realizado en la hemeroteca del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y en la sección de Reserva de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Estos diarios solían incluir escuetas especificaciones horarias, información relativa al repertorio, los actores y los cantantes y, en algunos casos, también recogían anuncios de oferta docente y de venta de partituras o de instrumentos bajo epígrafes específicos: «Ventas», «Avisos», «Teatro» y «Libros». A pesar de su brevedad, estas entradas aportan una gran cantidad de referencias musicales de todo tipo, que constituyen una valiosa fuente para el conocimiento y el análisis socioeconómico de la música barcelonesa y española durante la primera mitad del siglo XIX.

Para facilitar el análisis y estudio de los miles de datos recogidos del *Diario de Barcelona* se ha realizado una base de datos que organiza la información sobre constructores de instrumentos, almacenistas, libreros, afinadores, actividades musicales, centros de enseñanza públicos y privados, profesores de piano y periódicos de música de la primera mitad del siglo XIX, entre otros. Parte de los resultados del vaciado de datos se han plasmado en tablas, que se han insertado a lo largo de la tesis.

## Estado de la cuestión

A pesar de su interés, la cuestión de la implantación y difusión del piano en la ciudad de Barcelona entre 1790 y 1849 se halla prácticamente ausente en la investigación musicológica española. Sí que ha habido aportaciones con relación a la difusión del piano en otras geografías, como Madrid, Sevilla, Zaragoza y Valencia<sup>5</sup>, entre las que destacan especialmente algunas investigaciones recientes relativas a Madrid: la de Laura Cuervo<sup>6</sup> sobre la construcción de pianos y la configuración y difusión del repertorio pianístico entre 1800 y 1830, y el estudio de Gemma Salas Villar<sup>7</sup> con relación a la difusión del piano a partir de 1830. Asimismo, son de obligada consulta los estudios organológicos llevados a cabo por Cristina Bordas para comprender de forma global la evolución del piano en España<sup>8</sup>. En cuanto al caso barcelonés, los estudios existentes acotan la investigación con fechas posteriores a 1850, y no ahondan en la cuestión de cuáles fueron los primeros talleres dedicados a tal actividad y las circunstancias que los rodearon<sup>9</sup>.

Se puede decir, por tanto, que el período barcelonés que aquí se investiga ha despertado poca atención entre los investigadores, debido, al menos en parte, a que la diseminación de fuentes y, en algunos casos, su diversidad y escasez, entorpecen la investigación de este período.

Asimismo cabe destacar algunas aportaciones concretas que proporcionan datos útiles y necesarios para esta investigación, aunque siempre de forma tangencial. Son las

---

<sup>5</sup> Cabe destacar: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770 - ca. 1870*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004 [Tesis doctoral inédita]; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández», *Revista de musicología*, XI, 3 (1988), págs. 807-854; ALEMANY FERRER, Victoria, *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007; y KENYON DE PASCUAL, Beryl; NOBBS, Christopher, «Sevilla: un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997), págs. 851-854.

<sup>6</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

<sup>7</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La difusión del piano romántico en Madrid». En: LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 2012, págs. 407-420.

<sup>8</sup> Cabe destacar: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio de instrumentos...*, *op. cit.*; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Dos constructores de pianos...», *op. cit.*; y BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *Hazen y el piano en España, 175 años*. Madrid: Hazen, 1989.

<sup>9</sup> Como: FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, Alfons, «El piano: una industria potent a la Barcelona de final del segle XIX i principi del XX», *Revista Musical Catalana*, núm. 232 (febrero de 2004), págs. 30 y 31; y FUKUSHIMA, Mutsumi, *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008 [Tesis doctoral].

de Josep Maria Vilar<sup>10</sup> (en relación con la difusión de la música de Rossini en Cataluña mediante las transcripciones para piano), Xosé Aviñoa<sup>11</sup>, Jacinto Torres<sup>12</sup> (respecto a los orígenes y la posterior evolución de la prensa musical española), José Carlos Gosálvez<sup>13</sup> (con relación a la imprenta y la edición musical en España) y, de nuevo, Gemma Salas<sup>14</sup> (acerca de la enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX). No hay que olvidar la contribución de Celsa Alonso al panorama musical del siglo XIX<sup>15</sup> y, en concreto, al estudio de la funcionalidad y la sociabilidad del piano dentro del contexto social del romanticismo<sup>16</sup>. Otras investigaciones, como pueden ser las de Roger Alier<sup>17</sup>, Joan Pellisa<sup>18</sup> y Josep Borràs<sup>19</sup>, son fuente de información general acerca del entorno musical barcelonés de las fechas propuestas y proporcionan datos útiles y valiosos para el tema que aquí incumbe.

Fuera de España se han llevado a cabo diversos estudios muy completos en torno al piano y su difusión comercial y la producción musical, y también sobre la recepción del instrumento y su repertorio. En esta línea de trabajo son ineludibles las obras colectivas editadas por Larry Tood<sup>20</sup> y James Pariklas<sup>21</sup>, así como la coordinada por

---

<sup>10</sup> VILAR, Josep Maria, «Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya», *Anuario Musical*, 50, XIV, 1-2 (1995), págs. 185-200.

<sup>11</sup> AVIÑO A, Xosé (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear. Del Romanticisme al Nacionalisme*. Barcelona: Edicions 62, 2001, vol. III; y AVIÑO A, Xosé, «Aquel año de 1845», *Anuario Musical*, 45 (1990), págs. 133-188.

<sup>12</sup> TORRES MULAS, Jacinto, «Fuentes para la historiografía musical española», *Revista de Musicología*, 1991, vol. XVI, núm. 3, págs. 33-50; y TORRES MULAS, Jacinto, «El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX», *Revista de Musicología*, 1993, vol. XIV, núm. 2, págs. 1679-1700.

<sup>13</sup> GOSÁLVEZ, José Carlos, *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación, 1995; y LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical... op. cit.*

<sup>14</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano», *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, 15, 1-2, 1999, págs. 9-56.

<sup>15</sup> CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en... op. cit.*; y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1997.

<sup>16</sup> ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, «Los salones: un espacio musical para la España del XIX», *Anuario Musical*, 48 (1993), págs. 165-206.

<sup>17</sup> ALIER, Roger, «Els primers concerts públics a Barcelona», *Serra d'Or*, núm. 210 (marzo de 1977), págs. 175-177; y ALIER, Roger, «Notes sobre la música de Haydn a la Barcelona del segle XVIII», *Bulletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 1985, págs. 41-47.

<sup>18</sup> PELLISA I PUJADES, Joan, «Guitarres i instruments de corda d'escola catalana, el so de la Barcelona barroca». En: GARCÍA ESPUCHE, Albert (coord.), *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009; y PELLISA I PUJADES, Joan, *Guitarres i guitarrers d'escola catalana. Dels gremis al modernisme*. Barcelona: Amalgama Edicions, 2013.

<sup>19</sup> BORRÀS I ROCA, Josep, «Constructors d'instruments de vent fusta a Barcelona entre 1742 i 1826», *Revista Catalana de Musicologia*, I (2001), págs. 93-156.

<sup>20</sup> TOOD, R. Larry (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*. Nueva York: Routledge, 2004.

<sup>21</sup> PARAKILAS, James, et ál., *Piano Roles. A New History of the Piano*. New Haven: Yale University Press, 2001.

Richard Bösel<sup>22</sup>, que incluye varios artículos que han resultado especialmente útiles: el de Luca Aversano (*L'importazione in Italia di fortepiano austriaci e tedeschi*), el de Guido Salvetti (*Il contributo del fortepiano alla didattica pianistica odierna*), el de Bianca Maria Antolini (*Editoria musicale e diffusione del repertorio: 1770-1830*) y el de Laurence Libin (*Early Piano Culture in America*).

Igualmente esclarecedores han sido, por un lado, las investigaciones de Pascale Vandervellen<sup>23</sup> centradas en los modelos y la fabricación de pianos a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX; por otro, los estudios de Harding<sup>24</sup>, Wainwright<sup>25</sup> y Haine<sup>26</sup>, que han sido fundamentales en el mundo de la musicología y que han servido de punto de partida para numerosos estudios posteriores; y, cómo no, las investigaciones realizadas por Gétreau<sup>27</sup> consagradas a la organología y la iconografía musical en Occidente.

Otra publicación de referencia, esta vez en el terreno de la enseñanza del piano, es la tesis de Joan Miquel Hernández, que ha investigado la aportación del pianista y compositor Carles G. Vidiella, uno de los alumnos de Pere Tintorer, a la escuela catalana del piano. Ya se ha citado la obra de Gemma Salas, que aborda la situación de la enseñanza musical, los centros docentes, los métodos para piano y la evolución de la didáctica del piano en España a partir de 1830.

En definitiva, la presente tesis pretende llenar diversas lagunas sobre este tema y los datos que aquí se presentan suponen la primera contribución al estudio de la implantación y la difusión del piano en la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX.

---

<sup>22</sup> BÖSEL, Richard (ed.), *La cultura del fortepiano (1770-1830)*. Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009.

<sup>23</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe. Des origens à 1850*. Lieja: Mardaga, 1994.

<sup>24</sup> HARDING, Rosamond E. M., *The piano-forte. Its history traced to the Great Exhibition of 1851*. Surrey: Gresham Books, 1978 [1933].

<sup>25</sup> WAINWRIGHT, David, *The Piano Makers*. Londres: Hutchinson and Co, 1975.

<sup>26</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments de musique a Paris au XIXe siècle: des artisans face à l'industrialisation*. Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

<sup>27</sup> GÉTREAU, Florence (dir.), *Le pianoforte en France: 1780-1820*. París: CNRS Éditions, 2009.



**Capítulo I.**  
**BARCELONA DE 1790 A 1849:**  
**UN LARGO CAMINO HACIA LA MODERNIDAD.**  
**DEL ANTIGUO RÉGIMEN AL LIBERALISMO**

El marco histórico señalado, 1790-1849, encuadra un conjunto de cambios insoslayables: el paso del viejo mundo rural al de las ciudades, de la sociedad del Antiguo Régimen a la sociedad liberal y capitalista, del trabajo manual al mecánico, del taller a la fábrica... condicionados sin duda por un hito fundamental en la historia del hombre: la Revolución Industrial. Todos estos elementos configuraron un nuevo paisaje urbano, y sobre todo repercutieron en transformaciones más profundas: sociales, económicas, políticas y culturales. No se trató de un cambio súbito sino que fue un acontecimiento prolongado en el tiempo e intrínsecamente encabalgado con otros procesos. La esencia de la sociedad industrial es que evoluciona de modo continuo y cada cambio suscita la necesidad de otro cambio, ya que se trata de una evolución dinámica. El proceso culminó en la primera mitad del siglo XIX, cuando apenas se reconocen las condiciones de vida y el entorno en relación con el siglo anterior.

Además de la Revolución Industrial y las consiguientes innovaciones tecnológicas, los principales motores de estos cambios fueron la transición del Antiguo al Nuevo Régimen y el progresivo cambio del paradigma estético de la Ilustración al del Romanticismo.

Desde que comenzara la Revolución Francesa hasta los sucesivos intentos liberales acaecidos durante las primeras décadas del siglo XIX, Europa se vio inmersa en el largo proceso de transición que señala el paso del absolutismo al liberalismo, si bien operó de diferentes formas en cada lugar: con violencia (en Francia), mediante una



proclamación jurídico-política (en España, con las Cortes de Cádiz en 1812) o por medio de un movimiento de emancipación (como es el caso de los distintos países de América)<sup>28</sup>.

En esta etapa de cambios, la enorme transformación que supuso el paso del Antiguo Régimen al nuevo sistema, el liberal y capitalista, resultó fundamental. Para empezar, destaca la gran diferencia entre ambas formas de gobierno.

En el ámbito político, lo que caracterizaba al Antiguo Régimen era la monarquía absoluta, autoridad que concentraba todo el poder: el legislativo, el ejecutivo y el judicial. Aun así, en la España del Antiguo Régimen las instituciones tenían un gran peso, ya que las leyes no tenían valor si no eran aprobadas conjuntamente por el rey y las Cortes, por lo que la autoridad del monarca se veía limitada por los consejos, los fueros de los distintos reinos, los privilegios de los estamentos, los derechos de los gremios, las asociaciones y las universidades y, muy especialmente, por los derechos de los municipios.

Otra de las características que distinguía al Antiguo Régimen, esta vez en el ámbito social, era la división de la sociedad en estamentos: nobleza, clero y tercer estado o estado llano. Estaban perfectamente demarcados y cada uno presentaba unas funciones muy específicas, si bien sus fronteras fueron diluyéndose con el paso del tiempo, de modo que, por ejemplo, a finales del siglo XVIII el estado llano estaba conformado tanto por ricos comerciantes como por juristas y campesinos, que apenas tenían en común el hecho de carecer de títulos nobiliarios.

En lo que respecta al ámbito económico, hay que tener en cuenta que el Antiguo Régimen destacaba su capacidad de ordenar y reglamentar, de modo que la economía estaba dirigida por una serie de convenciones rígidas y acuerdos corporativos que impedían su libre desarrollo: la producción se hallaba limitada, el transporte se veía dificultado por numerosas aduanas, los precios estaban intervenidos, y el trabajo, organizado corporativamente, carecía de la posibilidad de libre competencia.

En contraposición, el Nuevo Régimen, o régimen liberal, se caracterizaba por la inexistencia de una autoridad soberana absoluta en la que pudiera concentrarse todo el poder, de modo que este tenía que distribuirse en tres instancias: el ejecutivo, el legislativo y el judicial. Esta distinción en el ámbito político en España fue de la mano del establecimiento de una carta magna, la primera Constitución, que recogía unas leyes

---

<sup>28</sup> COMELLAS, José Luis, *Historia de España contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp, 1996.

fundamentales y los deberes y derechos de los ciudadanos. En el Nuevo Régimen se tendía a regularizar, racionalizar y uniformar las leyes y las instituciones, de manera que individuos, corporaciones, regiones y municipios fueron sometidos a unas instituciones que no tomaban en consideración distinción alguna: se acabaron las jurisdicciones especiales para nobles o eclesiásticos, se acabaron los fueros privativos para determinadas instituciones o ciudades, y se acabaron los órganos de administración diferentes según los reinos o regiones.

En el ámbito social, el liberalismo pretendía romper con la ordenación estamental y pasó a defender la igualdad esencial de todos los hombres.

Y en el ámbito económico, este nuevo sistema buscó la plena libertad de movimientos en la producción y el uso de la propia riqueza<sup>29</sup>. Esta libertad regía tanto para los bienes (producción, mercados, precios) como para el trabajo (por ejemplo, existía la libre contratación mediante acuerdos mutuamente voluntarios). En España, los obstáculos fundamentales con que se encontró la libertad económica fueron la amortización<sup>30</sup> y los gremios<sup>31</sup>.

En cualquier caso, el cambio de régimen no fue uniforme ni lineal. Tanto en Europa como en España se produjo una fluctuación constante entre liberalismo y los sectores reaccionarios partidarios del Antiguo Régimen, que caracterizó la vida política, social, económica y cultural durante los primeros treinta años del siglo XIX. La inestabilidad de esta etapa también se vio determinada en gran medida por las guerras de conquista de Napoleón, que se iniciaron antes de 1799 y se prolongaron hasta 1815, y que resultaron decisivas en la configuración político-social y musical de Europa.

Durante la guerra que se inició en 1808 entre España y la Francia de Napoleón, también llamada guerra del Francés o guerra de la Independencia, la España ocupada por los franceses estaba gobernada por José I, hermano de Napoleón, mientras que en la España no ocupada la autoridad estaba en manos de los liberales, que contaban con dos tipos de órganos de gobierno: las Juntas Locales y las Juntas Regionales de Defensa. Los liberales españoles no reconocían la figura de José I, y su objetivo era defenderse de

---

<sup>29</sup> BAHAMONDE MAGRO, Ángel; MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio, *Historia de España, siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1994.

<sup>30</sup> Un régimen que deja la propiedad en manos de una persona jurídica, ya sea la familia o una institución, en lugar de valerse de una persona física, de modo que el poseedor no puede ni venderla ni cambiarla por otra.

<sup>31</sup> La idiosincrasia de los gremios suponía un obstáculo económico para la actividad de los constructores de instrumentos que querían asentarse por libre. En el capítulo II se explicará cómo la lenta desaparición del sistema gremial marcó el desarrollo de la construcción de pianos en Barcelona entre 1790 y 1849.

la invasión francesa y llenar el vacío de poder que había quedado tras el exilio de Fernando VII. En septiembre de 1810, la Junta Central Suprema relevó a las juntas y ordenó la convocatoria de Cortes; estas, debido al desarrollo de la guerra, tuvieron que reunirse primero en San Fernando, entonces Isla de León, y después en Cádiz. En el plazo de cuatro años (1810-1814), las Cortes de Cádiz llevaron a cabo una política de reformas equivalente a lo que en otros países fue una revolución: la Constitución de 1812 y las medidas que desarrollaron, inspiradas en su ideal liberal de refundar una sociedad sin privilegios, sirvieron para constituir un nuevo régimen y promovieron una radical transformación de la sociedad.

En las colonias españolas de Hispanoamérica se había desarrollado una burguesía blanca, la de los llamados *criollos*, compuesta por terratenientes y comerciantes. Sin embargo, los criollos no participaban en el gobierno de la colonia: este había quedado confiado a una burocracia cuyos miembros superiores procedían de la Península. Esta falta de inclusión en la toma de decisiones y en el poder acabó conduciendo al estallido de un conjunto de movimientos revolucionarios, y el ciclo de revoluciones liberales burguesas de ultramar, que se inició en Norteamérica en 1767, se cerró finalmente con la independencia de las colonias españolas de América (salvo Cuba y Puerto Rico), fruto de las campañas militares llevadas a cabo entre 1810 y 1824.

En 1814 regresó a España Fernando VII, que llevaba exiliado seis años debido a la invasión francesa. Su vuelta supuso la destrucción de toda la labor realizada por las Cortes de Cádiz y el retorno al régimen absolutista que había imperado en España hasta 1808. El revés obligó a los liberales a un radical cambio de proceder en la lucha por el poder: decidieron recurrir a la conspiración y valerse del pronunciamiento, es decir, de la fuerza armada para derrocar al régimen absolutista de Fernando VII. Si resultó posible recurrir al ejército como instrumento de lucha fue probablemente porque, como señala Artola, «en sus filas la oficialidad, surgida de la guerra, padece las consecuencias de la competencia de los elementos nobiliarios y de una difícil adaptación a la paz»<sup>32</sup>.

En abril de 1820, el comandante Riego reinstauró la Constitución de 1812 e inauguró el Trienio Liberal, que se alargó hasta 1823. Durante estos tres años se puso en práctica un régimen de monarquía parlamentaria, previsto por la Constitución, de modo que el monarca podía utilizar las posibilidades constitucionales para frenar las reformas. En esta etapa, los liberales se dividieron en diversas corrientes ideológicas, lo que dio

---

<sup>32</sup> ARTOLA GALLEGU, Miguel, *Historia de España. La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza Universidad, 1975, vol. V, pág. 45.

origen a los dos primeros partidos políticos: el de los moderados, que se inclinaban por la participación de la Corona en el proceso reformista, y el de los exaltados, partidarios de reducir las funciones del monarca a las puramente ejecutivas. El triunfo de los liberales moderados determinó el carácter de las Cortes del Trienio, que se limitaron a proseguir el desarrollo de las reformas que habían quedado inconclusas en la etapa liberal anterior al regreso de Fernando VII.

El triunfo de la revolución liberal española de 1820 coincidió con una fase de inestabilidad también en el resto de Europa, causada por las revueltas revolucionarias liberales. Prácticamente todos los países europeos se vieron afectados, de una manera u otra, por incidentes y movimientos de agitación. Francia experimentó varios intentos de sublevación republicano-bonapartista entre 1820 y 1822. En Rusia el regimiento de Semenov protagonizó un fallido alzamiento liberal denominado *Dicabristi* o *decembristas*, un movimiento de la nobleza que pretendía desgastar el poder absoluto del zar y que acabó con la ejecución de algunos confabulados y el destierro de otros<sup>33</sup>. En Portugal, tras la muerte de la reina María (1816), y en ausencia de su heredero legítimo, el gobierno quedó en manos del general inglés Beresford; en 1820, tuvo lugar en Oporto una sublevación militar que logró forzar la vuelta del hijo de la reina: Juan VI se había refugiado en Brasil durante la invasión francesa, pero regresó a Portugal y, presionado por los sectores liberales, promulgó el Estatuto Liberal de 1822, al tiempo que su hijo Pedro lideraba el movimiento de independencia de Brasil como colonia de Portugal. En Nápoles, en julio de 1820, se produjo la sublevación del general Pepe, que acabó imponiéndole a Fernando IV, rey de las Dos Sicilias, el modelo la Constitución española de 1812<sup>34</sup>.

En 1820, las potencias *legitimistas*, reunidas en Troppau, afirmaron su derecho a intervenir en los asuntos internos de todos aquellos estados en que un movimiento revolucionario hubiese modificado el régimen «legítimo», es decir el absolutista. En el congreso de Verona se confió a Francia la tarea de intervenir en España para librar a Fernando VII de la tutela de las Cortes (a cambio de que el monarca se declarara dispuesto a reformar su gobierno para aproximararlo al modelo francés). En abril de 1823 comenzó la intervención francesa con el llamado ejército de los Cien Mil Hijos de San Luis, que apenas encontró resistencia y consiguió restablecer a Fernando VII como

---

<sup>33</sup> PAREDES, Javier, (coord.), *Historia universal contemporánea. De las revoluciones liberales a la Primera Guerra Mundial*. Barcelona: Ariel, 2004 [1999], vol. I.

<sup>34</sup> FUENTES ARAGONÉS, Juan Francisco, *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868)*. Madrid: Síntesis, 2007.

monarca de plena soberanía. Esta última etapa del reinado de Fernando VII se extendió hasta 1833; en ella se reinstaura el absolutismo, pero no todos los aspectos que caracterizan esta forma de gobierno fueron recuperados: por ejemplo, a pesar de las numerosas peticiones, no se recompuso la Inquisición; en cambio, se recuperó la afrancesada institución de la Policía; tampoco se le devolvieron a la Iglesia los bienes que le fueron confiscados durante el Trienio Liberal, y de hecho la ley de baldíos de 1828 continuó la labor desamortizadora defendida en el período liberal<sup>35</sup>; por otro lado, en la década de 1823 a 1833 hay menos nobleza cortesana que durante el primer sexenio absolutista (1814-1820), en parte porque Fernando VII prefiere rodearse de personalidades influyentes de la burguesía. A pesar de estos intentos aperturistas de Fernando VII, el absolutismo fue utilizado al servicio de la restauración de la sociedad estamental.

A partir de los esponsales de Fernando VII con María Cristina de Nápoles, el cuarto matrimonio para el monarca, se comenzó a plantear el problema sucesorio y, ante la eventualidad de tener descendencia femenina, Fernando VII decidió promulgar la Pragmática Sanción (1830), por la que se abolía la ley sálica. En 1830 nació su heredera, que llegaría a ser Isabel II. El infante don Carlos, hermano de Fernando VII, se negaba a aceptar la abolición de la ley sálica, por lo que estalló un conflicto dinástico que derivó en una guerra civil, también llamada guerras carlistas: don Carlos y sus seguidores contra los partidarios de que reinara la futura Isabel II, si bien, en el fondo, la disputa más que por la legitimidad del trono era ideológica y se dirimía entre los partidarios de mantener el Antiguo Régimen (los seguidores del infante Carlos) y los promotores del cambio al liberalismo (los seguidores de la reina regente, María Cristina, y su hija Isabel).

Tras la muerte de Fernando VII (1833), los liberales realizaron su jugada y le ofrecieron a María Cristina garantías de mantener en el trono a su hija a cambio de que siguiera las directrices que ellos le dieran. Aún en lucha el ejército isabelino con los últimos defensores del Antiguo Régimen, los liberales reclamaban el asentamiento de las bases para la nueva sociedad, que se articulaban de acuerdo a los tres principios liberales: libertad, igualdad y propiedad.

---

<sup>35</sup> En realidad, la desamortización fue iniciada por Godoy en 1798, con el beneplácito papal a raíz del estudio de Campomanes *Tratado de regalía de amortización*, si bien fue Mendizábal quien, hacia 1835, culminó el proceso.

María Cristina, por tanto, se vio obligada a realizar una rápida transformación del régimen para satisfacer las aspiraciones de los liberales, la única fuerza capaz de mantener los derechos de su hija al trono. En 1834, la reina concedió el gobierno al liberal moderado Martínez de la Rosa, cuyo gobierno elaboraría un régimen constitucional aceptable para la Corona. Este nuevo régimen se plasmó en el Estatuto Real, símbolo de la transacción ofrecida por los cristinos, o isabelinos, a los liberales. Sin embargo, el Estatuto Real fue considerado excesivamente moderado para las aspiraciones de los liberales progresistas

En cambio, el nombramiento de Mendizábal, en 1835, fue celebrado como un gran triunfo por los liberales progresistas, dado que era un liberal progresista exaltado.

Los principios liberales de libertad, igualdad y propiedad exigían la desaparición de la sociedad estamental, proceso que al final se llevó a cabo mediante la supresión de los privilegios de la nobleza y el clero. Mendizábal consiguió consolidar las instituciones liberales; promovió la «destrucción» de la nobleza como grupo social diferenciado, a cambio de liberar sus patrimonios vinculados; e intentó remediar el penoso estado de la hacienda pública continuando con el proceso de desamortización de la Iglesia, que perdió casi la totalidad de su patrimonio y sufrió también el desmantelamiento de buena parte de su organización clerical. La desamortización eclesiástica había sido muy estimada por los sucesivos gobiernos, con independencia del signo político, ya que interesaba económicamente; entre otras cosas, las comunidades religiosas se vieron obligadas a deshacerse de buena parte de sus bienes, que pasaron a los poderes públicos y privados, en especial a los empresarios teatrales, los cuales pudieron disponer de locales para sus empresas musicales y teatrales<sup>36</sup>.

Mendizábal y los exaltados no duran mucho en el poder. Pronto le sucedió en la jefatura de gobierno Istúriz (1836), un liberal de corte moderado. Tras Istúriz llegó el exaltado Calatrava (1837), y después de él los moderados gobernaron hasta 1840, el año en que sobrevino el pronunciamiento de Espartero.

En Barcelona, entre 1835 y 1837 se habían estado produciendo las *bullangues*, revueltas prolongadas de gran intensidad y violencia, en las que se quemaron numerosos conventos e iglesias y que tenían un objetivo claro: reinstaurar la Constitución de

---

<sup>36</sup> AVIÑOÀ, Xosé, «La vida musical vuitcentista», págs. 12-56. En: AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, op. cit.

1812<sup>37</sup>. Durante el gobierno de Calatrava, el más radical de los exaltados, se dio un paso más en la evolución de la construcción del liberalismo mediante la Constitución de 1837, que «ya no es ni exaltada ni moderada, sino ecléctica»<sup>38</sup>. Los progresistas consiguieron que este documento fundamental recogiera la institucionalización de la Milicia Nacional, mientras que los moderados lograron la conservación del bicameralismo, es decir, la coexistencia de un Senado y un Congreso. La Corona podía encargar la formación del ministerio, cuyos miembros podían participar en las sesiones de las Cortes, lo que en la práctica se convertía en una medida destinada a evitar la escisión entre el poder legislativo y el poder ejecutivo.

María Cristina se encontró con el rechazo a varias de sus medidas por parte de las principales ciudades españolas (Madrid, Barcelona y Zaragoza, entre otras), y se acabó exiliando a Francia. Y en 1840 se formó en Madrid un polémico gobierno presidido por el general progresista Espartero, que asumió las funciones de regencia hasta 1843. El año 1842 fue el de la progresiva pérdida de credibilidad de Espartero y de su gobierno. El gobierno de Espartero careció de un programa político coherente. Además ejercía la máxima presión tributaria sobre las clases populares y sus exigencias arancelarias ponían en peligro diversas industrias, como la algodonera catalana<sup>39</sup>. En noviembre de 1842 se produjo en Barcelona un alzamiento popular. La chispa que lo propició fue la negativa del pago de unos impuestos por derecho al consumo del vino, pero las revueltas que se sucedieron a lo largo de varias semanas, apoyadas por la Milicia Nacional, alcanzaron graves proporciones. En diciembre de 1842, ante la negativa de los barceloneses a rendirse, Espartero hizo que la ciudad condal fuera bombardeada desde el castillo de Montjuïc. Espartero regresó a Madrid victorioso pero desacreditado, y en abril de 1843 acabó perdiendo las elecciones, por lo que al general regente no le quedó más remedio que aceptar el gobierno de los progresistas puros, presidido por López.

El nuevo gabinete exigió una revisión de la política esparterista, por lo que el enfrentamiento con el general se hizo inevitable. Progresistas y moderados se propusieron derribar a Espartero y formaron una coalición contra él y sus partidarios. Se sucedieron numerosas revueltas, sobre todo en Cataluña (Barcelona volvió a ser

---

<sup>37</sup> GRAU, Ramon (coord.), *Les ciutats i les revolucions, 1808-1868. La cultura a l'època romàntica*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona, 2007, vol. III.

<sup>38</sup> COMELLAS, José Luis, *Historia de España...*, op. cit., pág. 157.

<sup>39</sup> ROMEA CASTRO, Celia, *Barcelona romàntica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994.

bombardeada desde Montjuïc) y Andalucía. Finalmente, en junio de 1843, tras derrotar a las tropas esparteristas, el general moderado Narváez devolvió el poder a la coalición de progresistas y moderados. Y para evitar futuros problemas de regencia, Isabel II fue declarada mayor de edad a los trece años, la coronaron y reinó hasta 1868.

La revolución liberal no afectó exclusivamente en términos políticos, sino también ideológicos y culturales, puesto que los movimientos liberales surgidos contra la Francia napoleónica (en España, simbolizados en la ideología de las Cortes de Cádiz de 1812), marcaron a la sociedad en numerosos aspectos. Ante la sorpresa y la resistencia de unos y el empuje renovador de otros, la revolución impuso nuevas relaciones sociales entre los individuos y entre las clases, que se reflejaron en la aparición de comportamientos inéditos. Por ejemplo, en la Barcelona de principios del siglo XIX los jóvenes de buena familia, la mayoría pertenecientes a la nobleza o a la alta burguesía, que vestían y se comportaban según la moda francesa recibían el despectivo nombre de *currutacos*. Muchas costumbres, modas e ideas procedentes de Francia y de la Europa revolucionaria fueron adquiridas rápidamente por los jóvenes españoles, que gustaban de estas novedades y aspiraban a implantar aquí los modelos liberalistas que simbolizaban.

Por otro lado, las experiencias revolucionarias españolas tuvieron un peso específico en la transformación de las relaciones entre las clases sociales y fomentaron la creación de una sociedad liberal en la que la burguesía tendría un papel preponderante. Las medidas que se tomaron durante la revolución liberal, sumadas a los adelantos técnicos, contribuyeron también a un sensible cambio en las ciudades: por ejemplo, la libertad de los arrendamientos y la desamortización aceleraron el proceso de renovación de los edificios urbanos; además, se produjo una notable transformación de la vía pública (se dispuso la alineación de las fachadas con objeto de evitar entrantes difíciles de limpiar e iluminar, la demolición de los conventos permitió abrir calles y plazas públicas y la construcción de aceras...) y se inauguraron las primeras experiencias de iluminación urbana por gas, coincidiendo con los últimos años del reinado de Fernando VII, aunque fue a finales de la década de 1840 cuando se constituyeron en Madrid y en Barcelona las primeras compañías de alumbrado que prestaron servicio regular<sup>40</sup>. Y si hubo un cambio relevante en el estilo de vida de mediados del siglo XIX este fue el que se derivó de la transformación del sistema de

---

<sup>40</sup> ARTOLA GALLEGO, Miguel, *Historia de España...*, *op. cit.*



comunicaciones, como consecuencia del establecimiento de servicios regulares, primero de diligencias y luego del ferrocarril. La movilidad de la población aumentó de forma exponencial, cambió la percepción de las distancias y se produjo un acercamiento cultural y económico entre muchas ciudades, lo que produjo un notable efecto de ampliación del espacio de lo conocido.

En Barcelona, como en otras ciudades españolas, los cambios políticos fueron acompañados del resurgimiento industrial y económico y de un crecimiento demográfico acentuado. La constante aparición de nuevas fábricas y el aumento de la población provocaba la necesidad de expansión de la ciudad condal, pero hasta 1854 no se aprobó la demolición de sus murallas, por lo que a lo largo del período previo las autoridades municipales no tuvieron más remedio que reformar los trazados para obtener nuevos espacios. El Ayuntamiento constitucional, que gobernó de 1820 a 1823, proyectó las primeras transformaciones urbanísticas, con la finalidad de abrir nuevas calles que cruzasen la ciudad y conectasen el barrio del Raval y la Rambla con la explanada de la Ciudadela. Estas medidas coinciden con una etapa de cierta recuperación económica y de desarrollo industrial, que a su vez favorece una cada vez más importante actividad cultural y musical, tal como se verá más adelante, evidente si se estudia el aumento del número de conciertos y el incremento de la compraventa de partituras e instrumentos musicales. Este desarrollo cultural culmina en la década de 1830 con la creación del Liceo Filarmónico-Dramático de Montesión (conservatorio de música dedicado a la enseñanza musical y teatral) y en la década de 1840 con la creación del Teatro Nuevo (1840), la Sociedad Filarmónica de Barcelona (1844) y la inauguración en 1847 del Gran Teatro del Liceo.

Como se ha explicado, la desamortización de los bienes eclesiásticos culminó hacia 1835, el año que en Barcelona se produjeron las *bullangues*, que derivaron en la quema de conventos<sup>41</sup>. Por tanto, otro de los acontecimientos fundamentales para el cambio urbanístico barcelonés fue la desamortización de los bienes eclesiásticos, que permitió maniobrabilidad a la hora de planificar las obras y reformas previas al derribo de las murallas de la ciudad.

La etapa de 1790 a 1849, estuvo marcada por la Revolución Industrial y las innovaciones tecnológicas consiguientes, que provocaron, en el transcurso de unas pocas décadas, una transformación radical de todo lo conocido: trabajo, mentalidades,

---

<sup>41</sup> GRAU, Ramon (coord.), *Les ciutats i les revolucions...*, op. cit.

cultura y grupos sociales. El cambio no se limitó a la industrialización, sino que se produjeron transformaciones paralelas y todos los ámbitos de la sociedad se beneficiaron del desarrollo de la ciencia y se retroalimentaron entre sí. A mediados del siglo XIX, el llamado Siglo de las Máquinas, no solo se había transformado el mundo, sino que ya no había vuelta atrás.

Con la Revolución Industrial se inició un proceso acumulativo de avance tecnológico autoalimentado cuyas repercusiones afectaron a todos los aspectos de la vida económica, social, política y cultural. Entre las consecuencias de los avances tecnológicos e industriales se encuentran el aumento de la calidad y de la esperanza de vida y la transformación de las ciudades; y con el desarrollo de los transportes y las comunicaciones, como se ha comentado, dio comienzo otro gran proceso transformador, el de la globalización, que desembocó, entre otras cosas, en un cambio en la comprensión del espacio-mundo, y el surgimiento de un nuevo sentir y un nuevo imaginario cultural<sup>42</sup>. La sociedad decimonónica acogió con entusiasmo e interés cada novedad, y a los nuevos inventos y artefactos y a los últimos experimentos se añadió un optimismo de fondo propiciado por la comodidad y la capacidad adquisitiva de esta sociedad. La prensa desempeñó un papel primordial en la construcción de esta nueva realidad: fue quien tomó el pulso de este interés social, satisfaciendo la curiosidad de sus lectores y fomentando el interés del público al informar de cada paso, de cada descubrimiento y de cada fracaso.

Entre los muchos cambios revolucionarios acaecidos entre 1790 y 1849, cabe destacar los que experimentaron los sistemas de comunicación: la aplicación de la máquina de vapor al transporte terrestre (creación del ferrocarril)<sup>43</sup> y al transporte marítimo (creación de los barcos de vapor) transformó sustancialmente las condiciones del transporte de mercancías y logró el efecto de que se acortaran las distancias; asimismo, la fotografía constituyó otro gran avance y la invención del telégrafo eléctrico en la década de 1830 determinó un cambio en la transmisión de la información; también marcaron un antes y un después el inicio de la conquista del

---

<sup>42</sup> CASCAJOSA CÁNOVAS, Carmen, *La construcción del tiempo (1848-1905) desde la perspectiva de la historia cultural*. Universidad de Murcia, 2006, [trabajo de Suficiencia Investigadora dirigido por Javier Moscoso] [inédito].

<sup>43</sup> En octubre de 1848 se inauguró la línea de ferrocarril de Barcelona a Mataró, la primera de la Península ibérica, construida por iniciativa privada.

aire<sup>44</sup>, las mejoras del abastecimiento del agua y del desagüe y la innovación en los materiales para la construcción.

En cuanto al paradigma estético, en Europa se produjo un cambio al pasar de la Ilustración al movimiento cultural que se implantó en el período de 1808 a 1868, denominado romanticismo<sup>45</sup>.

La renovación cultural propia de ese momento penetró en Barcelona, especialmente a partir de la muerte de Fernando VII, y coincidió con los inicios de la industrialización y el desarrollo de las nuevas formas de vida de la sociedad burguesa<sup>46</sup>. El paso del Antiguo Régimen al nuevo, del Neoclasicismo y la Ilustración al Romanticismo, del mundo rural al mundo urbano..., constituyó un curso progresivo, conflictivo y accidentado y fue el trasfondo sociopolítico constante de la primera mitad del siglo XIX. Esta permanente inestabilidad social, política y económica pudo haber sido la causa de que a España llegaran con retraso, o simplemente no llegaran, algunas producciones culturales que, en cambio, en los países menos afectados por la inestabilidad política y las revoluciones (o que las superaron más rápidamente) se desarrollaron con normalidad, como fueron los movimientos literarios y musicales propios del Romanticismo.

La fluctuación entre liberalismo y absolutismo caracterizó la vida política europea durante las primeras décadas del siglo XIX. Sin embargo, las contradicciones sociales inherentes al sistema se extendieron más allá de la escena política y fomentaron el desarrollo de una sociedad compleja y poco homogeneizada. Estéticamente, se manifiesta en la variedad de estilos que florecieron en las bellas artes y en las artes decorativas (por ejemplo, se mantiene el gusto por lo clásico, se produce la recuperación de la influencia china y surge también un estilo egipcio). Además, esta transformación social y cultural alentó a los músicos «a deshacerse de los lazos que les unían a sus

---

<sup>44</sup> En 1783, en la ciudad francesa de Annonay, se llevaron a cabo las primeras pruebas en la conquista del aire con el globo de aire caliente diseñado por los hermanos Montgolfier.

<sup>45</sup> Véase el concepto de romanticismo musical que sugiere Xosé Aviñoa en las págs. 134-136 de AVIÑO, Xosé, «Aquel año de 1845...», *op. cit.*: «Romanticismo es un modo de hacer y entender la música que se distingue radicalmente de formas y estilos anteriores por un nuevo contenido y una nueva función. Un nuevo contenido porque, a partir de un cierto momento, *romántico* será todo aquel producto musical que venga teñido de sensible; [...] *romántico* en cuanto a contenido será aquel producto que a fuer de llamar la atención acabará por no dejar indiferente [...]. En cuanto a la nueva función, es obvio que hay una actividad que sirve de referencia, el concierto público, y todo lo que de ello se deriva [...]. El romanticismo así entendido es más una tendencia hacia la purificación del producto y de la oferta musical que una realidad perfectamente vivida. Por ello habremos de entender como paso hacia adelante en este camino el rigor de la interpretación, el interés por lo sinfónico, la aparición, tímida si se quiere, de la crítica musical, la creación de instituciones destinadas a completar la información operística de los ciudadanos».

<sup>46</sup> GRAU, Ramon (coord.), *Les ciutats i les revolucions...*, *op. cit.*

patronos eclesiásticos y cortesanos; ahora por vez primera, se hacía posible vivir del ejercicio libre de la profesión de músico»<sup>47</sup>. Los cambios en la vida de los músicos, al igual que aquellos que la sociedad experimentaba en sí misma, eran irreversibles. A partir de la era napoleónica, al músico le sería imposible sustentar una posición segura y lucrativa bajo el sistema de patronazgo: el auténtico éxito profesional era necesariamente un éxito ante el público, y los músicos románticos se veían obligados a forjar su reputación en las salas de conciertos, así como en los teatros de ópera, orientados al gran público. Sin duda, la cuestión es compleja y resulta difícil aislar las causas que contribuyeron a que surgiera la concepción romántica de la música y a que se produjera ese cambio radical en virtud del cual la música alcanzó, durante el siglo XIX, el rango de lenguaje privilegiado y absoluto<sup>48</sup>.

Paralelamente a las cuestiones revolucionarias, económicas, políticas y culturales en los ámbitos de la técnica y de las ciencias experimentales y empíricas, la Barcelona de este período, todavía rodeada de murallas<sup>49</sup>, realizó un gran avance en su largo camino hacia la modernidad. Los científicos de finales del siglo XVIII y principios del XIX hicieron aportaciones notables en los campos de la medicina, la física, la mecánica y la ingeniería civil y militar. Barcelona era una ciudad abierta, en la que trabajaban estudiosos de otros países y disponía de numerosas y muy activas instituciones científicas; entre otras: la Academia Militar de Barcelona, también conocida como Academia de Matemáticas, la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona y la Academia de Medicina de Barcelona. Prueba de la preponderancia científica en esta etapa son la obra de Jaume Carbonell y Bravo (1758-1837), médico y químico; de Antoni Martí y Franqués (1750-1832), que destacó en el campo de la química y la botánica; de Francesc Salvà y Campillo (1758-1828), que aplicó el uso de la pila eléctrica a la telegrafía; y de Francesc Sanponts y Roca (1756-1821), a quien se le debe la construcción de la primera máquina de vapor de España.

En pocos años, entre finales del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, Barcelona se transformó desde el punto de vista demográfico, económico, social,

---

<sup>47</sup> PLANTIGA, León, *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal, 1992, pág. 23.

<sup>48</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 [1976], pág. 255.

<sup>49</sup> El derribo de las viejas murallas medievales y la subsiguiente construcción del barrio del Eixample marcaron el paso de una ciudad antigua a la gran urbe industrial. Este derribo comenzó a plantearse en 1843, coincidiendo con el gobierno del general Espartero. Como se ha dicho, no fue hasta 1854, después de un largo debate entre aquellos que eran partidarios de mantenerlas y aquellos que se oponían, cuando Madrid autorizó definitivamente su destrucción.

cultural y, sobre todo, cambió la mentalidad de sus habitantes, de modo que se dio vida a una ciudad nueva. Muestra de la vitalidad comercial y económica barcelonesa a finales del siglo XVIII es el informe de Josep Albert Navarro-Mas, miembro de la Academia de Ciencias y Artes; fue fechado entre el 1785 y el 1790 y dice así: «Siendo Barcelona, después de Cádiz, el pueblo más comerciante y más mercantil de toda España, ya se deja ver cuán grande ha de ser el comercio terrestre y marítimo que se hace en ella, y así es inexplicable lo que se introduce de frutos y géneros de todas las cuatro partes del mundo, y también es inexplicable los mucho que se extrae de ella, tanto de frutos y géneros extraños y propios como de artefactos de sus manufacturas, y de las de otros países, para toda España, para varios dominios extranjeros y principalmente para la América»<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaume, *Història de Barcelona*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2008, pág. 153.

## Capítulo II.

### EL OFICIO DE CONSTRUCTOR DE INSTRUMENTOS

Desde la Edad Media, en España los artesanos habían tenido que trabajar dependientes de un gremio. Estas instituciones los agrupaban según el oficio que desempeñaran y defendían sus intereses. Con el tiempo, fueron surgiendo profesionales cada vez más especializados<sup>51</sup>; tal es el caso de los constructores de pianos, que pertenecían al Gremio de los Carpinteros, pero cuya destreza estaba ya muy orientada hacia un producto concreto. Y algunos gremios, por la importancia de la tarea que realizaban, por la cantidad de miembros que incluían o porque sus jerarquías estaban bien relacionadas, llegaron a alcanzar altas cotas de poder e influencia social. Los constructores de instrumentos siempre se habían agrupado en gremios según el tipo de instrumentos que fabricaran o los materiales que tuvieran que trabajar para producirlos y según las tradiciones corporativas a las que pertenecieran. Durante siglos, no existió la figura de un artesano constructor de instrumentos que no estuviera agremiado. Por este motivo, la actividad que realizaban estos profesionales dependía del conjunto de normas, obligaciones, deberes y privilegios por los que se regiera su correspondiente gremio, y prácticamente cualquier aspecto de su tarea se hallaba perfectamente reglado y regulado. El objetivo de este sistema era, claramente, proteger y corporativizar a sus miembros, entre los cuales los más beneficiados eran aquellos que alcanzaban títulos de maestría.

---

<sup>51</sup> Por ejemplo, las suelas de los zapatos eran elaboradas por los curtidores, no por los zapateros, lo que constituía una primera división técnica del trabajo entre oficios. En: ROMERO MARÍN, Juan José, *La construcción de la cultura del oficio durante la industrialización. Barcelona 1814-1860*. Barcelona: Icaria Editorial, 2005, págs. 136-137.

En este capítulo se estudian diversos aspectos de esta realidad: en primer lugar, el funcionamiento general de los gremios barceloneses, en concreto de los llamados gremios musicales, que desarrollaban el oficio de construir instrumentos; en segundo lugar, las instituciones que defendieron y ayudaron a mantener la estructura gremial frente a las reformas liberales del primer tercio del siglo XIX; en tercer lugar, el Gremio de Carpinteros en relación con los constructores de pianos; y en último lugar, cómo este gremio se enfrentó al sistema liberal y de qué modo logró resolver la cuestión del libre asentamiento en Barcelona de artesanos que no eran de la ciudad.

La razón por la que se estudia el Gremio de Carpinteros es que los primeros constructores de pianos que surgieron en Barcelona tenían que pertenecer a este gremio, debido al trabajo que realizaban con la madera. Sin embargo, la situación comenzó a cambiar en España a finales del siglo XVIII, cuando los ilustrados propiciaron un sistema económico más laxo y aperturista que el imperante hasta entonces, un sistema que entraba en contradicción con las normas por las que se regían los gremios. Muchos artesanos entendieron entonces que la posibilidad de asentarse por libre, sin depender del gremio, podría repercutirles en mejores condiciones de trabajo y salario y fueron presionando para conseguir librarse de la influencia del gremio. Por otro lado, artesanos foráneos que pretendían agremiarse en Barcelona para poder ejercer su profesión, se encontraron igualmente descontentos (en muchos casos por ser despreciadas sus capacidades debido a su ciudad de procedencia o por no ser bienvenidos, debido a que eran considerados intrusos profesionales) y contribuyeron también al cambio mediante quejas y denuncias a los gremios. La situación acabó dando lugar a enfrentamientos entre los artesanos agremiados que querían asentarse por libre y los gremios, que en ocasiones se negaban a aceptar residentes nuevos en la ciudad, o que notaban que estaban perdiendo su influencia sobre los artesanos agremiados de toda la vida que tenían negocios florecientes en la ciudad condal y deseaban gestionarlos con más independencia.

## **1 De la dependencia de los gremios a la libertad de mercado: auge y decadencia del sistema gremial**

Es ineludible empezar este apartado con una delimitación de la naturaleza y las características de los gremios desde el punto de vista institucional. Este análisis suministra una base necesaria para comprender el funcionamiento de un gremio en

particular en una determinada época, el Gremio de Carpinteros de Barcelona desde el último tercio del siglo XVIII hasta 1830, y presenta las características que facilitan la comprensión del oficio de constructor de instrumentos. Asimismo, el estudio de los gremios como entidades de derecho muestra la parte común de los gremios, independientemente de su trabajo propio y específico.

Los gremios eran una asociaciones corporativas profesionales creadas para dirigir, organizar y reglamentar ciertos oficios, y eran instituciones oficiales, reconocidas por el Estado. En su calidad de asociaciones exclusivas y privilegiadas, estas instituciones estaban vinculadas a la sociedad estamental, ya que sus características, tan propias de ese sistema, requerían la aprobación del poder público, es decir, del monarca o de sus delegados.

Los gremios de una población no conformaban un conjunto homogéneo. Eran distintos unos de otros tanto por su naturaleza como por su estructura, su funcionamiento y sus fines, y se caracterizaban por su dispersión, su amplia autonomía y su falta de sincronización. Actuaban con completa independencia en las cuestiones técnicas, religiosas y sociales y las ordenanzas por las que cada uno de ellos se regía eran diferentes, no solo en lo relativo a las cuestiones técnicas, sino también en el aspecto sociopolítico.

La vida del gremio venía demarcada minuciosa y detalladamente en las ordenanzas, los estatutos o las reglamentaciones, que habían sido confeccionados tras larga experiencia consuetudinaria por los maestros de los oficios y presentados luego a la superior aprobación de los municipios o de los reyes, dependiendo de la categoría de la ciudad o del gremio. Todo, hasta el más mínimo detalle, se hallaba organizado, intervenido, fiscalizado y previsto; nada quedaba abierto a la sorpresa de lo indeterminado, dentro de la monótona regularidad de la vida gremial. Periódicamente las reglas eran revisadas y modificadas en aquellos detalles que lo requerían. Estas ordenanzas estaban divididas en dos grandes partes: una destinada a regular la organización interna de la corporación (cargos, elecciones, personal, exámenes, cuotas, multas...) y otra encargada de legislar los aspectos técnicos (horarios y fiestas en el trabajo, condiciones del mismo, salarios, materias primas, ventas...).

Las autoridades gremiales comprendían una jerarquía de cargos diversa según las poblaciones, las regiones y los reinos a los que pertenecieran. Algunos de estos puestos eran de nombramiento directo real o municipal y vitalicio, pero la inmensa



mayoría eran cargos electivos, renovables cada año o, como máximo, cada tres años; el conjunto de dichos cargos conformaba la Junta o Cabildo general, de cuyo seno salían los representantes del gremio en el Consejo Municipal de la ciudad.

Al frente del gremio figuraba el cónsul, también definido con carácter general con el apelativo de prohombre del gremio correspondiente. En muchos casos eran dos o incluso más los maestros, los prohombres, que compartían simultáneamente la máxima responsabilidad directa y representativa del gremio.

La elección de estos cargos era la que mayor importancia tenía y la que despertaba mayor interés dentro del gremio. Las elecciones se celebraban bajo la presidencia de la más alta autoridad municipal o de un representante suyo, y podían ser anrectas (mediante compromisarios) o, más frecuentemente, directas (por mayoría de votos), o bien se utilizaba el procedimiento de la insaculación, consistente en colocar en una bolsa los nombres de los candidatos para luego sacarlos.

Aparte de estas reuniones o consejos extraordinarios generales, se celebraban consejos ordinarios periódicos<sup>52</sup> y en ellos los prohombres del gremio acostumbraban a despachar los asuntos pendientes con sus inmediatos colaboradores, que ostentaban cargos de nombre igualmente variable dentro de funciones similares:

- *Veedores*: inspectores con libre entrada, de día y de noche, en los talleres, almacenes y tiendas de los agremiados, con misiones técnicas examinadoras; también cuidaban de conciliar las diferencias entre dos o más agremiados por motivos laborales.
- *Síndicos*: defensores de los intereses y el patrimonio común del gremio.
- *Clavarios*: tesoreros o administradores de los fondos gremiales, que llevaban las cuentas generales de gastos e ingresos y tenían en su poder las llaves de la caja comunal, de modo que se encargaban tanto de cobrar facturas producto de ventas de partidas de género como de recaudar las cuotas, el dinero de multas, los fondos de cargas transitorias...
- *Oidor de cuentas*: llevaba la inspección de la contabilidad.

---

<sup>52</sup> Estas reuniones también se conocen como *consells de gremis*.

Otra figura destacada en el funcionamiento y la perdurabilidad del gremio es el aprendiz. Este entraba al servicio de un maestro mediante contrato firmado por el maestro y los padres o familiares del muchacho; en el documento se estipulaban con minuciosidad los términos a los que mutuamente se comprometían una y otra parte, siempre siguiendo la costumbre autorizada para cada profesión y gremio. Por lo general, los familiares ponían al muchacho en manos del maestro, al que le daban las garantías y seguridades necesarias de que el chico sería leal, obediente, laborioso y disciplinado y procuraría complacer dentro y fuera del trabajo al maestro, de cuya familia en realidad entraba a formar parte, ya que era frecuente que el maestro tratara al aprendiz (que vivía día y noche en la casa-taller, comía en la mesa familiar y ayudaba en las tareas domésticas) como a un ahijado. El maestro, por su parte, se comprometía con la familia del aprendiz a enseñarle su oficio, alimentarle, vestirle y atenderle en caso de enfermedad y en algunos gremios incluso se estipulaba un pequeño sueldo. La duración del aprendizaje, en casi todos los oficios, era de unos cuatro años, de modo que el aprendiz ingresaba a los veinte en la categoría de *oficial* con unos conocimientos muy completos y una amplia experiencia. Todos los contratos se registraban en el libro de actas del gremio, lo que significaba la aprobación oficial de las autoridades gremiales, que venían así a desempeñar funciones notariales para el mejor y más exacto cumplimiento de lo acordado y firmado por las dos partes del contrato. Esto significaba que el aprendiz que abandonaba, sin motivo justificado, el domicilio y el taller de su maestro antes del plazo estipulado, difícilmente podría ser aceptado otra vez en algún otro taller, ya no del mismo gremio, sino incluso del resto de los gremios de la población<sup>53</sup>.

En muchas ocasiones, los oficiales eran hijos del propio maestro dueño del taller; y no eran raros los casos de oficiales que, habiendo comenzado como aprendices, acababan casados con una hija del maestro. Ambos casos, el hijo y el yerno, contribuían a acusar el carácter familiar de los talleres gremiales, ya que los oficiales con lazos familiares en el taller acostumbraban a heredar el nombre, el prestigio y la solvencia del maestro y su negocio.

El oficial estaba sujeto al maestro por obligaciones de carácter general estipuladas en las respectivas ordenanzas del oficio, sin que entre ambos mediara, salvo en casos especiales (oficiales forasteros, prisioneros...), contrato expreso y

---

<sup>53</sup> TORRELLA NIUBÓ, Francesc, *Gremios y cofradías: síntesis histórico-social*. Tarrasa: Publicaciones de la Cámara Oficial de Comercio e Industria, 1961.

particular al estilo de los que firmaban los aprendices. No todos los oficiales aspiraban a alcanzar el grado de maestro; muchos se conformaban con ser toda su vida expertos y solicitados oficiales, bien por falta de posteriores ambiciones o capacidad, o bien por carecer de recursos económicos para montar un nuevo hogar o taller, o incluso por preferir permanecer solteros toda su vida, ya que en todos los gremios la soltería dificultaba la posibilidad de alcanzar el magisterio.

Cuando un oficial sobresaliente aspiraba a alcanzar el grado de maestro, en general con el beneplácito y el apoyo de su propio maestro y de otros maestros y autoridades del gremio, procuraba perfeccionarse constantemente, y viajaba para ello a poblaciones vecinas o, incluso, a regiones lejanas. Estos viajes de estudio y práctica se aprovechaban para trabajar en afamados talleres de gremios de su mismo oficio. Una vez que alcanzaba la madurez, el oficial ejecutaba una pieza maestra, es decir, una obra profesionalmente meritoria y se sometía a un examen ante las jerarquías y los maestros de su gremio con el fin de alcanzar el más alto grado dentro del oficio. El título de maestro concedido a un oficial no siempre conllevaba la inmediata instalación de un taller propio, ya fuera por motivos de carácter económico o legal, ya porque se tratara del hijo, el yerno u otro pariente de un maestro aún activo, de modo que el oficial prefiriera no ejercer la maestría temporalmente y esperar a heredar la continuidad del taller tras el fallecimiento del maestro veterano.

En algún momento llegó a ser excesivamente alto el número de oficiales incluidos en algunos gremios. Sus relaciones con los maestros no siempre eran cordiales, y cuantos más oficiales había más probable era que se encontraran con la negativa de sus maestros a avalarles para que ascendieran a su mismo grado, pues no era deseable para los intereses de las altas jerarquías del gremio que hubiera demasiados maestros. La situación provocó que fuera naciendo en los oficiales un problemático espíritu de clase que se concretó en la formación de agrupaciones y corporaciones propias, separadas de los maestros, en muchos casos con casa comunal, bandera y santo patrón propios, aunque dentro del mismo oficio. Alcanzar el magisterio les suponía a los oficiales, en el mejor de los casos, un plazo de dos a cuatro años de ejercicio, si bien para algunos podía llegar a exigir el sacrificio de toda una vida<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> MOLAS RIBALTA, Pere, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII. La estructura corporativa ante el comienzo de la Revolución Industrial*. Madrid: Federación Española de Cajas de Ahorros, 1970.

Con el grado de maestro, culminaban las jerarquías laborales de los gremios y quedaban saciadas todas las ambiciones y aspiraciones de sus componentes. El maestro, siempre sujeto a la minuciosa legislación de las ordenanzas del gremio (en muchos casos redactadas con su intervención y casi siempre voluntariamente aceptadas y acatadas), era dueño de su taller. En la mayoría de los oficios, el taller ocupaba las dependencias mejores de su propio hogar y en él trabajaba el maestro a la vista de los transeúntes y clientes, ayudado de sus oficiales y aprendices e incluso, en algunos oficios, de su mujer e hijos. El maestro podía aspirar a todos los cargos de su gremio, saltar después a los cargos públicos del municipio y, gracias a ellos, acceder a cargos aún más elevados.

Resultaba primordial para los maestros el arraigo familiar en la población, motivo por el que difícilmente los forasteros y los extranjeros conseguían establecerse como maestros en una ciudad que no fuera la suya, a menos que previamente hubieran sido solicitados sus expertos servicios; se procuraba, en cambio, ayudar y favorecer a los familiares y descendientes de los maestros del gremio local, de forma que se mantuviera la continuidad de las mismas familias, una medida contraproducente y antipática que provocó que la mayoría de los gremios acabaran siendo entidades cerradas y exclusivistas.

Las actividades quedaban total y perfectamente reguladas por medio de las ordenanzas de cada uno de los diferentes gremios. La amplitud de la jurisdicción que abarcaba el gremio, como colectividad con personalidad propia, y que se aplicaba sobre cada uno de sus componentes y sobre el trabajo y las actividades sociales que cada miembro realizaba, era completa.

En defensa de los intereses colectivos, el gremio anulaba en cada localidad toda iniciativa privada, tanto si se llevaba a cabo fuera del gremio como si se realizaba a espaldas de su organización<sup>55</sup>, y al perseguir los casi imposibles intentos de competencia profesional, el gremio se convertía en un auténtico monopolio local, en el que en ninguno de sus afiliados se vería amenazado por el hambre y la miseria, pero tampoco dispondría del incentivo y la posibilidad de hacerse con una fortuna lograda honradamente como fruto de años de trabajo personal, ya que la tendencia gremial se

---

<sup>55</sup> Toda persona que quería trabajar con madera o construir algún objeto con madera debía pertenecer, obligatoriamente, al Gremio de Maestros Carpinteros. Nadie ajeno a este gremio podía conseguir madera sin el permiso del gremio, y menos aún comerciar con ella o con objetos fabricados a partir de ella, bajo pena de multa. Del mismo modo, un carpintero no podía construir objetos que no fueran de madera.

inspiraba en el reparto diluido de unas riquezas ganadas anónimamente en común y también en común disfrutadas.

El interés económico fue, en todo momento, el motor que movió la bien ajustada máquina de las actividades gremiales. Además del ya citado monopolio laboral (que comportaba la regulación de la producción, la importación y la exportación), destacan otras funciones: la limitación de profesionales, sobre todo maestros, del mismo oficio y en la misma localidad; la imposibilidad de competencias, no ya individuales (de taller a taller), sino colectivas (de gremio a gremio), dentro del mismo municipio, puesto que en todas las poblaciones el gremio de cada oficio era único y, como mucho, podían darse similitudes de funciones entre gremios afines (cuyos conflictos debían ser regulados y resueltos por los municipios); también se encontraba entre las tareas de los gremios facilitar las compras en común de materias primas y utillaje, así como las ventas colectivas en las más favorables condiciones, con las máximas garantías y protección; los gremios lucharon duramente contra la competencia de otros gremios afines de villas vecinas o de regiones y mercados lejanos; defendieron los propios intereses frente a la autoridad municipal, y aun regional o real, por medio del fomento de la posesión de bienes, propiedades o edificios comunales, que administraban legalmente como persona jurídica. En definitiva, se encargaban de una larga serie de derechos y deberes cívicos, sociales y de orden laboral.

En los gremios, el trabajo estaba organizado y regulado al detalle y su reglamentación se observaba con la mayor rigurosidad en cada uno de los diversos talleres del gremio. La mayoría de los establecimientos se agrupaban y alineaban en una misma calle y sus inmediaciones e incluso en algunos oficios la vía pública podía utilizarse para determinadas fases y operaciones del trabajo. En los talleres se trabajaba con las puertas abiertas para el mejor aprovechamiento de la luz solar (el trabajo nocturno estaba prohibido, para evitar los incendios), en jornadas de sol a sol y a la vista de los transeúntes y posibles clientes.

El gremio acostumbraba a repartir entre sus agremiados la materia prima que estos precisaban; la compraba en grandes cantidades y cuidaba de su transporte hasta los almacenes comunales. En algunos casos se permitía a los maestros comprar materias primas directamente, pero siempre previa notificación a las autoridades del gremio. Este aviso también era obligado para aquellos encargos recibidos particularmente en su taller.

Establecidas las cuantías de salarios, precios y cuotas, el gremio, que controlaba las materias primas y conocía la competencia de sus maestros y las posibilidades de sus talleres, tenía el deber y la constante preocupación de actuar como garantizador de cuanto se trabajaba en estos. Por este motivo, se encargó de organizar todo un sistema de fiscalizaciones, inspecciones y exámenes de producción.

Los veedores cuidaban, junto con otros funcionarios gremiales, de las inspecciones, que se realizaban con frecuencia, tanto en los talleres como en los domicilios de los agremiados; se inspeccionaba la materia prima, los tipos de fabricación, las mezclas estipuladas, las horas y las condiciones de trabajo, los precios de los productos y los pedidos que se servían. Los castigos más frecuentes eran motivados por fraudes en la administración y en el uso de la materia prima, por trabajo nocturno o clandestino, por falta de marcas y sellos y por engaño en ventas y destinos.

Nadie podía ejercer legalmente un oficio sin pertenecer, dentro de su categoría, al gremio local; ningún maestro podía tener más de un taller; y ningún oficial podía figurar en más de un gremio, ni siquiera en los gremios afines. Con el tiempo, en oficios prósperos y muy nutridos, se suavizó la segunda de estas prohibiciones y fueron surgiendo maestros con carácter de empresarios que decidieron explotar más de un taller dentro del mismo gremio y población.

Para sostener los servicios comunales los gremios disponían de una serie de ingresos, seguros unos y eventuales otros: en todas las inspecciones se cobraba un impuesto, o canon fijo, determinado en las ordenanzas del gremio y que, dependiendo de los oficios y géneros elaborados, podían repetirse más de una vez; otro ingreso seguro era el procedente de los derechos de examen, puesto que en muchos gremios no solo debía pagarse para alcanzar la categoría de maestro, sino también para el paso de cada uno de los grados a su inmediato superior; buena parte de los fondos provenía de arrendamientos, alquileres, censos y rentas de diversos inmuebles, tierras y propiedades comunales; un ingreso eventual era el que se obtenía de las multas y los castigos aplicados a agremiados descubiertos en situación de fraude o irregularidad; además, todos los artesanos pagaban una cuota anual, variable según la categoría de cada uno de ellos<sup>56</sup>.

Las ordenanzas gremiales tenían una extensa parte de su articulado dedicado a la reglamentación técnica del trabajo. Esta parte de la reglamentación gremial era la más

---

<sup>56</sup> CARRERA PUJAL, Jaume, *Aspectos de la vida gremial barcelonesa en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Patronato de Historia Social del Instituto Balmes de Sociología, 1949.

variable según los oficios y sus características de trabajo. Así, se determinaba, para los panaderos, el tamaño y peso de las piezas de pan; las graduaciones y categorías del vino puesto a la venta en las tabernas; la clase de cera y las mechas que debían usar los cereros; las maderas y sus usos según las clases de manufacturas; etcétera.

El sistema gremial perdura hasta las reformas llevadas a cabo a finales del siglo XVIII y entra en crisis con el decreto liberal de las Cortes de Cádiz de 1813, que dispuso que todos los españoles y extranjeros podían ejercer libremente cualquier industria u oficio sin necesidad de examen, título o incorporación al respectivo gremio, medida que provocó, en la práctica, la disolución de los gremios. La extinción de los gremios no fue definitiva hasta 1834, cuando el Real Decreto del 20 de enero de 1834 declaró que todas las asociaciones gremiales dejaban de gozar de sus privilegios y pasaban a depender de la autoridad municipal; asimismo, esta ley anulaba las ordenanzas de todos los gremios y prohibía la formación de asociaciones gremiales.

A partir del último cuarto del siglo XVIII, desde el poder se llevó a cabo un proceso de apertura legislativa que condujo a la progresiva desaparición de las instituciones gremiales y su sustitución por un sistema de comercio libre. Con la legislación y el ideario ilustrado de los dirigentes reformistas se fue implantando, paulatinamente, toda una serie de reformas económicas, que afectarían a cada uno de los procesos que se mantenían en la tradición gremial: el tipo de aprendizaje, la producción en los talleres y las ordenanzas gremiales. En todos los ámbitos de la vida económica y social, los gobernantes estimaron que la expedición de nuevas cédulas, decretos, órdenes y reglamentos tendría como efecto el cambio efectivo de la realidad económica y social española. Esta fue la fórmula en la que confiaron los ministros con aspiraciones reformistas. Un ejemplo de esta nueva forma de pensar sobre el ámbito artesanal son las reformas que defiende el ministro Pedro Rodríguez Campomanes en su *Discurso sobre educación popular* (1775); entre otras medidas, propuso acabar con el monopolio de los oficios y los privilegios gremiales que impedían a los artesanos ejercer su oficio con libertad; para conseguirlo, Rodríguez Campomanes sugería modificar las ordenanzas gremiales<sup>57</sup>. Los gremios se opusieron a esta reforma e intentaron mantener las ordenanzas tradicionales. A pesar de ello, la política de favorecer la iniciativa particular se acrecentó y se llegaron a confeccionar leyes concretas y progresistas que seguían las ideas expresadas por Campomanes: por

---

<sup>57</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio de instrumentos...*, op. cit., cap. I: «El oficio de constructor».

ejemplo, la Real Cédula de 24 de marzo de 1777 permitía a los extranjeros el acceso a los colegios y gremios de las ciudades que los acogían; la Real Cédula de 18 de marzo de 1783 derogaba la deshonra legal para las profesiones viles y mecánicas y, al declarar que este tipo de actividades no envilecía, abrió a los profesionales la posibilidad de ocupar cargos públicos<sup>58</sup>; y la Real Cédula de 1790 autorizaba a las viudas a mantener abiertas las tiendas, de modo que se limitaban las posibilidades de transmisión legal de los negocios artesanales.

Otras medidas reformistas que produjeron en las corporaciones gremiales un rápido y amplio movimiento de protesta fueron la Real Orden de 30 de agosto de 1797 y la Real Cédula de 4 de marzo de 1798: la primera permitía establecerse a cualquier artesano o fabricante extranjero, siempre y cuando probara su aptitud ante la Junta General o ante sus subdelegados, los intendentes; y la segunda sustituía los largos años de aprendizaje y oficialía por un rápido examen<sup>59</sup>.

A partir de 1808, las convulsiones políticas y sociales se dejaron sentir en el proceso de disolución de los gremios y la cuestión gremial adquirió carga política. Los liberales combatieron a los gremios como una parte más de la sociedad estamental del Antiguo Régimen: el Decreto de las Cortes Generales y Extraordinarias de Cádiz de 8 de junio de 1813 proclamaba la libertad de industria, pero no suprimía explícitamente los gremios. Los gremios quedaban reducidos a asociaciones voluntarias, pero podían conservar su forma tradicional, y su única restricción era que no dependieran de asociación forzosa ni privativa.

Esta situación no duró mucho ya que, en 1814, el gobierno absolutista y las jerarquías de los gremios restauraron los privilegios gremiales. Este nuevo gobierno se movía en una evidente contradicción al tratar de conciliar la economía intervencionista y basada en la antigua reglamentación, afín a su ideario, con la basada en la libertad de industria, pues tenía que hacer algunas concesiones a los liberales para mantener la estabilidad política. Como resultado, el rey revocó el decreto de 1813 y restableció las ordenanzas gremiales, a la vez que se diseñaba un plan de reforma de las mismas bajo la dirección de las Juntas de Comercio.

Durante el Trienio Liberal (1820-1823), el gobierno liberal restauró el decreto de 1813 y anuló las disposiciones referentes al ingreso de aprendices y oficiales. Este clima favoreció que se abrieran numerosos establecimientos al margen de los gremios,

---

<sup>58</sup> FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto, *La España moderna. Siglo XVIII*. Madrid: Historia 16, 1993.

<sup>59</sup> MOLAS RIBALTA, Pere, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII...*, *op. cit.*



y también que aparecieran distintas clases de pequeños comerciantes<sup>60</sup> no agremiados, que vendían muebles, licores, cristales, carne... El Trienio Liberal representó un duro quebranto para los gremios, ya que en esta época se aplicó de forma continuada la legislación liberal.

En 1823, el gobierno absolutista suprimió por segunda vez el decreto liberal. Pero a pesar de los intentos de este gobierno por mantener los privilegios gremiales, las circunstancias provocaron que los gremios fueran perdiendo miembros e incluso llegaron a extinguirse algunos oficios minoritarios.

A partir de 1824 fueron dictaminándose edictos favorables a los gremios y sus privativas gremiales, pero también se llevaron a cabo medidas contrarias a estos, tales como órdenes de admisión por parte de los agremiados y prohibición a los miembros de los gremios para hacer repartos de materias primas.

La muerte de Fernando VII aceleró el proceso de disolución de los gremios. En 1834 el gobierno moderado de Martínez de la Rosa promulgó el Real Decreto de 20 de enero, en el que declaraba que todas las asociaciones gremiales dejaban de gozar de sus privilegios y pasaban a depender de la autoridad municipal; asimismo anulaba las ordenanzas de todos los gremios y prohibía la formación de asociaciones gremiales destinadas a monopolizar el trabajo en favor de un determinado número de personas.

Mediante el Decreto CCLXII, de 8 de junio de 1813, las Cortes de Cádiz habían proclamado la libertad de establecimiento y la abolición de los gremios con el fin de favorecer el desarrollo y el progreso de la industria<sup>61</sup>. El 2 de diciembre de 1836 se restableció dicho decreto, lo que significó el fin práctico de los gremios. Aun así, la mayoría de los gremios prolongó su existencia corporativa en calidad de asociaciones

---

<sup>60</sup> La documentación catastral emitida por el Ayuntamiento constitucional de Barcelona (1820-1823) refleja la actividad y el surgimiento de nuevos pequeños comerciantes no agremiados que vendían todo tipo de productos. Estas listas catastrales se regían por actividades económicas de todo tipo y no únicamente por aquellas fruto de los oficios gremiales. Gracias a esta documentación han podido localizarse comerciantes (entre otros, algunos constructores de instrumentos) que no se conocían.

<sup>61</sup> El apartado primero de la norma afirmaba que todos los españoles y los extranjeros «avecindados» podían establecerse libremente sin necesidad de permisos y licencias, siempre que respetaran las normativas mínimas estipuladas: «I. Todos los españoles y los extranjeros avecindados, o que se avecinden en los pueblos de la Monarquía, podrán libremente establecer las fábricas o artefactos de cualquier clase que les acomode, sin necesidad de permiso ni licencia alguna, con tal que se sujeten a las reglas de policía adoptadas, o que se adopten para la salubridad de los mismos pueblos». Además de establecer las bases para el libre establecimiento de las fábricas e industrias, este decreto proclamó la abolición de las ordenanzas relativas a los gremios y de los requisitos de acceso a las profesiones y los oficios que, hasta ese momento, venían exigidos por los gremios: «II. También podrán ejercer libremente cualquier industria u oficio útil, sin necesidad de examen, título o incorporación a los gremios respectivos, cuyas ordenanzas se derogan en esta parte». En: CARRAU, Javier Guillem, «Breves apuntes sobre el liberalismo económico y las nuevas reglas para actuar en los mercados de la Constitución de Cádiz», *Corts: Anuario de Derecho Parlamentario*, núm. 26, 2012, págs. 59-69.

de carácter voluntario, si bien la legislación liberal permitió que algunas corporaciones sobrevivieran como asociaciones profesionales, aunque sin actividades económicas restrictivas. Los gremios supervivientes quedaron sometidos a la Ley de Asociaciones de 29 de febrero de 1839 y conservaron sus casas gremiales y demás propiedades<sup>62</sup>.

El triunfo del liberalismo y del capitalismo no significó la desaparición inmediata de cualquier clase de trabajo artesano. Algunos sectores laborales se mantuvieron esencialmente inalterados a pesar de la primera Revolución Industrial, y asimismo, al margen de la misma, hubo oficios que conservaron las tradicionales relaciones maestro-oficial-aprendiz. Sin embargo, había desaparecido la mentalidad de privilegio, de conservadurismo, de economía regulada y reglamentada.

### ***1.1 El oficio de constructor de instrumentos***

Se acaba de detallar que el régimen gremial, vigente desde la Edad Media hasta su definitiva disolución en 1834, era la única vía profesional reconocida legalmente para dedicarse a trabajos artesanales. Por tanto, los constructores de instrumentos se agrupaban profesionalmente según el tipo de instrumento que fabricaran y según las tradiciones corporativas a las que pertenecieran, y su actividad se enmarcaba inevitablemente en este conjunto de normas, obligaciones, deberes y privilegios gremiales. Los *violeros*, que construían instrumentos de cuerda frotada, y los fabricantes de cuerdas de vihuela, que fabricaban cuerdas de tripa de carnero para ciertos instrumentos, eran dos excepciones dentro de las profesiones dedicadas a la construcción de instrumentos, puesto que cada uno de ellos había constituido su propio gremio específico. En cambio, el resto de los constructores de instrumentos dependían de gremios generales y de sus normativas. Tal es el caso de los constructores de instrumentos de viento, que se incluían dentro del Gremio de Torneros, como consecuencia del trabajo que realizaban en el torno con la madera y otros materiales (como el marfil, el hueso y el cuerno). En la misma situación se encontraban los constructores de pianos, incluidos en el Gremio de Carpinteros porque trabajaban con la madera. Respecto a los organeros hay que decir que hasta el segundo tercio del siglo XVIII habían sido los encargados de construir instrumentos de teclado, si bien la

---

<sup>62</sup> MOLAS RIBALTA, Pere, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII...*, op. cit.

aparición del piano conllevó el surgimiento de un constructor especializado que por diversos motivos se vinculó al Gremio de Carpinteros; el colectivo de los organeros siguió fabricando instrumentos musicales de teclado, incluidos los de la familia del piano, lo que en cierto modo les puso en competencia con los constructores dedicados específicamente al piano; en cualquier caso, los organeros conformaban un caso aparte ya que, a pesar de que seguían el sistema gremial en su oficio, nunca llegaron a tener ordenanzas, probablemente porque los oficios estaban separados según los tipos de materiales: los organeros utilizaban tanto madera como metal, y asumían tareas de carpintería, ebanistería y tornería (oficios que tenían sus respectivos gremios, de los cuales el más distinguido, por el hecho de que trabajaba la madera de manera artística, era el de los ebanistas); este cruce de oficios les acarrea conflictos con varios gremios y problemas legales, tal como lo demuestran las denuncias que recibían por parte de los carpinteros<sup>63</sup>.

Los artesanos constructores de instrumentos que decidieron no depender del Gremio de Carpinteros, además de los litigios que mantuvieron con el gremio, tuvieron un problema añadido al que enfrentarse: la ruptura del pacto gremial para el reparto equitativo de la madera en los talleres. Esta situación obligó a estos artesanos a «ajustarse a un nuevo mecanismo de mercado libre en la compra de materiales»<sup>64</sup> y, por tanto, también tuvieron que adaptarse a un nuevo tipo de mercado.

Algunas instituciones, como las Sociedades Económicas de Amigos del País, protegieron y ayudaron a los nuevos artesanos constructores de pianos para que pudieran establecer sus talleres en libertad; más aún, «la Casa Real concedió pensiones a constructores de instrumentos para favorecer la industria nacional e intentar crear talleres que asumieran la demanda interna (y evitar los gastos que suponía la importación de instrumentos musicales), incluso llegaron a concederse ayudas económicas también para que los constructores viajaran al extranjero»<sup>65</sup>. Constructores de pianos como Juan del Mármol, Antonio Enríquez y Francisco Fernández estuvieron vinculados a las Sociedades Económicas para conseguir ayudas y subvenciones para la construcción de pianos; y otro constructor, Francisco Flórez (también aparece como

---

<sup>63</sup> Véanse los apartados 3 y 4 del capítulo II.

<sup>64</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, op. cit., pág. 69.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pág. 59.

Flores), recibió una pensión de la Casa Real para perfeccionar su oficio de constructor de pianos en Londres<sup>66</sup>.

Aunque la mayoría de estos primeros constructores de pianos eran ebanistas o carpinteros, sus actuaciones se desmarcaron de lo que habitualmente se realizaba en sus respectivos gremios. Construyeron instrumentos musicales en casi total libertad de inventiva, y lo hicieron ayudados por instituciones muy importantes<sup>67</sup>, usando todo tipo de materiales, vendiendo en su propio taller y atrayendo al público mediante anuncios en los periódicos. Este cambio hacia una mayor libertad artesanal y comercial se tradujo también en el libre asentamiento de profesionales nacionales y extranjeros.

Sin embargo, en lo que concierne a los artesanos constructores de instrumentos de la ciudad de Barcelona que decidieron e intentaron asentarse por libre al margen de los gremios, hay que decir que no solo no gozaron de un respaldo institucional permanente (este se dio únicamente durante el Trienio Liberal, ya que tras la proclamación de la Constitución de 1812 llegó una serie de libertades favorables a la libertad de industria), sino que además tuvieron que hacer frente a denuncias de sus propios gremios. A pesar de las numerosas quejas por parte de algunos de estos constructores de instrumentos relativas al control al que estaban sometidos, en Barcelona los gremios continuaron supervisando la producción de los talleres, decidiendo quién podía formar parte de la institución y regulando quién podía llegar a tener taller y tienda (la llamada *botiga*).

Hasta bien entrada la década de 1820, los constructores de pianos (y también los de guitarras) estuvieron sujetos al Gremio de Maestros Carpinteros<sup>68</sup>. La Junta de Comerç era una de las instituciones que podría haber apoyado a aquellos de estos agremiados que desearan establecerse por libre en Barcelona y haber mediado en el conflicto que esto generaba con el Gremio de Carpinteros o el correspondiente al oficio del artesano descontento. Sin embargo, su actitud fue a menudo poco contundente o incluso pasiva. El pobre respaldo institucional que dio a los agremiados pudo deberse a que, como se apuntaba, los gremios en la ciudad de Barcelona fueron firmes a la hora de bloquear toda iniciativa de libertad comercial e industrial, y dado

---

<sup>66</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Dos constructores de pianos...», *op. cit.*

<sup>67</sup> Además de las Sociedades Económicas y la Casa Real, también la Junta de Comerç apoyó a estos profesionales, si bien para algunas cosas fue una institución que pecó de tibieza.

<sup>68</sup> En el capítulo IV se explicará con más detalle la relación entre el constructor de instrumentos de música y el gremio al que debe pertenecer.

que mantuvieron su cuota de poder e influencia hasta prácticamente 1834, resultaron un actor con el que la Junta prefirió no enemistarse, si bien puntualmente apoyó a alguno de estos aspirantes<sup>69</sup>.

El oficio de constructor de pianos en Barcelona, como se verá en el capítulo IV, empezó a ser reconocido social e institucionalmente a partir de 1815 y los constructores de pianos dejaron de considerarse a sí mismos únicamente carpinteros, sino también *pianistas* o *factores de pianos*, tal como muestra la documentación de la época. El oficio se consolidó a partir de 1830, y así se refleja en el elevado número de talleres activos en la construcción de pianos en Barcelona en esas fechas. Por otro lado, resulta esclarecedor que la otra expresión que se utilizaba para nombrar a estos constructores de instrumentos fuera *fabricantes de pianos*. El oficio adquirió un gran impulso de nuevo a partir de 1845, cuando se implantaron en Barcelona las fábricas de Bernareggi, Boisselot y Chassaing Frères (1864), que favorecieron la incorporación progresiva de diferentes métodos de fabricación industriales para optimizar y aumentar la producción y reducir gastos en la fabricación de pianos.

## 2 El papel de la Junta de Comerç en el proceso de modernización y liberalización de los gremios

El último tercio del siglo XVIII fue la etapa en la que penetraron en España las corrientes renovadoras de la Ilustración. La fe en el valor de la cultura utilitaria y el interés por vincular las ciencias a las necesidades económicas constituyeron el embrión ideológico que permitió la creación en España de las Sociedades de Amigos del País<sup>70</sup>. En Cataluña, las instituciones que asumieron esta tarea fueron la Junta de Comerç (creada en 1758) y la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de

---

<sup>69</sup> Véase el apartado 2 de este capítulo.

<sup>70</sup> A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se fundaron varias Sociedades Económicas de Amigos del País, instituciones encaminadas a fomentar y promover el desarrollo de España, especialmente en el aspecto económico, y que se iniciaron en los círculos culturales próximos al reformismo ilustrado. Sus miembros eran reclutados entre personas de destacada experiencia en el ámbito de la agricultura y otras ciencias útiles para el progreso del comercio y la industria, de manera que estas asociaciones, de algún modo, acababan abarcando en su estructura interna a representantes de los sectores más dinámicos de la sociedad: importantes figuras de la nobleza, numerosos cargos públicos, gente de la Iglesia, del mundo de los negocios y diversos artesanos destacados. Si bien eran organismos no estatales, contaban con licencia real para constituirse y reunirse, y en sus sesiones se hablaba de economía y avances técnicos, y se compartían libros provenientes de toda Europa.

Barcelona (creada en 1770). A pesar de representar los intereses de la burguesía comercial e intelectual de Barcelona, ambas instituciones fueron las que, sin oponerse directamente a los gremios, promovieron la modernización y la adaptación de la estructura tradicional del mundo del trabajo, premiando las innovaciones, ayudando a renovar herramientas, favoreciendo el establecimiento de artesanos extranjeros instruidos<sup>71</sup>, enviando profesionales al extranjero y creando escuelas de formación técnica y profesional<sup>72</sup>. A la hora de visualizar el papel que desempeñó la Junta de Comerç resulta clarificador el informe de la Comisión de Escuelas de la Junta de Comerç que se presentó a principios del siglo XIX: «La junta tiende menos a formar científicos facultativos que a proporcionar a las fábricas artesanos que trabajen según principios y reglas ciertas que simplifican sus operaciones con tal de conseguir más perfección y economía en sus productos»<sup>73</sup>. De hecho, la Junta de Comerç reforzó su programa de enseñanza e impulsó la creación de diferentes escuelas, como la Escuela Náutica (en 1770), la Escuela de Comercio (en 1787), la de Química (en 1805), la de Mecánica (en 1808), la de Economía (en 1814) y la de Arquitectura (en 1817), y también amparó distintas publicaciones, como *Memorias de Agricultura y Artes* (1815), con la intención de formar a artesanos e impulsar y controlar un cambio sociocultural característico de la Revolución Industrial: el paso del artesano instruido al técnico graduado.

Tal como se ha apuntado, la iniciativa ilustrada de crear una Sociedad Económica de Amigos del País en Barcelona no llegó a buen puerto por dos motivos esenciales: en primer lugar, porque el objetivo de esta institución era fomentar la actividad económica y la difusión de innovaciones, pero en Barcelona ya había otras instituciones que cumplían esta misión; y en segundo lugar, porque el modelo económico de Campomanes, su principal impulsor, no respondía a los criterios de los gremios, de la Junta de Comerç y del Ayuntamiento barcelonés<sup>74</sup>.

Aun habiéndose creado en algunas ciudades catalanas, como Tárrega y Tarragona, esta clase de sociedades económicas, Barcelona permaneció durante más

---

<sup>71</sup> A la cuestión del libre asentamiento de artesanos nacionales y extranjeros en Barcelona se le dedica el apartado 5 de este mismo capítulo.

<sup>72</sup> AGUSTÍ I CULLELL, Jaume, *Ciència i tècnica a Catalunya en el segle XVIII o la introducció de la màquina de vapor*. Barcelona: Institut d'Estudis, Catalans, 1983.

<sup>73</sup> BC, fondo Junta de Comerç, leg. 104, pág. 54.

<sup>74</sup> BOUZA VILA, Jerónimo, «El complejo proceso para la instauración de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País», *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, vol. X, núm. 591 (25 de junio de 2005).

de medio siglo al margen de este movimiento. Aun así, estas funciones se llevaban a cabo igualmente. Las instituciones encargadas de ello eran la Junta de Comerç y la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes. La primera, según la Ordenanza de 1763, debía ocuparse de todos los negocios relacionados con el comercio, la agricultura y las fábricas; y la Real Academia contaba con una activísima Dirección de Agricultura, entre otras secciones dedicadas a la investigación y difusión de las ciencias puras y aplicadas.

El primer intento de fundación de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, en 1822, fue abortado con el retorno del absolutismo ante la duda de si esta Sociedad estaba exclusivamente ligada a los sectores más liberales. Pero en 1834, tras la muerte de Fernando VII, volvió a fundarse a propuesta de la Academia de Ciencias, la Diputación Provincial de Barcelona y el Ayuntamiento.

Por tanto, el papel que interpretó la Junta de Comerç mientras sustituyó a la Sociedad Económica fue crucial para el desarrollo económico de Barcelona y de Cataluña. Por este motivo es importante detenerse brevemente en la relación que tuvo la Junta de Comerç con los gremios.

Creada en 1763, la Junta de Comerç fue la institución barcelonesa que mantuvo relaciones más intensas con los gremios de la ciudad. Una de las ordenanzas fundacionales confería a la Junta atribuciones para reglamentar la vida gremial de la ciudad de Barcelona, puesto que se consideraba que la prosperidad de las artes era uno de sus objetivos. Por tanto, se autorizó a la Junta para ocuparse de reformar las ordenanzas gremiales y de dictar las regulaciones de la producción<sup>75</sup>, y se ocupó también de solventar los asuntos gremiales por medio de una Comisión de Gremios.

La actuación de la Junta ante el problema de la decadencia gremial (sobre todo a partir de 1800) fue variable, dependiendo de la época y las circunstancias. Por un lado, era su pretensión liberar a los gremios de los reglamentos que fuesen contrarios al progreso económico; prueba de ello es que se mostró partidaria de abolir las rigurosas condiciones de acceso a la maestría: en 1824, tras el Trienio Liberal, dictó una Providencia Interina en nueve artículos para que se conservara el valor social de los gremios pero se abolieran sus reglamentaciones técnicas; evidentemente, el edicto fue mal recibido por los prohombres gremiales y sus efectos fueron suspendidos mediante la Real Orden de 1825. Por otro lado, en ciertas ocasiones la Junta de Comerç

---

<sup>75</sup> MOLAS RIBALTA, Pere, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII...*, op. cit.

defendió a los gremios de los ataques reformistas lanzados por parte del Estado, como cuando respaldó varias campañas gremiales de confiscación, desencadenadas por los prohombres contra los artesanos libres<sup>76</sup>.

La Junta de Comerç ejercía de entidad mediadora en caso de conflicto entre las aspiraciones monopolísticas de un gremio y los deseos de un artesano constructor de instrumentos de ejercer libremente su profesión<sup>77</sup>, pero nunca llevaba a cabo ningún tipo de acción que perjudicase excesivamente los intereses de los gremios, debido a su estrecha vinculación con el proteccionismo gremial. Como resultado, los constructores de instrumentos musicales nacionales o extranjeros que intentaron establecerse en la capital barcelonesa por libre, con un taller propio y al margen de los gremios, lo tuvieron muy difícil<sup>78</sup>, ya que formalmente podía parecer que estos artesanos contaban con el respaldo institucional de la Junta, pero en el fondo se encontraron solos a la hora de hacer frente a las constantes denuncias, los litigios y las quejas que los gremios seguían interponiendo contra los no agremiados<sup>79</sup>. En determinados casos, sin embargo, la mediación de la Junta de Comerç permitió que un constructor pudiera establecer libremente su taller en Barcelona y ejercer su oficio. Tal fue el caso de Pedro Figueras, un constructor de órganos y pianos que fue apoyado por esta institución para establecerse por libre sin pertenecer al Gremio de Carpinteros<sup>80</sup>. Y tal fue también el caso del constructor de violines alemán Nicolas Schepp, que en febrero de 1829 recurrió a la Junta y le solicitó permiso<sup>81</sup>:

Natural de Alemania, mancebo Carpintero, avecindado de 18 años a esta parte en esta ciudad con la más atenta veneración, expone que para ganarse el sustento de su familia se dedica a la construcción de violines y violas y otras frivolidades [...]. Suplica se digne

---

<sup>76</sup> En la documentación expuesta en el apartado 4 del presente capítulo, referente a los litigios existentes entre gremios y entre el Gremio de Carpinteros y particulares, puede verse que la confiscación de bienes era una medida punitiva recurrente.

<sup>77</sup> Véanse los ejemplos de litigios y denuncias entre agremiados que se exponen en el apartado 4.

<sup>78</sup> En el caso de los constructores de pianos, al menos en la ciudad de Madrid y en la de Zaragoza, hay constancia de que instituciones como la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y la Sociedad Económica Matritense apoyaron a ciertos constructores de instrumentos. Véanse: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, op. cit., cap. II; y FORNIÉS CASALS, José Francisco, *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el período de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978, págs. 309-312.

<sup>79</sup> En el tercer apartado del presente capítulo, dedicado al Gremio de Carpinteros de Barcelona, se analizan diferentes pleitos que interpuso este gremio contra varios de sus trabajadores por querer establecerse por libre.

<sup>80</sup> El caso de Pedro Figueras se explica en el apartado cuarto de este capítulo.

<sup>81</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 3, expediente de Nicolas Schepp.



concederle que pueda continuar en este trabajo sin que pueda perjudicar a nadie del referido gremio de Maestros Carpinteros obligándose a no emprender otro trabajo.

Barcelona 11 de febrero de 1829

En abril de 1829 la Comisión de Gremios de la Junta de Comerç dictaminó lo siguiente con relación al caso de Schepp<sup>82</sup>:

Que no sea molestado concretándose del músico, y se haga saber a los prohombres del gremio.

Barcelona 8 de abril de 1829

Es posible que el apoyo que Schepp recibió por parte de la Junta de Comerç se debiera a que este constructor en realidad no suponía una competencia directa para otros constructores de la ciudad.

### 3 El Gremio de Carpinteros de Barcelona: los constructores de pianos

Los primeros constructores de pianos surgen en Barcelona en la década de 1790 y debido, entre otras cosas, al trabajo que realizaban con la madera, se adhirieron al Gremio de Maestros Carpinteros de la ciudad de Barcelona. Aunque se hallaba sujeta a las leyes generales del reino, esta entidad tuvo un proceso diferente al del resto de los gremios de carpinteros españoles, ya que supo mantener durante más tiempo su poder e influencia, en buena medida gracias al apoyo institucional que le proporcionó la Junta de Comerç.

Los numerosos pleitos que el Gremio de Carpinteros mantuvo con otros gremios y con carpinteros particulares es una clara muestra de la posición que adoptaba esta organización ante la posibilidad de perder los privilegios gremiales y, por tanto, el poder y la influencia en la ciudad de Barcelona<sup>83</sup>. Si los constructores de pianos

---

<sup>82</sup> Íd.

<sup>83</sup> Cabe decir que esta reacción conservadora era habitual en el mundo gremial. Se han documentado diferentes casos: el Gremio de Torneros llevó a cabo acciones para evitar el ingreso de un tornero y constructor de instrumentos de viento-madera extranjero, Francisco Bernareggi; y el Gremio de Fabricantes de Cuerda de Vihuela impidió que Genaro Galiano, reputado fabricante de cuerdas de vihuela, se asentara por libre en Barcelona y lo emplazó a trabajar junto con los demás maestros de su profesión. Para el caso de Francisco Bernareggi, véase: BORRÀS I ROCA, Josep, «Constructors d'instruments de vent...», *op. cit.*

barceloneses mantuvieron su pertenencia a este gremio (algunos hasta 1832) no fue solo por la cuestión del abastecimiento de la madera, una materia prima muy difícil de conseguir para un no agremiado, como se ha indicado ya, sino también para evitar entrar en conflicto con la institución que, a fin de cuentas, los había formado y apoyado.

La noticia oficial más antigua que se tiene de los carpinteros de la ciudad de Barcelona remite al año 1257, cuando entre las personas que formaban el gobierno de la ciudad (Consell de Cent) había cuatro carpinteros<sup>84</sup>. El reglamento más antiguo del Gremio de Carpinteros de la ciudad de Barcelona, que data de 1334, señalaba el lugar donde los agremiados debían guardar la madera, las diversas precauciones que debían tener para evitar incendios y la calle donde se podía serrar con sierra grande. En el año 1393, Juan I, rey de la Corona de Aragón, concedió al Gremio de Carpinteros el privilegio de que toda persona que quisiera formar parte de él tuviera que pagarle al menos «cuatro sueldos» y ordenó que la administración del gremio fuera llevada a cabo por cuatro agremiados; que si algún agremiado empobrecía hasta el punto de no poder alimentarse, los prohombres del gremio debían socorrerlo o, en caso de que falleciera, encargarse del entierro; y que ningún maestro tuviera ni enseñara el oficio en su taller a un aprendiz que ya hubiera estado con otro maestro, bajo pena de multa.

En 1424, Alfonso el Magnánimo, rey de la Corona de Aragón, aprobó unas ordenanzas confeccionadas por el Gremio de Carpinteros, según las cuales se permitía a la entidad elaborar reglamentos tanto de vigencia temporal como perpetua (estos últimos, hasta entonces, de competencia exclusiva real), y corregir las normativas ya hechas, siempre y cuando fuera para beneficiar al gremio; asimismo se aprobó que cualquier persona pudiera formar parte del gremio y se estableció una multa de «100 sueldos» para aquellas personas que injuriaran a los prohombres del gremio; entre otras medidas, también se dispuso que ningún carpintero pudiera comprar cierta clase de madera para revenderla, ni siquiera si la cortaban en pequeños trozos<sup>85</sup>.

Con el Real Privilegio de 13 de julio de 1599, bajo reinado de Felipe III, se ordenó al Gremio de Carpinteros que adoptara una serie de nuevas medidas: por ejemplo, se prohibía que se cortaran o arrancaran árboles (nogales y chopos) antes de tiempo bajo pena de «20 sueldos», se ordenaba que los aprendices estuvieran cuatro

---

<sup>84</sup> AIMAR I PUIG, Antoni, *Ressenya històrica de la Confraria i Gremi de Mestres Fusters de Barcelona, sota la invocació de Sant Joan Baptista i Sant Josep*. Barcelona: Ramon Tobella, 1930.

<sup>85</sup> Íd.

años en casa del maestro y se exigía que nadie, excepto los maestros carpinteros, pudiera clavar cuero en las sillas<sup>86</sup>.

El Consejo de Maestros Carpinteros del 17 de agosto de 1619 aprobó otro conjunto de ordenanzas, entre las que cabe destacar la prohibición para cualquier persona de introducir productos ya elaborados en la ciudad de Barcelona y venderlos o revenderlos, entendiéndose así que no eran para uso propio; también se prohibió que ningún joven carpintero se examinara en Barcelona antes de cuatro años de aprendizaje, y se precisaba que, en cualquier caso, siempre debía hacerlo bajo la tutela de un maestro que también se hubiera examinado en esta ciudad.

Durante el siglo XVII, con el incremento de la construcción de retablos y pequeñas tallas de madera, los carpinteros entendieron como una intrusión el hecho de que algunos escultores, con el pretexto de tallar ornamentos, elaboraran muebles y otros objetos escultóricos, de modo que se privaba a los carpinteros de estos trabajos. Dado que el gremio tenía una ordenanza por la que podía imponer una multa a toda persona ajena a la institución que hiciera trabajo de carpintería, fueron numerosas las penas de este tipo contra escultores, lo que dio lugar a que estos solicitaran la creación de un gremio propio. En 1690, el rey Carlos II otorgó el permiso para la creación del Gremio de Escultores de Barcelona, que fue inmediatamente impugnado por el Gremio de Carpinteros. La reclamación no fue atendida por los tribunales de justicia, lo que suscitó continuos litigios por cuestiones competenciales entre ambos gremios. Para evitar que otras especialidades en el trabajo de la madera formaran gremio propio, el Gremio de Carpinteros se constituyó, en 1769, como Gremio de los Carpinteros, Arquitectos, Entalladores y Encepadores de Barcelona y, en 1789, pasó a llamarse Gremio de Carpinteros, Arquitectos y Entalladores de Barcelona.

El 9 de octubre de 1769, esta entidad consiguió que la Real Audiencia aprobara, reconociera y confirmara como ordenanza propia del gremio la siguiente petición, a fin de poder controlar y monopolizar toda la madera que entraba en Barcelona<sup>87</sup>:

Que de tiempo inmemorial se halla establecido, y observado en dicho Gremio, que si alguno de sus individuos compra, en la playa o término de esta ciudad, partida de madera serrada, de cualquier especie que sea, debe anunciarlo a los prohombres, a fin de que, quedando la tercera parte por el comprador, se dividan las dos restantes entre los demás

---

<sup>86</sup> Íd.

<sup>87</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/1.

individuos del Gremio que quieran concurrir al reparto, pagándola al mismo precio que la ha concertado el comprador. [...] Anhelando los individuos del Gremio que continúe y permanezca tan importante observancia en que todos interesan, habiendo de poco tiempo a esta parte experimentado que alguno de sus individuos, olvidado de la Hermandad y buena armonía que siempre se había observado entre todos los cofrades del Gremio, pretendía resistirse a otro reparto, con el consejo que se tuvo en otro Gremio, en 22 de abril de este año, fue resuelto que se acudiese a legítimo superior, para que se dignase autorizar y decretar lo que se discurriese conveniente, para quedar en la debida forma establecido lo más importante en el asunto: [...] para asegurar el que no pueda tergiversarse la susodicha importante observancia, [los prohombres del gremio] han acordado formar y presentar los capítulos siguientes:

1. Primeramente: que cualquier individuo del Gremio de Maestros Carpinteros que compre madera serrada en la playa y territorio de esta ciudad, de cualquier especie que sea aquella, con tal que la partida de madera comprada exceda el valor de diez libras, deba, desde luego de haberla comprado, denunciar aquella compra a los prohombres de dicho gremio, manifestando cuál sea, y en dónde se halla otra madera, y el precio por el cual la haya ajustado a fin de que puedan otros prohombres repartir al mismo precio, por iguales partes, las dos terceras partes de toda la madera entre los individuos de dicho gremio que quieran entrar en el reparto, considerándose también por uno de ellos al mismo comprador, y quedando para este la otra tercera parte de toda la madera bajo pena que le pareciere a Vuestra Excelencia a más de la pérdida de la madera en caso de faltar el comprador a la denuncia de otra compra, o a la verdad de compra, o de su precio.

2. Otro sí: Que sea asimismo comprendida a la denuncia y el reparto expresados en el Capítulo antecedente toda aquella madera serrada, que llevan diferentes embarcaciones, la cual solo ha servido para llevar bien conducidas las mercaderías, o géneros, ya sea que se había clavado una con otra, o bien en las mismas embarcaciones, para otro fin, pues que semejante madera es, y se considera por nueva, y es apta para formar aquellos artefactos, o maniobras que permite su calidad, que por esto deba el comprador de semejante madera denunciarla del mismo modo a los prohombres, bajo la misma pena dispuesta en el Capítulo antecedente.

[...] Por lo que suplican se digne Vuestra Excelencia aprobar los referidos Capítulos de Ordenaciones, con aquellas circunstancias que parecieren más conformes, y a fin de evitar en lo venidero disputas y cavilaciones, y mandar que dichas ordenaciones sean tenidas y reputadas por propias del Gremio de Maestros Carpinteros [...].

Barcelona 30 de junio de 1769.

Joseph Arques, prohombre. Bartholomé Llaró, prohombre. Joseph Camprubi, prohombre.

Las concesiones y los privilegios reales que, a lo largo de los años, habían conseguido los numerosos gremios, sumado a las confusiones competenciales y la imposibilidad

de delimitar las actividades de unos y otros gremios, debido a la similitud en muchas de las etapas de sus respectivos trabajos, daban lugar a continuas discusiones, tanto entre gremios como entre gremios y particulares, por considerar que se invadían competencias. A menudo, los conflictos se llevaban a los tribunales de justicia para evitar que una pequeña concesión fuese interpretada como una renuncia a unos derechos vulnerados. En este aspecto, el Gremio de Carpinteros, consciente de la importancia y del poder que tenía en la ciudad de Barcelona (prácticamente era suya la exclusiva del trabajo en madera de la ciudad), procuraba poner trabas o impedimentos a cuantos quisieran trabajar en madera y no perteneciesen a su institución. Estos impedimentos se acababan transformando en litigios judiciales, cuyo número fue en aumento a partir de la guerra de la Independencia.

La mayoría de estos conflictos competenciales entre el Gremio de Carpinteros y otras corporaciones se produjeron entre 1800 y 1830, en pleno proceso de extinción de los gremios. Durante la ocupación francesa, la población gremial de Barcelona perdió una tercera parte de sus componentes; en concreto, la de maestros carpinteros pasó de 117 miembros (en 1808) a 62 miembros (en 1814)<sup>88</sup>; es probable que este descenso no se debiera tanto a las vicisitudes bélicas como al relajamiento de las estructuras gremiales, e incluso a motivos económicos, ya que muchos agremiados aprovecharon la posibilidad de establecer taller o *botiga* propia sin necesidad de agremiarse. En este contexto, en el que también hay que tener en cuenta los intentos que, desde el poder, realizaban los liberales por establecer la libertad de industria, se sitúan los litigios y las denuncias que se producían, como se ha visto, entre gremios o entre gremios y artesanos particulares (ya fueran estos artesanos de la misma ciudad que el gremio, de otra ciudad española, o del extranjero). La institución que mediaba entre el gremio y el denunciado solía ser la Junta de Comerç, y la mayoría de las denuncias no eran sino reacciones defensivas y conservadoras del Gremio de Carpinteros ante la posibilidad de perder sus privilegios y, por tanto, el poder y la influencia que tenía en la ciudad de Barcelona.

Los documentos inéditos que a continuación se transcriben muestran esta actitud excesivamente reaccionaria, antirreformista y antiilustrada del Gremio de Maestros Carpinteros.

---

<sup>88</sup> MOLAS RIBALTA, Pere, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII...*, op. cit.

El primer documento, con fecha de 1804, es fruto de un litigio entre Josef Cabañeras (escultor, tallista y carpintero) y este gremio que se inició por la negativa de la entidad a que Josef Cabañeras se estableciera por libre con taller propio.

*(Documento 1)*<sup>89</sup>

Los prohombres y Comisionados del Gremios de Carpinteros de esta ciudad, con el obsequio debido a V. S. representan: que la causa se sigue en la Real Audiencia y Sala presidida por el Noble Señor Don Antonio Pellicer de la Torre, entre partes del Gremio exponente de una, y Josef Cabañera<sup>90</sup> escultor de otra, [...] ha producido últimamente en dicha causa un Certificado [...] con fecha primero de enero de mil ochocientos uno, por el que consta que Josef Cabañeras escultor, tallista y carpintero de esta ciudad, había recurrido a la Junta General de Comercio y moneda, quejándose de las persecuciones que experimentaba por parte del Gremio de Carpinteros, que continúa estorbándole de trabajar y tener tienda de este oficio; sin embargo, de la Real resolución comunicada por Supremo Tribunal en primero de marzo de mil setecientos noventa y ocho, y de haberse examinado de Maestro de él, según el documento que acompañó a dicho recurso en que solicitaba se sirviese tomar la providencia conveniente a fin de que no se le impidiese el libre ejercicio de su enunciado oficio de carpintero, y se tuviese por individuo de este Gremio. Resolvió la mencionada Junta que en caso de que las ocurrencias de que se queja Josef Cabañeras no tengan otro fundamento que el de ejecutar obras de carpintería, cuide V. S. de que no se le estorben, ni molesten los prohombres de su Gremio, sin perjuicio de informar V. S. de las causas que tengan estos litigios, si fueren diferentes de lo que el interesado supone, con lo demás que a V. S. se le ofrezca y parezca en razón de lo que este expone y pretende para que con presencia de todo pueda tomar la providencia que estime oportuna dicha Superioridad [...].

Barna, 16 de agosto de 1804

El segundo documento, de octubre de 1814, recoge un manifiesto (emitido por el gobernador militar y político, Rafael de Velarde y Navia) de los prohombres del Gremio de Carpinteros de Barcelona, en el que solicitaban que se prohibiera tener tienda sin estar agremiado, bajo pena de multa. La fecha de este documento es significativa porque en mayo del mismo año había finalizado la guerra del Francés y el liberalismo de las Cortes de Cádiz había sido sustituido por los ideales absolutistas recuperados del Antiguo Régimen. Por tanto, este documento muestra el retorno al

<sup>89</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 3.

<sup>90</sup> Según la documentación, en 1820 Josef (o Josep) Cabañeras aún constaba oficialmente como escultor, carpintero y negociante.

sistema gremial y el sintomático final de la libertad de industria y comercio, tan aclamado por los gremios barceloneses y acatado por artesanos con ansias de establecerse libremente.

*(Documento 2)*<sup>91</sup>

Don Rafael de Velarde y Navia, Coronel de los Reales Ejércitos, Teniente de Rey en propiedad de esta Plaza, y Gobernador Militar y Político interino de la misma y su Distrito:

Por cuanto los prohombres del Gremio de Carpinteros de esta ciudad, en escrito de dieciséis del fenecido septiembre, me han manifestado que algunos sujetos, sin ser agremiados ni tener los requisitos necesarios, han abierto tienda en la misma y en la que trabajan públicamente en notoria contravención de sus ordenanzas y grave perjuicio del Gremio y de sus individuos, suplicándome acordase la conveniente providencia para cortar este abuso, a cuya solicitud en veintitrés del mismo, en vista de las ordenanzas dadas al citado cuerpo, decreté lo que sigue. Respecto a que los que han abierto tienda de Carpinteros desde la evacuación de los franceses lo habrán hecho persuadidos de que les era permitido, se les hará saber (sin exigir derecho alguno) que sin estar agremiados no pueden tener tienda, y que deben agremiarse si tienen los requisitos para ello, o cerrarlas todo en el preciso término de quince días, que pasados se les apremiará con todo rigor.

Y con otro escrito de ocho del corriente me han expuesto dichos prohombres, entre otras cosas, que la notificación de las penas señaladas a los contraventores ocasionaría crecidos gastos, y que para evitarlos mandase publicar con bando la privativa de los maestros Carpinteros con conminación de la pena de ordenanza a todo infractor, y accediendo a esta solicitud, por decreto de este día, he acordado expedir el presente: Por el que Ordeno y Mando a todas y cualesquiera personas, sean de la cualidad o clase que fueren, que no siendo individuos del referido Gremio y tengan tienda abierta u obrador de carpintero en esta ciudad, que dentro del término de quince días primeros siguientes al de la fijación del presente, si quieren continuar en aquel ejercicio, se agremien y obtengan carta de Maestría del propio Gremio (teniendo los requisitos para ello bajo el apercibimiento de que, expirado dicho término sin haberlo hecho, sea por el motivo que fuere, se les mandará cerrar sus respectivas tiendas y talleres con exacción de la pena de doscientos sueldos, que con dichas ordenanzas se impone, costas y demás a que diere lugar su renitencia: Y para que llegue a noticia de a quienes toque y no se pueda alegar ignorancia, mando se fije el presente en los parajes públicos y acostumbrados de esta ciudad y se avise al público por medio de sus periódicos.

Dado en Barcelona a diez de octubre de mil ochocientos catorce

---

<sup>91</sup> BC, manuscrito F. Bon. 3660.

El tercer documento es de 1818; se trata de la denuncia que Josef Pujol<sup>92</sup> (reputado organero) presentó a la Real Audiencia del Principado de Cataluña contra el Gremio de Maestros Carpinteros. El gremio pretendía que Josef Pujol cerrara su taller, puesto que utilizaba materia prima y personal especializado (mancebos carpinteros) para la construcción de órganos sin ser maestro carpintero y sin estar agremiado<sup>93</sup>. El organero denuncia este hecho y reivindica que «los profesores pueden valerse en sus propias tiendas de los dependientes que mejor les parezcan para la elaboración de sus artefactos»<sup>94</sup>.

*(Documento 3)*<sup>95</sup>

Joseph Pujol, organero o Fabricante de órganos, vecino de la presente ciudad, con la atención debida a N. S. expone: que de más de cincuenta años a esta parte está ejerciendo el indicado su oficio en esta dicha ciudad valiéndose para la construcción de órganos, cajas y demás maderas que son menester para aquellos, de los Dependientes que mejor le han parecido para que los trabajasen en su misma casa bajo su dirección. Esto no obstante, se le ha manifestado por los prohombres del Gremio de Carpinteros que si no se prestaba a pasarse Maestro del indicado Gremio habría de cerrar su tienda o bien abstenerse de hacer en ella las cajas y demás maderas que entran en el todo de la composición de los órganos, por medio de dependientes mancebos carpinteros que los trabajen en la casa del exponente bajo la dirección de este.

El exponente es otro de los artistas de reconocida habilidad en su oficio; fue ya inventor en su tierna edad de veinticinco años en términos que causó la admiración de los inteligentes en esta ciudad. [...] Las leyes no sujetan a trabajar a los Profesores de la clase del exponente, y el interés general para el adelantamiento de las Artes las repugna abiertamente. Los Profesores de algún arte pueden valerse en sus propias tiendas de los dependientes que mejor les parezcan para la elaboración de sus artefactos hasta su total perfección. Las cajas y demás maderas tienen una íntima conexión y muy directa

---

<sup>92</sup> Josep Pujol (ca. 1765): Sobrino del homónimo maestro de capilla de la Catedral de Barcelona. Reparó diversos órganos en la ciudad de Barcelona y en 1805 construyó un órgano de estética barroca en Cassà de la Selva (Gerona). Según el *DdB* con fecha 23-5-1833, seguía activo en 1833.

<sup>93</sup> Los organeros seguían el sistema gremial en su oficio: aprendizaje por medio de contratos, graduaciones de aprendiz, oficial y maestro..., pero nunca llegaron a tener ordenanzas. Esto se debe a que las ordenanzas eran de ámbito municipal y los organeros se desplazaban de ciudad en función de la demanda. También pudo influir en que no tuvieran unas ordenanzas propias el hecho de que los oficios estuvieran separados según los tipos de materiales, mientras que los organeros utilizaban tanto madera como metal, y asumían tareas tanto de carpintería, como de ebanistería y de tornería (oficios que ya tenían sus propios gremios); de manera que este cruce de oficios provocaba ciertas reticencias, sobre todo en el Gremio de Carpinteros, que se resolvían a veces mediante litigios o denuncias al tribunal o la institución pertinente.

<sup>94</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 3.

<sup>95</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 3.



dependencia con el total del instrumento; y de ahí es que no puede, por término alguno, privársele al Exponente de que las haga elaborar en su casa por más que para ello se valga de Dependientes Carpinteros, especialmente cuando estos deben trabajarlas bajo su inmediata dirección y cuidado, y cuando de hacerlos trabajar en otra parte [...] no sería fácil le entendiesen y que se le trabajasen con la perfección y exactitud que es menester para que salgan perfectos los órganos, ya también porque no podría estar siempre a la vista para dirigir a los operarios de los mismos.

Esta novedad, después de una posesión pacífica tan antigua, había de reconocerla N. S. por emulatoria, especialmente cuando se ofrece por los prohombres al exponente darle el título de Maestro mediante que pague el situado a cantidad que cuesta una Maestría. El título no da habilidad y esto hace presumir que la indicada cuestión de los prohombres del Gremio de Carpinteros no tiene otro objeto que sonsacar al Exponente una cantidad que en la avanzada edad de más de setenta años necesita para otras cosas: en cuya atención, acogiéndose a la protección de la Real Junta de Comercio.

A. V. S. Suplica sea de su superior agrado autorizar al Exponente para tener, como hasta aquí, tienda abierta de su oficio de organero y para valerse en ella de los dependientes que le convengan y necesite para la elaboración de cajas y demás maderas absolutamente necesarias a la total perfección de los órganos, bajo su inmediata dirección, y prevenir la conveniente, para que por parte de los prohombres del Gremio de Carpinteros no se le infiera en su razón la menor molestia: Gracia que implora del conocido celo de la Real Junta por la protección y el fomento de las Artes y de los Profesores que se adelantan en ellas.

Barna, 25 de noviembre de 1818

Como se ha indicado, en 1820 los liberales accedieron al poder e instauraron de nuevo los ideales de 1812. Aplicaron la libertad de industria, así como la libertad de asentamiento para que los extranjeros pudieran instalarse y realizar actividades artesanales, siempre previa agremiación. Esta medida implicaba que los oficios y las especialidades, que hasta entonces se consideraban necesariamente dependientes del Gremio de Carpinteros (como es el caso de la construcción de guitarras y de la construcción de pianos), podían constituirse al margen de dichos gremios<sup>96</sup>. En el caso de los constructores de pianos, hay que decir que la mayoría de estos primeros artesanos<sup>97</sup> que se establecieron por libre para llevar a cabo una tarea tan específica aún pertenecían, o al menos así consta en la documentación de 1823, al Gremio de

<sup>96</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, serie IX-8.

<sup>97</sup> Jaume Ribatallada y Antonio Vila serían una excepción, puesto que constan en el registro catastral de 1823 como carpinteros pero también como *pianistas*. En: AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, serie IX-8.

Maestros Carpinteros, si bien podían aparecer registrados a alguna de las agrupaciones específicas que ya existían, como el Gremio de Mancebos Carpinteros, una entidad que en realidad también pertenecía al Gremio de Maestros Carpinteros. Cabe destacar que la construcción de pianos hasta finales del siglo XVIII también fue llevada a cabo, en algunos casos, por organeros, pero la práctica totalidad de los constructores de pianos documentados en Barcelona hasta 1820 procedían del Gremio de Carpinteros, con la notable salvedad de los organeros Otter y Kyburz<sup>98</sup>, quienes, asentados en Barcelona en 1798 para construir el órgano de la Parroquia de Santa María de los Reyes (Iglesia del Pino), pudieron también fabricar algún piano a pesar de no pertenecer a dicho gremio<sup>99</sup>.

Si bien hasta 1820 los artesanos que construían instrumentos musicales tales como pianos y guitarras formaban parte del Gremio de Maestros Carpinteros y, por tanto, se consideraban carpinteros, a partir de 1820 la Administración los empezó a reconocer por su especialidad constructiva: guitarreros y pianistas<sup>100</sup>. Esta aparentemente simple apreciación administrativa es en realidad muy significativa, ya que permite entrever un cambio de mentalidad, de percepción y de consideración social respecto a estos oficios. Es decir, a partir de 1820, el constructor de guitarras, agremiado desde el siglo XVII, y el constructor de pianos, agremiado desde al menos 1800<sup>101</sup>, aunque seguían perteneciendo al Gremio de Maestros Carpinteros, alcanzaron un estatus administrativo (y por tanto también social) más distinguido que les investía de un cierto reconocimiento profesional. Y si aun así los constructores de pianos barceloneses mantuvieron su pertenencia al gremio (algunos hasta prácticamente 1832) fue por la cuestión del abastecimiento de la madera, ya que para un artesano no agremiado era muy difícil conseguir esta materia prima sin entrar en conflicto con el Gremio de Carpinteros.

En la capital barcelonesa, fueron dos los gremios sujetos a las leyes generales del reino que, sin embargo, lograron hacer perdurar y mantener sus privilegios y su influencia con más éxito que los demás gremios españoles: el Gremio de Maestros Carpinteros y el Gremio de Fabricantes de Cuerdas de Vihuela. Ya se han visto varios

---

<sup>98</sup> Existe también documentación sobre el caso de Pedro Figueras, otro organero que construía pianos en Barcelona, hacia 1820.

<sup>99</sup> Véanse las págs. 167-169 de: BALDELLÓ, Francesc, «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona», *Anuario Musical*, IV (1949), págs. 155-179.

<sup>100</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, serie IX-8.

<sup>101</sup> En 1800 constan como maestros carpinteros los constructores de pianos Josef Martí y Joseph Alzina (véase el capítulo IV).

litigios que desvelan los peculiares problemas que provocaba la prolongación de esta situación. Cabe citar también otros tres pleitos: el que mantuvo José Dirla<sup>102</sup> (organero) con el Gremio de Maestros Carpinteros en 1829; el de Genaro Galiani (fabricante de cuerdas de vihuela) con el Gremio de Fabricantes de Cuerda de Vihuela en 1835; y el de Francisco Bernareggi con el Gremio de Torneros en 1820.

Con relación al caso del organero José Dirla y el Gremio de Maestros Carpinteros, se expone a continuación la petición que en 1829 este organero dirigió a la Real Audiencia del Principado de Cataluña<sup>103</sup>. José Dirla denunciaba ante la Real Audiencia la intromisión del Gremio de Maestros Carpinteros en su trabajo y solicitaba poder ejercer este con libertad, sin verse obligado a obtener la maestría de carpintero, tal como le exigía el gremio. La presión que el Gremio de Maestros Carpinteros ejercía sobre Dirla se remontaba a 1818 y el documento es muy esclarecedor también en cuanto que explica con detalle cuáles se consideraban que eran los límites de las funciones de un carpintero y las de un organero. El documento también revela el poder y la influencia que tenía el Gremio de Maestros Carpinteros de Barcelona todavía en 1829, en pleno proceso de extinción de los gremios, y sus denodados esfuerzos por conservarlos:

José Dirla, organero vecino de esta ciudad, a V. S. con el debido respeto expone: Que no pudo menos de sorprenderse cuando en la tarde del día cinco de los corrientes se presentó en su casa un alguacil, que dijo ser del tribunal de V. S., con los prohombres del Gremio de Carpinteros de esta ciudad, dándole la orden de que dentro del término de diez días se pasase maestro en dicho Gremio de Carpinteros, o se le privaría de trabajar en su taller. Semejante providencia no puede de ningún modo ser emanada de la superior ilustración de V. S., pues dando una sola ojeada a los trabajos del arte de organero que ejerce el exponente, se convencerá de la incorrección del oficio de carpintero, con otro arte de organero.

A la verdad, en este arte es precisa la construcción de algunas piezas de madera, como son las cajas para los órganos, flautas, fuelles y otras particularidades, pero no es ella de la inspección de los carpinteros, ni sus conocimientos les pertenece de ningún modo, [mientras que] sí que es dependiente de las reglas y los conocimientos del arte de organero.

---

<sup>102</sup> Se sabe muy poco de la actividad de este organero: que afinó y limpió en 1836 el órgano barroco de la Parroquia de San Justo y Pastor, bastido por Josep Buscà. Véase CORTÈS, Francesc, «La música religiosa», págs. 187-253. En: AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, op. cit.

<sup>103</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 40.

El exponente no construye ni hace construir en su taller pieza alguna propia del oficio de carpintero, como son cómodas, mesas, bancos y demás de esta clase; sí que construye las flautas, cajas, fuelles y demás piezas necesarias para la formación de los órganos, y sin que tengan ni puedan tener otro objeto ni destino que la formación de aquellos.

No hablará el recurrente de la absurda pretensión de que se pase maestro carpintero, pues ni pretende ni puede ni debe serlo, porque no necesita ser maestro carpintero para ejercer [su oficio], ni ha pasado aprendizaje alguno en dicho gremio, ni tiene los conocimientos necesarios para obtener tal Maestría, así como tampoco los tiene ningún maestro carpintero para construir las piezas de madera que se necesitan para la formación de un órgano.

Otras muchas reflexiones, M. Y. S., haría el exponente en respuesta a la pretensión de los prohombres de Carpinteros, si no temiere molestar la superior ilustración de V. S., y por lo mismo se limita a lo sobreexpuesto, que es más que suficiente [para que] su notoria ilustración conozca la temeridad de dicha pretensión, debiendo manifestar que ya en años anteriores y antes del año 1818 se intentó por los prohombres la misma pretensión, y con una sencilla exposición hecha a V. S. por el exponente y su maestro, con quien entonces trabajaba, desistieron de aquella, sin haber dicho [?] hasta ahora [...].

Rendidamente suplica se sirva mandar a los prohombres del Gremio de Carpinteros de esta ciudad cesen de molestar al suplicante con semejantes pretensiones, declarando que no debe ni puede el suplicante obtener la maestría en dicho Gremio, y sí que puede libremente construir y fabricar las piezas de madera propias anexas y dependientes de la formación de un órgano [...].

Barcelona, 9 de febrero de 1829

José Dirla, organero

Todos los gremios implicados en litigios son ejemplos de entidades de gran solidez hasta prácticamente la fecha de su disolución. Se mostraban recelosos de perder el poder que tenían en la ciudad de Barcelona porque, evidentemente, mantener su estructura gremial les permitía tener un enorme control sobre la vida y la economía de los artesanos.

Después del Trienio Liberal, los gremios no solo reclamaron volver a la situación legal anterior a 1820, puesto que querían seguir gozando de sus privilegios, sino que además exigieron que todas las personas que trabajaban libremente en Barcelona y en los suburbios se agremiaran a la entidad que les correspondiera, una medida propia de la mentalidad y los valores del Antiguo Régimen.

Este intento de recuperar el poder llevó al Gremio de Mancebos Carpinteros a interponer un recurso<sup>104</sup> ante la Junta de Comerç para solicitar la privación de trabajar a todo carpintero no agremiado, apelando a la poca habilidad en el oficio:

Los prohombres de Mancebos Carpinteros de la presente ciudad, con el obsequio debido a V. S. exponen: que habiéndose instalado su dicho gremio contando el abuso de la ilimitada libertad concedida por la Cortes para poder trabajar de cualquier oficio todo español, y aun los extranjeros avecindados en los dominios de España, sin necesidad de haberse de sujetar a incorporación al gremio del oficio que quisieren ejercer, habían también revivido las leyes de ordenanza que para su régimen tenía el gremio recurrente.

Habiéndose pues, según se observa, introducido el abuso de que en este tiempo de libertad han entrado en esta ciudad avecindándose a ella un gran número de forasteros a título de mancebos del oficio de carpintero que trabajan en esta ciudad, la mayor parte sin ninguna o muy poca habilidad en el oficio, causando un conocido perjuicio a los individuos del común que expone, como también a los dueños de las obras que pagan sus jornales a igual precio que los de los mancebos hábiles de esta ciudad. [...] Y atendido que cuando se trata de efectuar las Reales Contribuciones los indicados sujetos se esconden o ausentan, como se había, antes de libertad, observado [...];

A fin de que los individuos mancebos carpinteros que se hallan agremiados puedan cumplir con los pagos que se señalen al Gremio y conseguir alguna ventaja en sus trabajos y no les perjudiquen la subsistencia de ellos, y sus familias, y reprimir aquella tan inmoderada libertad concedida por las llamadas Cortes, parece indispensable el prohibir a tantos forasteros que se han introducido en esta ciudad, y ejercen el oficio de carpintero en calidad de mancebos sin ser agremiados al Gremio recurrente y tal vez sin los requisitos necesarios para poderse agremiar.

Y por tanto suplican se sirva V. S. decretar que todas las personas que trabajan del oficio de carpintero en esta ciudad y sus suburbios, sin ser agremiado al Gremio recurrente, ejecutándolo en la calidad de mancebos de dicho oficio, queden absolutamente privados hasta que no verifiquen el agremiarse y los derechos de entrada al Gremio. Y en consecuencia, conceder permiso a los prohombres recurrentes para que, con asistencia del alguacil puedan pasar a apremiar a los contraventores, conforme ha sido práctica y estilo del Gremio [...].

Barcelona, 21 de mayo de 1824

El Real Decreto de 20 de enero de 1834, junto con el restablecimiento en diciembre de 1836 del decreto liberal de 1813, significó para el Gremio de Maestros Carpinteros la

---

<sup>104</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 3.

pérdida de todo fuero privilegiado y su disolución. El gremio quedó reducido a una asociación de carácter voluntario.

#### **4 Asentamiento de constructores nacionales y extranjeros: el mercado instrumental barcelonés se activa**

En el último cuarto del siglo XVIII, el ministro ilustrado Pedro Rodríguez Campomanes (1723-1803) dio un novedoso paso hacia una nueva manera de pensar acerca del ámbito artesanal: se propuso, por un lado, instruir y formar a los artesanos (en Cataluña fue la Junta de Comerç el principal organismo de contribución a la formación e instrucción de los artesanos)<sup>105</sup>; y por otro, acabar con el monopolio de los oficios y los privilegios gremiales, que impedían a los artesanos ejercer su profesión con libertad. Para conseguirlo, Rodríguez Campomanes sugirió modificar las ordenanzas gremiales<sup>106</sup>. Los gremios se opusieron a esta reforma e intentaron mantener las ordenanzas tradicionales, pero a pesar de ello la política de favorecer la iniciativa particular fue acrecentándose y llegaron a confeccionarse leyes concretas y progresistas que seguían las ideas expresadas por Campomanes. Por ejemplo, la Real Cédula de 24 de marzo de 1777 permitía a las personas extranjeras el acceso a los colegios y gremios de las ciudades que los acogían.

Otras medidas reformistas que produjeron un rápido y amplio movimiento de protesta por parte de las corporaciones gremiales fueron la Real Orden de 30 de agosto de 1797 y la Real Cédula de 4 de marzo de 1798. La Real Orden permitía a cualquier artesano o fabricante extranjero establecerse, siempre que probara su aptitud ante la Junta General o ante sus subdelegados, los intendentes. Y la Real Cédula sustituía los largos años de aprendizaje y oficialía por un rápido examen<sup>107</sup>.

El cambio hacia la mayor libertad comercial se acabó traduciendo también en el libre asentamiento de profesionales: ya en el último tercio del siglo XVIII fueron produciéndose en Barcelona los primeros establecimientos de nacionales y extranjeros, bien con permiso de las instituciones del Estado y no del gremio correspondiente (como el italiano Genaro Galiano y el catalán Pedro Figueras), bien porque ingresaron

<sup>105</sup> Véanse el apartado 2 del presente capítulo y el apartado 3 del capítulo III.

<sup>106</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

<sup>107</sup> MOLAS RIBALTA, Pere, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII...*, *op. cit.*

en un gremio afín a su profesión y así pudieron optar al grado de maestro para abrir un taller por cuenta propia (como el francés Louis Boisselot), o bien porque después de intentar ingresar en un gremio (realizando el respectivo examen de maestría) y no ser aceptado acaba ejerciendo por libre el oficio de constructor de instrumentos (como el italiano Francisco Bernareggi). Asimismo, se conoce la llegada a Barcelona de otros profesionales extranjeros<sup>108</sup> y nacionales<sup>109</sup> de la construcción de instrumentos musicales, si bien no por sus peticiones o por los trámites administrativos con el Estado o con el gremio para obtener permiso de libre ejercicio de su profesión, sino por sus obras y por un diario de la época, el *Diario de Barcelona*.

Las circunstancias específicas que originan las peticiones de licencias para establecerse libremente en España se desconocen: pueden obedecer a razones de tipo estrictamente personal o, más probablemente, dependen de motivaciones de carácter económico, si estos constructores foráneos entendían que Barcelona podía constituir un mercado próspero para sus intereses o darles una mayor libertad para la promoción de sus talleres. Sin duda, a lo largo del primer tercio del siglo XIX, Barcelona era una urbe en pleno crecimiento económico, gracias a la industrialización, y que contaba con dos particularidades: su calidad de portuaria, que le confería la posibilidad de comerciar con las colonias españolas de América<sup>110</sup>, y su ubicación *cerca* de Europa (a pocos días de la frontera con Francia e incluso con Italia). Estas características resultaron determinantes a la hora de que en ella se instalaran profesionales de la construcción de instrumentos musicales.

En este proceso de libre asentamiento, pero que todavía tiene cierta dependencia de los gremios, se pueden encuadrar las solicitudes de Francisco Bernareggi, de Pedro Figueras y de Genaro Galiano para establecerse y ejercer su oficio en Barcelona al margen del control gremial.

Francisco Bernareggi, aunque ya llevaba un tiempo en la ciudad<sup>111</sup>, en noviembre de 1819 aparece en la documentación de Barcelona referente al Gremio de

---

<sup>108</sup> Tal es el caso del italiano Pedró Arnó, del flamenco Juan Joseph Esttefentt y del francés Antoine Renaudin, que se explicarán más adelante (véase el capítulo IV). De Antoine Renaudin no consta apenas información, pero probablemente se trata del mismo Antoine Renaudin que estuvo activo en la construcción de instrumentos de cuerda en Gante entre 1781-1785; esto significaría que hacia 1802 se acabó trasladando a Barcelona.

<sup>109</sup> Entre otros, Antoni Vergès y Francisco España *Primero*.

<sup>110</sup> Hay que tener en cuenta que hacia 1824 la mayoría de las colonias españolas en América se habían independizado y solo quedaban las Antillas, más Filipinas en Asia.

<sup>111</sup> La tesis de Cristina Bordas recoge un interesante documento que explica que «el 23 de septiembre de 1819 [...] Francisco Bernareggi solicita [a la Junta de Comerç, para que dé cuenta al

Torneros (recuérdese que a los constructores de instrumentos de viento-madera les correspondía el Gremio de Torneros, por su trabajo en el torno con la madera)<sup>112</sup>. Como extranjero que no pertenecía al Gremio, Bernareggi no podía ejercer el oficio de tornero ni abrir taller propio en Barcelona, por lo cual el italiano decidió someterse a las pruebas correspondientes para alcanzar la categoría de maestro tornero. Pero al gremio no le interesaba que Bernareggi, al parecer un artesano sumamente hábil y preparado, lograra la maestría, por lo que intentó frenar la actividad laboral del italiano e impedir que se agremiara: en la reunión del Consejo del gremio, celebrada en diciembre de 1819, se acordaron las pruebas del examen de maestría de Bernareggi (más duras que las de los torneros autóctonos, según aprecia J. Borràs, tras comparar varios documentos), y aunque Bernareggi hizo un buen trabajo, el examen fue invalidado, decidiéndose que debía ser repetido en enero de 1820<sup>113</sup>. Bernareggi, en desacuerdo con la resolución del Gremio de Torneros, decidió recurrir, por medio de la Junta de Comerç, al Real Supremo Consejo de Hacienda, y pidió que fueran «los prohombres emplazados en juicio, mandando V. S. en su caso y lugar, que estén a la propuesta y elección de las piezas que se me dieron para mi examen por los anteriores prohombres; y como de privarme de mi trabajo se sigue que no puedo subsistir, se me permita que pueda ejercer mi oficio sin perjuicio de lo que V. S. tenga a bien determinar en esta causa, condenando a dichos prohombres a los daños, costas y perjuicios que por todos respetos puedan causarme»<sup>114</sup>. El 27 de enero de 1820 los prohombres del Gremio de Torneros dieron respuesta al recurso de Bernareggi y sugirieron que se le permitiera «trabajar como mancebo dependiente de otro maestro, en lo que el Gremio no puede oponerse; sobre lo que esperan se servirá V. S. tomar muy pronta determinación y que no diferirá tomarla sobre el punto de si debe Bernareggi hacer el examen propuesto por los oficiales anteriores o si deberán proponérselo nuevo los modernos sin dar lugar a discutirse este punto en juicio, porque además le es indiferente al Gremio uno u otro de los dos extremos»<sup>115</sup>. Complementa esta información el anuncio publicado por Bernareggi en el *Diario de Barcelona*, mediante el cual dejaba claro que su oficio era la construcción de

---

Consejo Supremo de Hacienda] permiso para establecerse en Barcelona y poder trabajar libremente en sus dos facultades [de tornero y de constructor de instrumentos]». En: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, op. cit., pág. 66.

<sup>112</sup> BORRÀS I ROCA, Josep, «Constructors d'instruments de vent...», op. cit.

<sup>113</sup> Íd.

<sup>114</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 12.

<sup>115</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 12.



instrumentos de viento-madera, que podía ejercerlo libremente y que tenía taller propio sin estar sujeto a ningún gremio:

Francisco Bernareggi, natural de Milán, vecino de la presente ciudad, domiciliado en la plaza del Oli, casa n.º 2, hace saber que después de haber recurrido al Real Supremo Consejo de Hacienda para que se digne concederle permiso a fin de poder establecerse en esta ciudad, y de ejercer su oficio de constructor de clarines, flautas, pífanos y demás instrumentos de música de viento, y después de haber mandado aquel supremo tribunal los pasos y diligencias propias de su sabiduría en seguridad del mérito del recurrente en aquel oficio, declaró que conformándose con el dictamen del señor fiscal concedía el permiso para que, sin estorbo, tropiezo ni sujeción a gremio, pueda trabajar en Barcelona y cualquier otra parte del reino los instrumentos de música de viento que elabora con tanta perfección y adelantamiento; cuya real resolución y permiso pone en noticia del público para seguir a los señores que quieran tener la bondad de ocuparle. También trabaja perfectamente los instrumentos para el estudio de matemática<sup>116</sup>.

De Genaro Galiano se sabe que era natural del Reino de Nápoles, que fue director de la Real Fábrica de Cuerdas Filarmónicas de Aranjuez (aunque se ignora en qué años exactos desempeñó este cargo) y que llegó a Barcelona con la intención de ejercer libremente su profesión y abrir una fábrica-taller de cuerdas de vihuela. El Gremio de Fabricantes accedió a la petición de que un extranjero se estableciera en Barcelona, pero pretendía obligarle a instalar su negocio fuera de la ciudad, en la Barceloneta<sup>117</sup>. Galiano no estaba conforme con esta medida intervencionista y solicitó al Ayuntamiento que se le permitiera abrir su taller en la ciudad, en la calle Trentaclaus, del mismo modo que a otros maestros fabricantes de cuerdas de vihuela. La única documentación disponible al respecto es la petición que Galiano realiza al Ayuntamiento de Barcelona:

Don Genaro Galiano, natural del Reino de Nápoles, director que ha sido de la Real Fábrica de cuerdas filarmónicas del sitio de Aranjuez, [...] que deseando ejercer esta

---

<sup>116</sup> *DdB*, 20-3-1820.

<sup>117</sup> En 1753 se inició la construcción de la Barceloneta bajo la dirección del ingeniero militar Francisco Paredes. Este nuevo barrio, situado entre el puerto y la puerta del Mar, era un espacio extramuros destinado a los pescadores y otra gente de mar, y fue concebido bajo los principios del racionalismo militar, con casas sencillas pintadas de rojo y con ventanas azules, ordenadas a lo largo de dieciséis calles cruzadas por otras nueve y dos plazas. La altura de las casas fue limitada a planta baja y primer piso para no interferir en la línea de tiro de las baterías militares de la Ciudadela. En: BROTONS I SEGARRA, Ròmul, *La ciutat captiva (Barcelona 1714-1860)*. Barcelona: Albertí Editor, 2008, págs. 58-59.

profesión en esta ciudad se ha presentado al Gremio de Fabricantes de Cuerdas, por el que se le ha hecho presente que si quiere establecer fábrica ha de ser precisamente en la Barceloneta [...]. Al suplicante le es difícil creer que por disposición de la autoridad se precise a los de la profesión a trabajar fuera de la ciudad y en local fijo, siendo así que ha visto dentro de ella una infinidad de fábricas de todas clases y con especialistas de sebo y curtidos, porque la causa no es el hedor, no es mucho mayor y perjudicial para la salud el que despiden el sebo y los curtidos. Si se permite a estos, es claro que la misma causa media para las fábricas de cuerdas. Más de esto, la fábrica que desea entablar el exponente no tiene el hedor que las que hay en esta ciudad y demás puntos de España, porque una de las principales causas que constituyen la mejora en la elaboración de cuerdas romanas son la limpieza y los aires, de manera que en su fábrica no despedirá olor capaz de incomodar a los vecinos y menos para perjudicar la salud, por lo que está seguro de que en cualquier calle de la ciudad que se fije, no se ha de advertir que hay allá tal clara de fábrica. En cuya virtud, y teniendo en consideración los poderosos motivos que le asisten, suplico a V. E. se digne permitirle fijar la fábrica en la calle Trentaclus o en cualquier otra de las de esta ciudad<sup>118</sup>.

De Pedro Figueras se sabe que era natural de la ciudad de Gerona, que construía órganos y pianos ya en 1819 (en Gerona) y que en 1829 se trasladó a Barcelona para abrir un taller de construcción de órganos y pianos. El caso de este constructor es interesante por la documentación que generó: por un lado, pleiteó con el Gremio de Carpinteros de Gerona en 1819 porque quería ejercer como constructor de órganos y pianos sin agremiarse; y por otro lado, debido a su traslado a Barcelona en 1829, realizó una petición a la Comisión de Gremios de la Junta de Comerç para establecerse en la ciudad condal y ejercer su oficio también libremente.

A continuación se presenta la documentación generada por el pleito de 1819 entre Pedro Figueras y el gremio de Maestros Carpinteros de Gerona<sup>119</sup>. El primer documento refleja la actitud celosa e intransigente que mantenía el gremio gerundense, la misma que su homólogo barcelonés, ante la iniciativa de un artesano de querer construir órganos y pianos; asimismo, aporta datos interesantes respecto al constructor de pianos Pedro Figueras. El constructor de pianos realizó la denuncia cuando aún vivía en la ciudad de Gerona, pero tenía que presentarla ante la Real Audiencia de Cataluña, y como la sede de esta institución estaba en Barcelona, consta que el documento fue firmado en Barcelona. La segunda parte del primer documento sigue a

<sup>118</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 37, leg. XXXVII.

<sup>119</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 40.

continuación de la firma del denunciante Pedro Figueras y tiene fecha posterior a la del documento principal; podría ser la respuesta que se le da a dicho organero desde la Junta de Comerç.

Pedro Figueras, natural de la ciudad de Gerona, factor de órganos, con el respeto debido a V. S. expone: que de algún tiempo a esta parte se halla molestado por los prohombres del Gremio de Carpinteros de dicha ciudad para obligarle a pasarse a Maestro, porque en la construcción de los mismos órganos entra madera trabajada. Esta pretensión sin necesidad del menor atento demuestra poco fundamento y que solamente es dirigida al objeto de molestar al suplicante; así lo conoció el alcalde mayor de dicha ciudad de Gerona, a quien elevaron dichos prohombres sus quejas, fallando no solo contra su demanda sino también condenándolos al pago de daños y costas ocasionadas en aquella [?]. Como los mismos prohombres llevan las voces de su Gremio y las costas se pagan del fondo del mismo y son maestros los que contribuyen a estos gastos, viendo que combaten contra el suplicante que es solo y sin más caudales que su pobre jornal, apelaron la mencionada sentencia ante S. Exc.<sup>a</sup> la Real Audiencia de este Principado, donde se halla citado el recurrente. Aunque la razón y la justicia no pueden dejar de favorecer al suplicante, con todo su estado y la prepotencia de los contrarios quizá le obligará a abandonar su derecho y no engolfarse en un largo y costoso litigio. Y considerando por otra parte que el conocimiento de este asunto es peculiar a V. S., que en otros casos de esta naturaleza ha sabiamente fallado a favor de algún sujeto natural de esta capital que del mismo oficio de factor de órganos [se refiere probablemente al constructor de órganos Josef Pujol] se hallaba molestado por el indicado Gremio de Carpinteros, le ha obligado a ponerse bajo la protección de V. S. para librarse de los tiros que tal vez podría acertarle la intriga y la parcialidad. Aunque [?] las privativas de las artes y los Gremios han fecundado varias naciones, con todo no hubieran acarreado tantos beneficios y adelantos si a cada artífice se le hubiese obligado a agregarse a todos los gremios a que corresponden las varias materias de que se componen sus manufacturas y trabajos. El suplicante tiene tienda abierta de factor de órganos y si trabaja la carpintería es solo relativo al adorno y la construcción de los mismos; y sería cosa rara y extraña que por esto se le obligase a pasarse a maestro carpintero, porque luego militaría la misma razón respecto a las herramientas que él se fabrica y entran en la estructura de los mismos órganos para obligarle a pasarse a herrero, o a cerrajero, y asimismo respecto a las demás materias que entran en otro oficio: Y no es menos de extrañar que siendo el oficio de factor de órganos tan escaso en España se permita a los extranjeros usar libremente de él, y se impide que moleste tanto a un natural de esta península, como que parece quieren obligarle a que abandone este oficio esa patria.

[...] Suplica: Se digne disponer a acordar lo conveniente para que no sea molestado en su oficio y tienda abierta de factor de órganos, claves, monacordios, fuertepianos y otros instrumentos de música, sin que sea impedido en el trabajo de cuanto sea peculiar y

corresponda a la perfecta construcción y adorno de los mismos instrumentos, que es gracia que espera de los desvelos con que V. S. ha mirado siempre el hacimento y progreso de las artes en este Principado.

Barcelona, 15 de noviembre de 1819

Pedro Figueras, *organer*

La segunda parte del documento dice así:

Barcelona, 18 de noviembre de 1819

Siendo una parte su trabajo de carpintería a las obras necesarias para la construcción de órganos y demás instrumentos de música, no se le puede poner impedimento. Así sea.

El segundo documento es la solicitud que realiza Figueras en 1829 a la Comisión de Gremios de la Junta de Comerç pidiendo permiso para establecerse y trabajar en la ciudad de Barcelona como constructor de órganos, pianos y otros instrumentos de música, así como también de máquinas hidráulicas<sup>120</sup>. La petición, que incluye también la respuesta de la Comisión de gremios (donde pone «opina»), fue la siguiente:

Pedro Figueras, vecino de Gerona, con recurso del 3 del corriente, expone que ha determinado parar a establecerse en esta capital a trabajar de constructor de órganos, pianos y otros instrumentos de música, como también de máquinas hidráulicas y varias clases de fuelles de mucha ventaja, y suplica el correspondiente permiso, sin que pueda ser molestado por persona alguna.

Opina: Siendo libre la construcción de máquinas no necesita el permiso y viéndose molestado acuda a la real Junta de Comercio.

Barcelona, 4 de julio de 1829<sup>121</sup>

En esta solicitud, Figueras quiere dejar claro que desea trabajar en Barcelona como constructor de órganos y pianos «sin que pueda ser molestado por persona alguna»<sup>122</sup>, dados los problemas que había tenido diez años antes en su ciudad natal, Gerona, con los prohombres del Gremio de Carpinteros.

---

<sup>120</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 3.

<sup>121</sup> Íd.

<sup>122</sup> Íd.

Se sabe de otros foráneos que también se establecieron en la ciudad de Barcelona para ejercer libremente el oficio de constructor de instrumentos: el italiano Pedro Arnó, el flamenco Juan Joseph Esttefentt y el francés Antoine Renaudin. Como ya se ha mencionado, no se ha hallado que elevaran a la Junta de Comerç ni a otra institución ninguna petición de permiso para abrir taller en Barcelona, pero entre 1800 y 1820 todos ellos se anunciaron en el *Diario de Barcelona*:

Pedro Arnó, de nación romano, establecido en esta ciudad, hace saber que compone claves y fuertepianos, por mal tratados que se hallen, y los deja perfectamente compuestos; los encuerda y empluma con marroquín<sup>123</sup>.

Ha llegado a esta capital Renaudin, *luthier* de París, el cual fabrica, compone y vende toda clase de instrumentos de cuerdas, esto es, violines, violas, violetas, harpas; como también recorta los instrumentos que están en una medida desproporcionada y los gobierna en aquella regla de proporción que es necesaria [...]. Vive en la calle del Conde del Asalto, casa número 39, primer piso<sup>124</sup>.

Juan Joseph Esttefentt, de nación flamenco, compositor de todo género de instrumentos de cuerdas y de viento, que se ausentó hace cuatro meses, ha vuelto a esta ciudad; vive en la calle Trentaclus<sup>125</sup>.

El viaje siempre ha constituido una fuente de conocimiento de nuevas culturas y de diferentes formas de comprender el mundo; para el viajero, el descubrimiento del *otro*, de la *otredad*, constituye el centro de sus razones. En el caso de los artesanos constructores de instrumentos musicales, los viajes de estudios para conocer esas *otras* formas de hacer las cosas, así como la llegada de colegas de profesión procedentes de otros países, fueron determinantes. El contacto con artesanos foráneos permitía conocer nuevos productos y diferentes métodos constructivos, ampliar el repertorio de soluciones técnicas y también tocar y escuchar el instrumento musical acabado.

Este intercambio entre artesanos de diversas procedencias tuvo un impacto en la elaboración de instrumentos e igualmente sirvió para animar la competencia comercial entre constructores, obligando a los constructores menos avezados a mejorar sus productos.

---

<sup>123</sup> *DdB*, 28-2-1800.

<sup>124</sup> *DdB*, 26-9-1802.

<sup>125</sup> *DdB*, 23-8-1804.

Está documentada la llegada a Barcelona en 1798 de Joseph Franz Otter (también aparece como Francisco o como Josef Franz) y de Johannes Kyburz (también escrito como Joan o Johan, y como Kiburz o incluso Kyburtz), dos constructores de órganos alemanes que acabaron especializándose en la construcción de pianos de mecánica inglesa<sup>126</sup>. Es más que probable que ambos entraran en contacto con Josef Martí, un carpintero constructor de pianos barcelonés, que al ver los tipos y la calidad de los pianos de Otter y Kyburz decidió marcharse a Madrid a formarse con Francisco Flórez, uno de los constructores de pianos más conocidos y reputados de España<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> En el Museu de la Música de Barcelona se conservan dos pianos de mesa de mecanismo inglés con rodilleras y apagadores horizontales y de doble acción, como los del tipo Zumpe; en uno de ellos aparece escrito «Otter y Kyburz en Barcelona a. 1800». En: ESCALES I LLIMONA, Romà (dir. y coord.), *Museu de la Música: Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, 1991, págs. 218 y 224.

<sup>127</sup> *DdB*, 5-12-1804. Véase el apartado 2.1 del capítulo IV.



**Capítulo III.**  
**LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL Y EL PIANO:**  
**INNOVACIONES TECNOLÓGICAS Y NUEVAS MANERAS**  
**DE CONSTRUCCIÓN**

La Revolución Industrial y las innovaciones tecnológicas que esta época conllevó marcaron un hito fundamental en la historia del hombre y transformaron radicalmente la sociedad del siglo XIX. El paso del mundo rural al mundo urbano, de la sociedad del Antiguo Régimen a la sociedad liberal y capitalista, del trabajo manual al mecánico, del taller a la fábrica... fueron grandes cambios que condicionaron el paisaje urbano y la configuración social, económica, política y cultural del mundo. Todo se transformó: trabajo, mentalidades, cultura y grupos sociales.

No se trató de una serie de acontecimientos puntuales inconexos y repentinos, sino de un proceso duradero y complejo. Tampoco se limitó únicamente a la industrialización, ya que con este fenómeno se produjeron también transformaciones paralelas y todos los ámbitos de la sociedad se vieron afectados de algún modo por el desarrollo de la ciencia. La esencia de la sociedad industrial consiste en que evoluciona de modo continuo y cada cambio suscita la necesidad de otro cambio, ya que se trata de un proceso dinámico. El lapso culminó en la primera mitad del siglo XIX, cuando las condiciones de vida y el entorno apenas se reconocen en relación con el siglo anterior. No sin motivo, el siglo XIX fue llamado el *Siglo de las Máquinas*.

Evidentemente, la música no pudo permanecer al margen de la Revolución Industrial. Al contrario: el piano emergió como símbolo de la Revolución Industrial y de la innovación tecnológica en el ámbito musical. El piano fue considerado como una



máquina, en tanto que está dotado de complejos mecanismos de engranaje para hacer vibrar una cuerda y transformar estas vibraciones en sonidos determinados. Y en tanto que máquina, debido a su particular composición estructural (abundancia de piezas repetidas, como martillos, cuerdas, tornillos, y teclas, susceptibles de ser fabricadas en serie), el piano pronto fue considerado un objeto particularmente adecuado para ser puesto a prueba en los nuevos procesos mecánicos e industriales. Tal como lo expresa Arthur Loesser, «el piano fue *presa* natural de la fábrica»<sup>128</sup>. Su participación en el proceso de industrialización e innovación tecnológica provocó la evolución de su mecánica interna, y sobre todo la radical transformación de su modo de fabricación. El piano participó de esta revolución industrial, ya que las innovaciones tecnológicas que se produjeron en este instrumento y en su producción desde 1770 hasta mediados del siglo XIX fueron muchas e importantes. Por ejemplo, el aumento de la tensión de las cuerdas (gracias a la introducción del metal en el armazón del piano) permitió un mayor volumen de su sonido y el consiguiente engrosamiento del macillo favoreció la ampliación de la variabilidad tímbrica. Además, las mejoras en la mecánica del piano, en buena parte impulsadas y alentadas por los propios compositores y pianistas, afectaron a la manera de tocar (técnica), a la postura para tocar (característica posición moderna del ejecutante), a la escritura de sus partituras (composición) y al resultado sonoro (recepción de la música por parte del oyente); y se consiguió un piano de aspecto más brillante, que aumentaba su atractivo estético, más potente, de mayores dimensiones y de mecánica muy precisa.

De forma generalizada, los fabricantes de instrumentos musicales innovaron y mejoraron algunos de sus productos y crearon otros nuevos, como el saxofón. Estos constructores fueron ya modernos fabricantes atentos a las exigencias de su clientela y a las innovaciones y posibilidades de su tiempo. No solo buscaron formas de abaratar y agilizar el proceso de fabricación, sino que tuvieron en cuenta las necesidades creativas y técnicas de compositores e intérpretes, y en general de todo el sector relacionado con la música.

Se comienza el capítulo analizando, por una lado, las tres tipologías de piano para los siglos XVIII y principios del siglo XIX (el piano de cola, el piano de mesa y el piano vertical o de pared), y por otro lado, los dos modelos constructivos principales

---

<sup>128</sup> LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos. A social History*. Nueva York: Dover Publications, 1990 [1954], pág. 233. La traducción es mía. El texto original es: «The pianoforte was the factory's natural prey».

de mecánica pianística en Europa entre el último cuarto del siglo XVIII y principios del siglo XIX (la mecánica inglesa y la mecánica vienesa).

Dadas las peculiaridades técnicas y sonoras de las diferentes tipologías de piano y considerando los diferentes modelos de mecánicas de pianos que fueron desarrollándose durante las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siguiente, se ha considerado oportuno en un segundo apartado abordar la Revolución Industrial y las innovaciones tecnológicas acaecidas ese mismo período.

En el tercer apartado se estudiará de qué manera estas innovaciones transformaron tanto la mecánica del piano como su modo de fabricación desde 1770 hasta mediados del siglo XIX, teniendo en cuenta que las mejoras en la mecánica del piano fueron, en buena parte, impulsadas y alentadas tanto por los constructores de pianos como por los propios compositores y pianistas. Asimismo se detallará el proceso mediante el cual la construcción de pianos pasó de utilizar técnicas de construcción artesanal en el pequeño taller de tres o cuatro artesanos y un maestro, a hacer un uso de técnicas industriales en la mediana o la gran fábrica, con más de quince operarios, es decir, la reconversión de los talleres en fábricas en función del aprovechamiento de las máquinas para obtener una mayor productividad y un máximo rendimiento de los materiales.

El papel que desempeñó la Junta de Comerç, al igual que el de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, en cuanto a la recepción y la difusión de las novedades científicas y técnicas que ocurrían en Inglaterra y Francia a finales del siglo XVIII es decisivo para comprender tanto la pronta introducción de la mecanización de la industria del piano, que en Barcelona tuvo lugar en la década de 1820, como la recepción de ciertos artefactos musicales. En el cuarto apartado de este capítulo, por tanto, se detallará el contexto científico de la ciudad de Barcelona de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, que posibilitó la introducción de la máquina de vapor, del alumbrado por gas y de los barcos de vapor, y que abrió las puertas a la industrialización y la mecanización de los talleres artesanos constructores de pianos. También aquí se explicará el caso de José Urivarrena, un constructor de pianos de Barcelona que en 1828 introdujo la máquina en el proceso de fabricación del piano.

Finalmente, en el quinto y último apartado, por un lado, se desgranarán las repercusiones económicas y sociales de aplicar un conjunto de innovaciones tecnológicas (surgidas en el seno de la Revolución Industrial) en el modo de

fabricación y en la mecánica del piano, y por otro lado, se estudiarán las repercusiones musicales de tener un *piano nuevo*, es decir, el modo en que afectaba a la técnica pianística, la postura del ejecutante, a la escritura de las obras para piano y al resultado sonoro, y se detallará de qué forma estos elementos musicales configuraron un nuevo lenguaje pianístico adaptado a los nuevos modelos de piano.

Además en este apartado se dedica un punto a dilucidar el resultado de aplicar los cambios descritos en los apartados anteriores y si el instrumento resultante cumplía las exigencias del lenguaje romántico, es decir, si el piano, tras una constante evolución, acabó convirtiéndose en una herramienta necesaria e insoslayable para los compositores, los músicos profesionales, los aficionados, el público y los comerciantes de instrumentos.

## 1 La gestación del piano: modelos y mecánicas

Para entender la cuestión de la aplicación de la revolución industrial en el piano, cabe distinguir previamente las tres tipologías de piano existentes en los siglos XVIII y principios del siglo XIX (el piano de cola, el piano de mesa y el piano vertical o de pared); por otro lado, es importante explicar también cuáles fueron los dos modelos constructivos principales de mecánica pianística en Europa entre el último cuarto del siglo XVIII y principios del siglo XIX (la mecánica inglesa y la mecánica vienesa).

### 1.1 Las tres tipologías básicas de piano

Hacia 1700, Bartolomeo Cristofori, un fabricante de claves al servicio del príncipe Fernando de Medicis, construyó el primer piano de la historia, que fue llamado *arpicembalo* o *gravicembalo col piano e forte*<sup>129</sup>. Este primer instrumento de teclado correspondería con lo que hoy entendemos por un piano de cola y unía la fiabilidad mecánica del clave con las posibilidades expresivas del clavicordio y la capacidad del

---

<sup>129</sup> Sobre el origen y nacimiento del piano a manos de Cristofori véanse las publicaciones de: POLLENS, Stewart, *The Early Pianoforte*. Nueva York: Cambridge University Press, 2009 [1995], págs. 43-95; y GOOD, Edwin Marshall, *Giraffes, Black Dragons, and other Pianos. A Technological History from the Cristofori to the Modern Concert Grand*. California: Stanford University Press, 2001 [1982], págs. 29-54.

salterio de dejar vibrar libremente la cuerda tras la percusión<sup>130</sup>. Las tres características eran fundamentales para permitir al ejecutante controlar el comienzo y el final del sonido, además de influir en su intensidad para que fuera suave (*piano*) o fuerte. En el mecanismo ideado por Cristofori, la cuerda era percutida desde abajo por un macillo o martillito articulado (un pequeño dado forrado en piel); y este caía, volviendo a su posición original, tras haber percutido la cuerda, previamente liberada y después apagada individualmente (por eso, el mecanismo de Cristofori mantenía separadas las dos palancas últimas, suministrándoles puntas contrapuestas: el escape). Cristofori concilió los dos principios de la percusión y del cesamiento del sonido, ordenados ambos por la tecla. Este principio es el que guía el mecanismo del piano moderno.

El año de la muerte de Cristofori, 1732, marca el final de un tercio de siglo en el que el piano fue desarrollado y promovido sobre todo por el propio Cristofori. Es también el año en que se publicó la primera composición para piano (la *Sonate da Cimbalo di piano e forte, detto volgarmente di martelletti*, de Lodvico Giustini, editada en Florencia). Después de Cristofori, diversos constructores (como Gottfried Silbermann, Johann Söcher y Erns Friederici di Gera) y músicos (como el ya mencionado Giustini y como el compositor alemán Johann Gottfreid Eckard) continuaron explorando el potencial del nuevo instrumento en el ámbito áulico para el cual había sido concebido. En realidad, el piano era conocido en diferentes países durante los dos primeros tercios del siglo XVIII, pero se mantuvo siempre dentro de un pequeño círculo de clientes reales y aristocráticos<sup>131</sup>, y fue ya en el último tercio del XVIII cuando su fortuna cambió: a lo largo de la década de 1760, este instrumento se empezó a oír en conciertos públicos en Viena (1763), en Londres (1766) y en París (1768)<sup>132</sup>, y en poco tiempo comenzó a cosechar un gran éxito. Su prosperidad a partir de entonces se entiende si se tiene en cuenta la rápida evolución musical que se produjo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y la gran adaptabilidad del piano al nuevo estilo galante, caracterizado por la idea de la acentuación y el contraste dinámico. Lo cierto es que a partir de ahí, este instrumento fue adquiriendo innovaciones constructivas de distinto cuño (por ejemplo, en 1783 Broadwood sistematizó y patentó el pedal de resonancia, y hacia 1790 amplió la tesitura de cinco a

---

<sup>130</sup> CHIANTORE, Luca, *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, 2001.

<sup>131</sup> PARAKILAS, James, et ál., *Piano Roles...*, *op. cit.*

<sup>132</sup> *Ibíd.*

cinco octavas y media) que fueron proporcionándole mayor variedad tímbrica y un aumento considerable de su sonoridad. Y a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, coincidiendo con la revolución industrial y tecnológica de esa época, las diversas innovaciones introducidas fueron conduciendo al piano hasta su forma actual: un instrumento de mecánica precisa, de grandes dimensiones, de considerable potencia sonora y de timbre brillante.

El piano de cola no fue el único modelo de piano que participó de las innovaciones tecnológicas acaecidas a lo largo de la primera mitad del siglo XIX; los otros dos modelos, el piano de mesa (en francés, *piano carré*, y en inglés, *square piano*) y el piano vertical (en francés, *piano vertical* o *droit*, y en inglés, *upright piano*), también lo hicieron.

Existían claras diferencias sonoras y de configuración básica (debidas a las medidas, la forma de la caja y la disposición de las cuerdas, por ejemplo) entre estas tres tipologías de piano. Y la evolución de cada una de ellas fue muy diferente, como lo fue el ritmo de las incorporaciones de las innovaciones tecnológicas en cada una de ellas, así como el tipo de público que tuvieron, el precio y el uso al cual iban destinados estos modelos (el piano de cola estaba pensado para los músicos profesionales y resultaba más caro, mientras que el piano de mesa y el vertical, más asequibles, se dirigieron a los aficionados y al uso doméstico).

El piano de mesa más antiguo, según Vandervellen<sup>133</sup>, es un instrumento firmado por el constructor Johann Söcher en el año 1742<sup>134</sup>. Los pianos anteriores a esta fecha eran siempre de cola. El piano de mesa estaba estructurado como el clavicordio, porque las cuerdas se hallaban dispuestas transversalmente y también longitudinalmente con respecto al teclado; además el teclado se ubicaba en uno de los lados mayores del rectángulo y no era un teclado central sino que se desarrollaba desde uno de los extremos y dejaba un espacio libre en el otro. Y, al igual que el clavicordio, ocupaba poco sitio y podía emplearse en ambientes domésticos y otros espacios reducidos. En la década de 1760, en Inglaterra, Johannes Zumpe perfeccionó la mecánica de Söcher y redujo las dimensiones y el peso del piano, con lo que consiguió poner de moda esta tipología durante muchos años. John Behrent, un

---

<sup>133</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, *op. cit.*

<sup>134</sup> El investigador Stewart Pollens defiende que la fecha de construcción de este piano de Söcher es errónea, que en realidad fue posterior, de finales del siglo XVIII. En: POLLENS, Stewart, *The Early Pianoforte...*, *op. cit.*, págs. 202-213.

inmigrante alemán de Filadelfia (Estados Unidos), hacia 1775 fue el primer constructor americano en realizar y presentar públicamente un piano de mesa o *square piano*, tal como aparece anunciado en el diario americano *Dunlap's Pennsylvania Packet* el 13 de marzo de 1775<sup>135</sup>. Ese mismo año, Sébastien Érard construyó en París el primer modelo francés. Y a principios de la década de 1780, Broadwood cambió de sitio el clavijero, que pasó de estar en el lado derecho a colocarse al fondo de la caja. Las mejoras que se obtuvieron en el timbre y el volumen transformaron completamente la construcción de los pianos de mesa. En poco tiempo, los constructores europeos adoptaron la innovación de Broadwood y a partir de entonces todas las mejoras importantes procedieron de Estados Unidos, donde el piano de mesa gozó de una gran popularidad durante casi un siglo. Las diferencias de calidad entre los distintos fabricantes eran importantes, pero los pianos de mesa tenían un sonido delicado y melodioso, que se asemejaba a la combinación del sonido de un piano de media cola con el de un arpa<sup>136</sup>.



**Imagen 1.** Piano de mesa de Johann Söcher (ca. 1742). Conservado en el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg. Posiblemente se trata del piano de mesa más antiguo conservado hasta la fecha.

<sup>135</sup> ADAMS HOOVER, Cynthia; RUCKER, Patrick; GOOD, Edwin Marshall, *Piano 300. Celebrating Three Centuries of People and Pianos*. Washington: National Museum of American History at the Smithsonian International Gallery, 2001 [compilación], pág. 15.

<sup>136</sup> SIEPMAN, Jeremy, *El piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.



**Imagen 2.** Piano de mesa de Johannes Zumpe y Gabriel Buntebart (Londres, 1773). Este piano ilustra los inicios de la manufactura inglesa de pianos de mesa. Su caja es rectangular y de dimensiones reducidas: 77 centímetros de alto con la base, 126 centímetros de largo y 47,5 centímetros de profundidad. Extensión del teclado: cuatro octavas y un cuarto, de Sol<sup>1</sup> a Fa<sup>5</sup>.



**Imagen 3.** Piano de mesa de John Broadwood & Sons (Londres, 1797). Se puede apreciar la innovación de Broadwood de ubicar el clavijero al fondo de la caja y no en el lado derecho. También, el mayor tamaño del instrumento, que conseguía mayor volumen sonoro: 86 centímetros de alto con la base, 162 centímetros de largo y 57 centímetros de profundidad. Extensión del teclado: cinco octavas y media, de Fa<sup>3</sup> a Do<sup>6</sup>.



**Imagen 4.** Piano de mesa de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz (Barcelona, 1800). Con el clavijero todavía ubicado en el lado derecho y más cercano a los modelos de Zumpe que a los de Broadwood, este piano es de medidas más reducidas que el de Broadwood (véase la imagen 3): 115 centímetros de largo, 18 centímetros de profundidad del teclado y 47 centímetros profundidad total. Extensión del teclado: de  $Fa^{-1}$  a  $Fa^5$ . Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 502). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.



**Imagen 5.** Piano vertical de Domenico del Mela da Gagliano (1739). Conservado el Museo degli Strumenti Musicali del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini de Florencia. Los primeros pianos verticales se concebían como un piano de cola puesto verticalmente sobre una base rectangular.



A partir de 1840, comenzó a bajar la producción de los pianos de mesa<sup>137</sup>, dado que la gente empezaba a preferir el piano vertical. Hacia 1860, el piano de mesa fue suplantado definitivamente por el piano vertical, excepto en Estados Unidos, donde al parecer los pianos de mesa gustaban lo bastante como para que continuaran fabricándose hasta finales del siglo XIX (el último piano de mesa construido por la firma Steinway data de 1889, mientras que en Europa el último se había fabricado en 1863)<sup>138</sup>. Hasta 1850 la producción y la difusión de los pianos de mesa fue superior a la de los otros dos tipos de piano: su precio era más económico; el tamaño, más reducido; y su transporte, por tanto, más fácil.

La fabricación de pianos verticales no empezó hasta 1810, pero la idea de un piano vertical se remonta a 1735<sup>139</sup>: se trataba de un piano de cola colocado verticalmente en un pedestal, inspirado probablemente en el *clavicytherium*<sup>140</sup>. En la primera mitad del siglo XVIII se construyeron varios ejemplares de piano vertical, como el de 1739 de Domenico del Mela<sup>141</sup> (actualmente conservado en el Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, en Florencia), y el de Christian Ernst Friederici, de 1745 (que se encuentra en el Musée Instrumental de Bruselas). A finales del siglo XVIII se retomó la idea de construir un piano vertical y en 1795 William Stodart patentó un piano de cola vertical en forma de librería<sup>142</sup> y con la caja en forma rectangular, a diferencia del piano de 1735 (véase la imagen 6). Pero no fue hasta 1800 cuando dos constructores de pianos, Isaac Hawkins, oriundo de Filadelfia, y el vienés Mathias Müller, concibieron un piano vertical con la caja apoyada en el suelo, de modo que se reducía su alzada. A pesar de ello, el piano vertical seguía siendo de una importante altura (1,8 metros)<sup>143</sup>. En 1811, el constructor inglés Robert Wornum patentó un piano vertical con las cuerdas dispuestas en diagonal y una altura total de 1,2 metros<sup>144</sup>. Este modelo fue el precursor del piano vertical moderno, a partir del cual trabajó Wornum, que en 1826 introdujo una serie de novedades en el mecanismo

---

<sup>137</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, *op. cit.*

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> El modelo vertical más antiguo es un instrumento anónimo de 1735, conservado en el Neues Grassi Museum (núm. de inventario 106). En: VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, *op. cit.*

<sup>140</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, *op. cit.*

<sup>141</sup> Véase la imagen 5.

<sup>142</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, *op. cit.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> DOLGE, Alfred, *Piano and their makers. A comprehensive history of the development of the piano*. Nueva York: Dover Publications, 1972.

y consolidó definitivamente el modelo de piano vertical que ha llegado hasta nuestros días.



**Imagen 6.** Piano vertical de Clementi en forma de biblioteca (Londres, 1806).



**Imagen 7.** Piano *cabinet* de Robert Wornum (Londres, ca. 1825). Este modelo, con la caja descansando sobre el suelo, se llevaba fabricando desde 1800 y fue el precursor del piano vertical moderno.



**Imagen 8.** Piano vertical de Pleyel (París, 1833). A partir de 1830 la caja del piano vertical comenzó a descansar sobre el suelo. Por sus dimensiones (solía tener una altura de 120-140 centímetros), este modelo de piano se adaptaba perfectamente a los espacios de las casas modestas.

Como se verá más adelante, las tres tipologías de piano (el de cola, mesa y vertical) convivieron en el tiempo y en el espacio, y de un modo u otro, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX se beneficiaron del interés por las innovaciones tecnológicas y de la aplicación de las diversas mejoras a su fabricación, si bien tuvieron usos, precios y un comercio muy distintos.

### ***1.2 Los dos tipos de mecánica: la vienesa y la inglesa***

A partir de 1780, las dos áreas más activas en la construcción de pianos eran, por un lado, Londres y sus alrededores (y un tiempo después también París), y por otro lado, la Alemania meridional y Austria. Cada una de estas zonas desarrolló un tipo de mecánica diferente, la mecánica inglesa y la mecánica alemana o vienesa respectivamente, que acabaron siendo los dos modelos constructivos de referencia para todos los fabricantes europeos.

La invención de la mecánica vienesa se atribuye a Johann Andreas Stein (1728-1792), alumno de Silbermann, constructor de órganos en Augsburg; se desconoce la fecha de invención pero se puede situar a principios de la década de 1770<sup>145</sup>. La mecánica definida como *vienes*a conectaba directamente el macillo a la tecla por

---

<sup>145</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, op. cit.

medio de una bisagra (criterio heredado del clavicordio). Gracias a esta disposición, el martillo nunca bloqueaba la cuerda, sino que rebotaba en ella, y su regreso a la posición inicial era muy rápido, ayudado por la fuerza de la gravedad<sup>146</sup>. El calado poco profundo de las teclas, la ligereza del teclado (y del martillo) y la velocidad de respuesta (y de repetición) eran las tres grandes características de la mecánica vienesa. Junto con otros elementos constructivos (como el recubrimiento de los macillos y la tensión de las cuerdas), estas peculiaridades eran responsables de la sonoridad final del instrumento: el piano de construcción alemana o vienesa destacaba por su sonido nítido, suave y fino.

El piano vienes fabricado por Stein sedujo inmediatamente a Mozart<sup>147</sup>; así lo señaló el compositor en una carta dirigida a su padre con fecha del 17 de octubre de 1777:

Tengo que empezar ahora enseguida con el *piano forte* de Stein. Antes de haber visto nada del trabajo de Stein, preferiría sobre todo los pianos de Spät. Ahora sin embargo tengo que dar preferencia a los de Stein, porque amortiguan mucho mejor aún que los de Regensburg. Si golpeo con fuerza, puedo dejar el dedo sobre el teclado, o levantarlo, y la nota desaparece en el momento en que la hago sonar. Puedo tocar las teclas como quiera, y la nota será siempre igual, no oscilará, no se hará más fuerte, ni más débil, ni desaparecerá; en pocas palabras, será siempre igual. Es verdad que él no cede un *piano forte* así por menos de 300 f, pero el esfuerzo y la diligencia que emplea son impagables. Sus instrumentos tienen especialmente sobre otros la ventaja de que están hechos con resorte [escape]. No hay uno entre cien que lo tenga<sup>148</sup>, pero la verdad es que sin resorte no es posible que un *piano forte* no oscile o resuene; sus macillos, cuando se tocan las teclas o se separan en el instante en que saltan sobre las cuerdas, da lo mismo que se aprieten las teclas o se suelten. Cuando ha terminado un piano de esos, como me dijo él mismo, se sienta primero a él, y prueba toda clase de pasajes, escalas y saltos y rasca y trabajo hasta que el piano lo hace todo, porque trabaja solo en provecho de la *Musique*, y no solo en su propio provecho, de otro modo terminaría enseguida.

Dice a menudo que si yo no fuera un amante tan apasionado de la música, y él no supiera tocar algo el piano, sin duda habría perdido hace tiempo la paciencia con mi trabajo; pero la verdad es que soy un amante de los instrumentos que no ponen a prueba a quien los toca, y que son duraderos. Sus pianos son también realmente duraderos. Da preferencia sobre todo a que la base de resonancia no se rompa, ni se abra. Cuando ha terminado una

<sup>146</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, op. cit.

<sup>147</sup> Esta carta de Mozart no solo es interesante por los comentarios acerca de los pianos Stein, sino también por la información que aporta acerca del proceso que seguía este constructor.

<sup>148</sup> Se refiere a que apenas había constructores que se preocuparan de poner escapes.

base de resonancia para un piano, la expone al aire, lluvia, nieve, calor del sol, y todos los diablos, para que reviente, y entonces coloca una cuña y la encola dentro, a fin de que resulte realmente fuerte y firme. Está contentísimo cuando se abre [la base de resonancia]; de esa forma está seguro después de que no le volverá a ocurrir. Incluso a menudo la abre él mismo, y la vuelve a encolar, asegurándola bien. Tiene terminados tres de esos *piano forte*. Hasta hoy no había vuelto a tocar en ellos<sup>149</sup>.

La mecánica estudiada por Stein permite un control muy refinado de la pulsación, es decir, colores distintos derivados de la potencia. Esta tendencia, que concibe el pianoforte más como una amplificación del clavicordio que como un instrumento realmente nuevo, se convertirá en *vienesá*.

En 1761 llegaron a Londres John Broadwood y Americus Backers, dos constructores ingleses que, basándose en los pianos construidos por Silbermann (quien había tomado como modelos los de Cristofori), idearon lo que se conoce como *mecánica inglesa*. Broadwood y Backers mejoraron el sistema de escape del piano de Cristofori<sup>150</sup>, y mediante un complejo sistema de palancas lograron aumentar la velocidad de los macillos (que iban articulados sobre una barra fija y cuya velocidad, en el momento de la percusión de la cuerda, era hasta cuatro veces superior a la de la tecla) para que la percusión de estos en las cuerdas fuese mayor<sup>151</sup>. Debido al incremento de la velocidad del impacto del macillo en la cuerda, fue necesario aumentar también la tensión y, por tanto, el grosor en las cuerdas, lo que llevó a fabricar unos macillos más robustos y a construir bastidores más sólidos y resistentes. La profundidad de la tecla de estos pianos era considerable y era preciso dejarla retornar completamente antes de volver a pulsarla, de modo que, al tocar, daba la sensación de que tuviera un gran peso.

El piano inglés, por tanto, utilizaba cuerdas más gruesas y tensas y macillos más robustos que el piano vienés, y además disponía de un bastidor más sólido y resistente, ya que una serie de palancas permitía multiplicar la velocidad del macillo, con lo que la sonoridad se volvía más fuerte y gruesa<sup>152</sup>. Destacaban la resistencia del piano inglés, muy superior a la de los claves de la época, y la profundidad de la tecla. Además, su teclado tenía mayor pesadez que el teclado vienés, pues el peso de cada

---

<sup>149</sup> DINI, Jesús; SÁENZ, Miguel (trad. y selec. a cargo de), *Cartas. Wolfgang Amadeus Mozart*. Barcelona: Muchnik Editores, 1997, págs. 42-43.

<sup>150</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, op. cit.

<sup>151</sup> CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística...*, op. cit.

<sup>152</sup> *Ibíd.*

tecla (10-15 gramos en un instrumento contemporáneo vienés) llegaba a ser el doble en los instrumentos ingleses.

En definitiva, el tipo de mecánica escogida para fabricar un piano (inglesa o vienesa) no solo afectaba a la configuración de los elementos constructivos del piano (cuerdas, bastidores, materiales...), sino también a la sonoridad del instrumento, lo cual a su vez influía también en cuestiones técnicas de la interpretación musical.

Con el paso del tiempo, los herederos de la tradición de Stein, como Streicher y Graf, se vieron obligados a incorporar los criterios constructivos ingleses, y fueron abandonando poco a poco la suavidad y la ligereza del teclado que había seducido a Mozart.

Si bien los dos tipos de mecánica convivieron en la Europa ilustrada de finales del siglo XVIII, el modelo vienés acabó perdiendo la batalla contra el inglés, cuya tipología, junto con la aplicación de diversas innovaciones tecnológicas, fue la que condujo al piano hacia el moderno piano de concierto<sup>153</sup>.

## **2 El piano y la Revolución Industrial: innovaciones tecnológicas aplicadas al piano**

La Revolución Industrial inició un proceso acumulativo de avance tecnológico retroalimentado que afectó a todos los aspectos de la vida económica, social, política y cultural. Entre los muchos cambios revolucionarios acaecidos entre 1800 y 1850, hay que destacar los que experimentaron los sistemas de comunicación: la aplicación de la máquina de vapor al transporte terrestre (creación del ferrocarril) y al transporte marítimo (creación de los barcos de vapor) transformó sustancialmente las condiciones del transporte de mercancías y logró el efecto de que se acortaran las distancias. La fotografía constituyó otro gran avance y la invención del telégrafo eléctrico en la década de 1830 supuso un gran cambio en la transmisión de la información. También marcaron un antes y un después los inicios de la conquista del aire (con el globo de aire caliente de los Montgolfier), las mejoras del abastecimiento del agua y la innovación en los materiales para la construcción. Entre las consecuencias de los avances tecnológicos e industriales se encuentran el aumento de la calidad y la

---

<sup>153</sup> WOLTERS, Klaus, *Le piano. Une introduction à son histoire, à sa facture et à son jeu*. París: Van de Velde, 1983.

esperanza de vida y la transformación de las ciudades; y con el desarrollo de los transportes y las comunicaciones dio comienzo el proceso de la globalización, que tuvo, entre otros resultados, un cambio en la comprensión del espacio-mundo, y el surgimiento de un nuevo sentir y un nuevo imaginario cultural<sup>154</sup>.

La prensa desempeñó un papel primordial en la construcción de esta nueva realidad: fue quien tomó el pulso de este interés social por los nuevos inventos y artefactos, satisfaciendo la curiosidad de sus lectores y fomentando el interés del público al informar de cada paso, de cada descubrimiento y de cada fracaso.

Al igual que los inicios de la Revolución Industrial se sitúan en Inglaterra<sup>155</sup>, también se dieron en ese país las primeras innovaciones tecnológicas en el piano que tuvieron cierto calado, concretamente en los talleres londinenses de Johannes Zumpe, de Americus Backers y de John Broadwood. Hacia 1765, Zumpe construyó el primer piano de mesa (*square piano*) inglés, siguiendo el modelo de piano de mesa del alemán Johann Söcher, pero con un mecanismo que era una forma simplificada de la mecánica de Cristofori. El piano de mesa de Zumpe ocupaba poco espacio, era bastante ligero y podía emplearse en ambientes domésticos, con lo que consiguió poner de moda esta tipología de piano durante muchos años.

Paralelamente a la Revolución Industrial y a las innovaciones tecnológicas que se iban aplicando al piano, en Inglaterra se desarrollaba el movimiento literario del prerromanticismo, y en Alemania, el *Sturm und Drang*. Estas dos corrientes literarias, en términos generales, reivindicaban el sentimiento frente a la razón, y preludivaron y asentaron las bases del movimiento romántico de la primera mitad del siglo XIX. Ha de tenerse en cuenta que el piano que se estaba gestando se amoldaba perfectamente a las exigencias estéticas de la sensibilidad prerromántica de finales del siglo XVIII. En el prerromanticismo inglés, destaca Edward Young, considerado como el introductor en la poesía romántica europea del tema de la noche y de la luna gracias a *Pensamientos nocturnos*, la obra que publicó en 1742; y también fue relevante Thomas Gray, autor de *Elegía en un cementerio* (1751), cuya obra inició el tono melancólico que caracterizó posteriormente a la poesía romántica. En Alemania, las figuras más representativa del *Sturm und Drang* fueron Goethe, que publicó *Las desventuras del*

---

<sup>154</sup> BRUGAROLAS BONET, Oriol, «El piano en el Romanticismo: una herramienta necesaria. Construcción y difusión del instrumento». En: AVIÑO, Xosé (ed.), *Tecnología y creación musical*. Lérida: Editorial Milenio, 2014, págs. 11-49.

<sup>155</sup> Hacia 1769, James Watt patentó la máquina de vapor, aunque las dos primeras máquinas de Watt no se pusieron en funcionamiento hasta siete años más tarde.

*joven Werther* en 1774, y Friedrich Schiller, que publicó la obra *Intriga y amor* en 1783.

A partir de 1770, Backers fue desarrollando en sus pianos de cola el mecanismo inglés; con él conseguía ganar potencia de ataque haciendo que el macillo se lanzara sobre la cuerda, no directamente sino mediante una palanca intermedia (de esta manera ganaba en velocidad y, por tanto, en fuerza de percusión en la cuerda); asimismo introdujo cuerdas más gruesas y tensas (para conseguir más volumen sonoro). Aún se conserva uno de los pianos de Backers del año 1772, que disponía del mecanismo de *una corda* (igual que los modelos de Cristofori); sin embargo, a diferencia del sistema de Cristofori, ya no se accionaba con la mano sino con pedal, lo cual ayudaba enormemente al ejecutante, porque le permitía obtener el efecto sin tener que apartar las manos del teclado. Los pianos de Backers estaban provistos además de un segundo pedal, mucho más importante: el pedal de resonancia o *pedal forte*, mediante el cual los apagadores se levantaban simultáneamente, dando ocasión al ejecutante de dejar la tecla sin que cesara el sonido. No obstante fue Broadwood quien se adelantó a Backers y patentó, en 1783, el sistema de pedales ideado por Backers.

A partir de 1786 Zumpe modificó la mecánica de *pilotín simple*<sup>156</sup> de sus pianos de mesa, e inventó una nueva mecánica, la llamada mecánica *de doble pilotín*. Según R. E. Harding, el propósito de esta modificación era, por una parte, facilitar la repetición de una misma nota y, por otra parte, evitar que el pilotín bloqueara la cuerda aunque este la siguiera presionando<sup>157</sup>. Gracias al nuevo mecanismo, la palanca intermedia y el pilotín basculaban hacia atrás de la tecla justo antes de que el martillo golpeará la cuerda. El piano más antiguo conservado con esta mecánica de doble pilotín es un instrumento de Johannes Zumpe de 1788, conservado actualmente en el Museo de la Música de París. Hay que tener en cuenta que este mecanismo de doble pilotín no sustituyó el de pilotín simple en los pianos, sino que ambos tipos coexistieron y los constructores ofrecían a su clientela la oportunidad de escoger uno u otro<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> La invención de la mecánica de pilotín simple se atribuye a Gottfried Silbermann o a su discípulo Johannes Zumpe. En el siglo XVIII, la mayoría de los pianos de mesa ingleses, franceses, holandeses y belgas estaban equipados con este tipo de mecánica. La mecánica de pilotín simple es una forma simplificada de la mecánica de Cristofori: la palanca intermedia se omite, no hay atrapamartillos (o *atrapas*) y el escape es sustituido por un pilotín, formado por una barra de metal a la que está unida una pieza de madera redonda recubierta de cuero.

<sup>157</sup> HARDING, Rosamond E. M., *The piano-forte...*, *op. cit.*, pág. 55.

<sup>158</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, *op. cit.*, pág. 72.



En 1788, Broadwood empezó a preocuparse por el diseño del piano. Se cuestionó qué longitud debían tener las cuerdas y qué punto de la cuerda era el más efectivo para recibir el impacto del martillo. Sin duda, su curiosidad, su espíritu innovador y su afán de perfeccionamiento llevaron a Broadwood más lejos de lo que alcanzaron la mayoría de sus coetáneos. Además, no se limitó a estudiar o experimentar en su taller: ese mismo año, Broadwood visitó a dos expertos en física del Museo de Ciencias Naturales (Cavallo y Gray), para asesorarse sobre un problema técnico relacionado con la tensión de las cuerdas en función de su longitud. Tras el encuentro con los físicos, el constructor decidió dividir en dos el puente que rige la extensión de la cuerda (uno para los agudos y otro para los graves), con la intención de acortar la longitud de las cuerdas graves sin perder la afinación y el volumen sonoro. Había descubierto que el punto óptimo de la cuerda para ser golpeada por el martillo era aproximadamente una novena parte del total de la cuerda vibrante, así que decidió encordar el instrumento para que la mayoría de las cuerdas fueran golpeadas en ese punto (y conseguir así más uniformidad y equilibrio tímbrico entre agudos y graves). Asimismo, el hecho de obtener un control más firme y seguro de las notas más agudas y más graves del teclado permitió a Broadwood aumentar la tesitura del piano, primero añadiendo media octava adicional en el registro agudo y luego otra media octava en el registro bajo. De este modo a finales de la década de 1790, Broadwood ya producía el piano estándar de seis octavas. La envergadura de este modelo obligó a Broadwood a fabricar unos macillos más robustos (y de más peso) y a construir bastidores más sólidos y resistentes para soportar la mayor tensión de las cuerdas<sup>159</sup>.

A partir de 1796, en Inglaterra, el piano de seis octavas relevó al clave de forma definitiva y amplió la gama y las posibilidades expresivas, hasta entonces inéditas en otros instrumentos de teclado, con lo que su uso trascendió más allá de la esfera privada y el piano empezó a ser habitual en las salas de concierto.

A finales del siglo XVIII, en las últimas fases de la Revolución Industrial, se desarrolló la industria de la máquina-herramienta, es decir, la fabricación de máquinas para hacer máquinas. La necesidad de una mayor precisión fue el más importante de los factores que espolearon a los ingenieros a dedicar su atención a las máquinas-herramienta: sierras mecánicas (accionadas por máquinas de vapor), taladradoras mecánicas, tornillos con rosca bien trazada (para fabricar instrumental científicos de

---

<sup>159</sup> WAINWRIGHT, David, *The Piano Makers...*, *op. cit.*, pág. 33.

alta precisión)... Buen número de las máquinas-herramienta no fueron más que una mecanización de los métodos tradicionales de los artesanos para conferir a sus productos mayor precisión y mayor fuerza, en especial a medida que el metal fue sustituyendo a la madera. La construcción de pianos se vio beneficiada por el desarrollo de este tipo de maquinaria-herramienta de precisión y, como se verá más adelante, en el proceso de fabricación dejó de ser necesaria la construcción del total de cada instrumento por parte de un maestro: por el contrario, las piezas podían manufacturarse por separado y en gran número y el instrumento base se montaba posteriormente a partir de un surtido de piezas intercambiables.

A partir de 1790, Broadwood apostó por la construcción de los grandes pianos de cola y empezó a organizar el trabajo según conceptos ya no artesanales sino industriales. El taller dedicado a la fabricación de pianos hasta entonces lo formaban habitualmente el dueño y cuatro o cinco trabajadores; como promedio, se construían en él una veintena de instrumentos al año. Broadwood fue ampliando sistemáticamente la producción, hasta el punto de que a finales del siglo XVIII tenía alrededor de cien empleados y de su fábrica salían más de 400 pianos al año (de los cuales 330 eran de mesa, y el resto, de cola). Los competidores que tenía Broadwood en Londres producían, en esa misma época, unos 40 pianos anuales.

Hacia 1790, Sébastien Érard, un constructor de pianos francés, activo en París desde 1768 pero emigrado a Londres debido a la Revolución francesa, abrió taller en la capital inglesa. Durante su estancia en Londres estudió los pianos y los sistemas de fabricación de Broadwood, y a su regreso a París, en 1796, empezó a construir pianos de cola según ese modelo. El 6 de agosto de 1803 Érard envió a Beethoven un instrumento de su producción, de cinco octavas y media y de mecanismo inglés, con el que Beethoven compuso la Sonata Op. 57, *Waldstein*.

Paralelamente a las innovaciones de Broadwood y de Érard en los pianos de cola, algunos constructores estuvieron buscando la forma de llevar el sonido de los pianos de cola a un instrumento más pequeño: el piano vertical o, en francés, *piano droit*. Tal como se ha explicado, la fabricación de pianos verticales no empezó hasta 1810, aunque la idea de un piano vertical se remonta a 1735<sup>160</sup>. En los modelos de piano vertical ya descritos, el espacio comprendido entre la base y el suelo no se utilizaba. Fue a partir de 1798 cuando se empezaron a construir pianos verticales

---

<sup>160</sup> Con relación a los primeros intentos de pianos verticales, véase el apartado 1.1 del capítulo III.

apoyando la caja de resonancia en el suelo. En 1798, el dublinés William Southwell puso de pie un piano de mesa para conseguir un piano vertical pequeño pero más sonoro que el piano de mesa; se trata del llamado *cabinet piano* o piano gabinete. En 1800, Müller y Hawkins intentaban reducir la altura del piano vertical apoyando la caja de resonancia en el suelo. A pesar de estos logros, seguían construyéndose pianos de gran altura (hasta 2,5 metros).

El piano de cola de seis octavas se empezó a generalizar entre 1800 y 1808. El volumen sonoro de los pianos ingleses de principios del siglo XIX era mucho mayor que el de cualquier otro piano de factura alemana o vienesa, debido a que la tensión de las cuerdas ejercida en el bastidor también era mayor. Por tanto, una de las grandes preocupaciones de los constructores ingleses era lograr estructuras que resistieran mejor la presión de las cuerdas sobre el bastidor: en 1808, Broadwood intentó usar barras metálicas de tensión en el bastidor para conseguir cuerdas más tensas; pero no logró encontrar una forma satisfactoria de sujetar dichas barras.

Dos años más tarde, en 1810, en Londres, el fabricante de pianos Robert Wornum, convencido de las perspectivas comerciales que podría ofrecer la construcción de pianos verticales, se asoció con George Wilkinson y ambos abrieron fábrica en Oxford Street. Al año siguiente, Wornum patentó un piano vertical con mecanismo inglés. En 1812, la fábrica Wornum y Wilkinson se quemó y no se pudo desarrollar la patente. Ese mismo año, 1812, el compositor y pianista John Field, escribió su primer nocturno (con el que obtuvo nuevos efectos con los acordes extendidos en la mano izquierda y el hábil uso del pedal de resonancia), Beethoven compuso su *Octava sinfonía* y Lord Byron publicó *Las peregrinaciones de Childe Harold*<sup>161</sup>.

A partir de 1820, la tesitura de los pianos se amplió hasta las seis octavas más una cuarta y las investigaciones se dirigieron a incrementar la precisión y la potencia del piano mediante el aumento del grosor de los martillos y del material utilizado para cubrirlos, del incremento de la tensión de las cuerdas y de la introducción del hierro en la estructura del bastidor para asegurar la solidez y la resistencia.

En 1820, James Thom y William Allen patentaron en Inglaterra un bastidor para pianos de cola que consistía en una estructura de tubos de metal, con la que se

---

<sup>161</sup> En el apartado 5.2 del presente capítulo se explicará la importancia de los nocturnos de John Field con relación a la estética romántica y la construcción de pianos.

otorgaba mayor solidez al bastidor y que permitió someter las cuerdas a mayor tensión.

Pero no fue hasta 1825 cuando un constructor americano llamado Alpheus Babcock patentó el bastidor de acero fundido de una sola pieza para pianos de mesa. Y, un año más tarde, en 1826, Wornum (el constructor de pianos al que se le había quemado la fábrica en 1812) mejoraba considerablemente el piano vertical, ya que desarrolló un mecanismo más fiable, más preciso y de toque más ligero.

En la misma época en que se produjo esta sucesión de cambios en el bastidor de los pianos de cola y de los pianos de mesa, Érard había patentado el mecanismo del doble escape o repetición (1821), lo que provocó un salto decisivo de calidad en la mecánica. El mayor inconveniente mecánico, y que afectaba tanto al sistema inglés como al vienés, era que si se quería repetir una nota era necesario que el escape volviera a su posición inicial, con lo que se imposibilitaban las repeticiones rápidas y los trinos de una nota<sup>162</sup>. Pero el invento de Érard permitía al macillo volver a percutir la cuerda antes de que hubiese vuelto a la posición de reposo, con lo que desapareció el impedimento para la rápida repetición de una misma nota, y esta característica fue recogida casi de inmediato en las partituras de los compositores más atentos a estas innovaciones. Érard, por tanto, resolvió el mayor problema técnico de la mecánica del piano y estableció las bases de la mecánica actual. Con ello, el piano (el de cola, el de mesa y el vertical) terminó de transformarse en un nuevo instrumento, cuyas posibilidades sonoras y técnicas estaban por descubrir.

El creciente interés por las máquinas y la pasión por los nuevos inventos tecnológicos también generó un gran número de artefactos musicales:

En 1803, el constructor de pianos Schmidt de París patentó un piano llamado *unicordio*, compuesto por cinco octavas y media y una única cuerda por nota hechas de latón. En 1804, Johann Nepomuk Mälzel inventó el *panarmónico* (que en Barcelona se presentó en 1824)<sup>163</sup>, una especie de teclado mecánico que automatizaba los sonidos de unos instrumentos mecánicos también contruidos por él, y en 1817, inventó el metrónomo, después de años de experimentos y pruebas. Dos años más tarde, Galliani de Serri inventó un aparato didáctico llamado *quioplastia*, destinado a la gimnasia de los dedos. En 1822, Abbé Grégoire Trentin inventó el llamado *violicebalo*, un instrumento con forma de piano de cola de seis octavas pero tocado

<sup>162</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, op. cit., pág. 92.

<sup>163</sup> *DdB*, 21-10-1824.

por un arco; cada cuerda correspondía a un solo sonido y todas tenían diferentes dimensiones y estaban hechas de catgut (material precursor del nailon), si bien las más bajas se hallaban cubiertas por alambre. El extremo de cada tecla era una palanca horizontal que permitía la elevación de la cuerda para que fuera frotada por la acción del arco, y el arco se componía de una pieza de lana, tejida con hilo de seda en lugar de pelo de caballo, y dos cilindros fijados a los lados lo conectaban al conjunto del mecanismo que se movía mediante una rueda accionada por el pie derecho. En 1824, Trentin inventó un dispositivo para prolongar los tonos: el *metagofano*, un accesorio que se montaba en la parte superior de la caja de un piano con el fin de multiplicar por dos la intensidad y la duración de los sonidos; este mecanismo se accionaba mediante un pedal. Hacia 1828, Eschenbach inventó el *eolodicon*, en el que el sonido era producido por la acción de las corrientes de aire dirigidas contra un muelle de metal; anteriormente los muelles metálicos habían sido pulsados por un martillo<sup>164</sup>.

El hecho de que los pianos de cola incluyeran un bastidor reforzado por barras metálicas permitió el uso de cuerdas más gruesas y se consiguió el sonido deseado, más robusto e intenso que cuando las cuerdas eran finas. Los macillos de estos pianos tenían que ser más gruesos para aguantar la presión y hallarse recubiertos no ya de piel sino de fieltro, de modo que los matices tuvieran mayor contraste: podían obtenerse sonidos muy delicados y suaves pero también notas robustas, fuertes y contundentes. En 1833, Babcock patentó en Boston el macillo recubierto de fieltro y dos años más tarde, en 1835, el constructor de pianos inglés P. F. Fischer (amigo de Henri Pape) obtuvo la patente inglesa. Se conjetura que esta patente fue en realidad una invención de Pape, quien, hacia 1826, estuvo experimentando con las cubiertas de los macillos, y utilizaba diversos materiales, como el fieltro y el pelo de castor<sup>165</sup>. Como se verá más adelante, los esfuerzos por innovar también se dedicaban al ámbito de la producción industrial de las piezas del piano.

En 1838, Pierre Érard, sobrino de Sébastien Érard, patentó la barra armónica, mediante la cual se evitaba el movimiento de las cuerdas causado por el choque de los macillos; asimismo esta barra concretaba el final de la longitud de vibración de las cuerdas y permitía determinar con precisión el eje que debía seguir la cuerda hacia el puente.

---

<sup>164</sup> HARDING, Rosamond E. M., *The piano-forte...*, *op. cit.*

<sup>165</sup> DOLGE, Alfred, *Piano and their makers...*, *op. cit.*

Pero todavía estaban por llegar dos innovaciones tecnológicas que definieron el piano moderno: en 1843, John Chickering patentó el bastidor de hierro fundido de una sola pieza aplicado a los pianos de cola; y en 1859, Henry Steinway aplicó al piano de cola, ya con el cuadro fundido de una sola pieza, el cruzamiento de las cuerdas, con lo que obtuvo un importante aumento del volumen de sonido.

El piano vertical fue incorporando poco a poco las innovaciones que iba experimentando el de cola: bastidor fundido de hierro en un solo bloque (hacia 1850), cuerdas cruzadas, doble escape (a partir de 1860) y macillos más gruesos. Sin embargo, durante la década de 1860, cada constructor de pianos de cola intentaba añadir en sus pianos algún elemento que lo diferenciara del resto, pero sin llegar a modificar el modelo, que ya estaba totalmente definido.

En todo este proceso de mejora continua del piano, hay que tener en cuenta la distancia entre el invento o innovación tecnológica y su aplicación de forma generalizada por parte de la mayoría de los constructores. Claro ejemplo de este desfase entre invento y aplicación es el doble escape de Érard (1821): los constructores franceses y Broadwood no lo adoptaron para sus pianos de cola hasta finales de la década de 1820, y el resto de los constructores no lo aplicaron hasta mediados del siglo XIX. El desfase también se daba en la aplicación de un invento a las otras tipologías de piano: por ejemplo, en 1825, Babcock había patentado el bastidor de hierro fundido de una sola pieza para pianos de mesa, pero Chickering no lo aplicó al piano de cola hasta 1843, casi veinte años más tarde. Otro ejemplo: en 1828, Henri Pape introdujo las cuerdas cruzadas en el piano vertical, pero fue en 1859 cuando Henry Steinway aplicó el cruzamiento de las cuerdas al piano de cola, ya con el cuadro fundido de una sola pieza.

Finalmente hay que tener en cuenta que el entorno en el que se desarrolla dicha *carrera* tecnológica del piano estaba asimilando toda una serie de innovaciones técnicas y culturales que repercutieron en la vida cotidiana y cambiaron el rumbo de la historia. En primer lugar, el sector del transporte ocupó una posición clave en la historia de la Revolución Industrial, pues su desarrollo obró a un mismo tiempo como causa y como efecto de innumerables cambios. Efecto porque la aparición de la máquina de vapor y demás máquinas motrices posibilitaron las nuevas formas de transporte por mar, tierra y aire. Causa porque los nuevos medios de transporte fueron también motivo del cambio industrial. Sin ellos, las materias primas voluminosas y

pesadas (carbón, hierro, acero...) nunca se habrían concentrado para la industria, con lo que habrían sido imposibles los dos grandes nuevos fenómenos sociales de la época: la urbanización general y la emigración masiva.

Durante los primeros años del siglo XIX, el aumento regular de la utilización de máquinas de vapor fijas (en fábricas, talleres...) se vio acompañado por las primeras aplicaciones con éxito de dichas máquinas al desarrollo de formas más modernas de transporte. En 1807, el americano Robert Fulton creó el primer barco de vapor de ruedas de paletas para cubrir la ruta comercial de Nueva York a Albany (trayecto de unos 200 kilómetros). En 1822, se construyó en Inglaterra el primer barco de hierro con propulsión de vapor, y en Barcelona, en 1829, el comerciante Juan Reynals solicitó la Real Cédula de Privilegio para «asegurar la propiedad de un barco de vapor de nueva invención impulsado por dos máquinas de vapor» para realizar el trayecto Barcelona - Palma de Mallorca - Mahón<sup>166</sup>. En 1829, la locomotora *Rocket* (el *Cohete*) de George Stephenson realizó el primer trayecto de la primera línea férrea del mundo con transporte de pasajeros entre Manchester y Liverpool<sup>167</sup>.

El tren y el barco de vapor revolucionaron el transporte terrestre y el marítimo respectivamente: podían transportar más mercancía y realizar los trayectos en menos tiempo, y esto abarataba los costes y permitía la ampliación de los mercados. En definitiva, la transformación que experimentaron los sistemas de comunicación y transporte cambió de manera definitiva las condiciones de viaje de las personas y del traslado de mercancías.

Hay que añadir que se produjo también el desarrollo de la utilización del gas de hulla como fuente de luz y calor y como proveedor de energía para la máquina motriz (el motor de gas). El uso del gas de hulla no se generalizó hasta 1800, cuando se empleó en el alumbrado de fábricas y casas, y para impulsar máquinas industriales. En 1816, Londres disponía de 42 kilómetros de conducciones de gas, y ese mismo año el alumbrado por gas llegó también a Nueva York; siete años más tarde, en 1823, llegó a París y los edificios públicos (teatros, iglesias, tiendas...), así como los particulares (casas, talleres, fábricas...), comenzaron a beneficiarse de la luz y el calor generado por este sistema. La luz producida por el gas de hulla presentaba la particularidad de ser muy clara y radiante en comparación con la luz mortecina de los fanales de aceite;

---

<sup>166</sup> AHOEPM, Privilegio de invención, núm. 57.

<sup>167</sup> Y en octubre de 1848, se inauguró la línea de ferrocarril entre Barcelona y Mataró, la primera de la Península ibérica.

además, tenía la ventaja de que el abastecimiento valía solo una cuarta parte de lo que costaba obtener la misma cantidad de luz con aceite. La percepción visual que tenía la gente acerca del entorno cambió por completo: las calles estaban más y mejor iluminadas, y la luz de gas aumentó los atractivos de todos los lugares de entretenimiento al tiempo que animaba la vida familiar de los hogares. E incluso facilitó y abarató las largas veladas musicales y desempeñó un importante papel en el desarrollo del hábito de la lectura<sup>168</sup>.

La utilización de la electricidad dio lugar a un cambio paralelo en la transmisión de noticias. Desde la aparición de la pila voltaica en 1800 hasta la consolidación del telégrafo eléctrico en la década de 1840, pasaron más de treinta años llenos de investigaciones y experimentos, como los del barón Schilling (en 1822) y como las investigaciones de Samuel Morse (a partir de 1832). En 1844, Morse usó su código para transmitir el primer mensaje entre Washington y Baltimore; enseguida se tendió el cable a través del Canal de la Mancha y el transcontinental llegó en 1866. En 1872, casi todas las principales ciudades del mundo estaban unidas entre sí y el telégrafo eléctrico permitió la independencia de la transmisión de noticias respecto a los medios de transporte.

Todas estas innovaciones tecnológicas de la primera mitad del siglo XIX contribuyeron a alimentar la pasión y la afición de la sociedad por las máquinas y el deseo de construir nuevas maquinarias y de innovar las que ya funcionaban. Y estos avances provocaron a su vez una larga y compleja serie de cambios económicos, sociales, políticos y culturales que influyeron sobre el desarrollo tecnológico.

### **3 Impacto de la Revolución Industrial en el modo de fabricación del piano**

Según David S. Landes, uno de los mitos más apreciados de la historia económica es la imagen del cambio rápido y brusco desde el uso de utensilios manuales al de las máquinas. Otros teóricos defienden la teoría de la segunda generación: en los inicios, los carpinteros provistos de formones trabajaban la madera de forma artesanal, y dos generaciones más tarde, ya se encargaban de la tarea los maquinistas e ingenieros que utilizaban instrumentos mecánicos de precisión y trabajaban según especificaciones y

---

<sup>168</sup> En Barcelona, las primeras pruebas de carácter experimental del alumbrado por gas fueron realizadas en 1826 y la iluminación pública de gas se inauguró el 1 de octubre de 1842.



planos. De hecho, como ha sucedido en tantas otras revoluciones, lo viejo y lo nuevo en realidad estaban muy cercanos y el cambio fue más lento de lo que pueda pensarse. El artesano de mediados del siglo XVIII disponía de una gran cantidad de herramientas y máquinas (tornos, punzones, taladros, máquinas para fabricar tornillos...); todas ellas eran lentas y moderadamente imprecisas y no obstante resultaban adecuadas para la industria de la época<sup>169</sup>.

No obstante la industrialización fue más que un medio de producción, ya que también dio lugar a una forma de pensar sistemática acerca de la escala, la eficiencia, la organización y el control en cualquier operación. Por encima de todo, se trató de una inclinación a aceptar en un solo sistema y bajo un mismo techo muchas de las actividades que, antes de la Revolución Industrial, se realizaban de manera dispersa no sujetas a un control central<sup>170</sup>.

La fabricación del piano también se benefició de las novedades técnicas propias de la época y fue la primera especialidad de la manufactura instrumental en recurrir a las máquinas en la fabricación<sup>171</sup>. El uso de máquinas en la construcción de pianos se tradujo no solo en la celeridad de la producción (que permitía satisfacer el incesante incremento de la demanda de este instrumento), sino también en la mejora de la precisión y la exactitud del instrumento que demandaba esa sociedad exigente con la calidad de lo que compraba y de gusto cada vez más refinado. Progresivamente, el piano dejó de ser un producto de lujo fabricado artesanalmente y vendido muy caro a una clientela escasa, para convertirse en un producto manufacturado y de precio más asequible. Este cambio fue uno de los que propició su conversión en un objeto familiar esencial y casi imprescindible para la burguesía media de la primera mitad del siglo XIX. Y esta mayor demanda, gracias al aumento del espectro de la clientela, a su vez repercutió en el abaratamiento de los costes del producto, de su producción y de su transporte.

La difusión de la manufactura mecanizada exigió mejoras sustanciales en el diseño del instrumental: por una parte, la productividad de las nuevas máquinas estaba directamente relacionada con la velocidad de su funcionamiento y con la utilización eficiente de la energía. Y por otra parte, la escasez de obreros especializados en el trabajo de la madera y del metal provocó la necesidad de un tipo de equipo que

---

<sup>169</sup> LANDES, David Sau, *Progreso tecnológico y Revolución Industrial*. Madrid: Tecnos, 1979.

<sup>170</sup> PARAKILAS, James, et ál., *Piano Roles...*, *op. cit.*

<sup>171</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, *op. cit.*

permitiese que los mecánicos produjesen más en menos tiempo y con la menor preparación posible. El mismo tipo de proceso de avance tecnológico, gradual y acumulativo, debido a contribuciones anónimas que caracterizaban las industrias de bienes de consumo (gas de hulla como fuente de luz y calor y como fuente de energía, por ejemplo), fue igualmente importante en la manufactura de los llamados bienes de capital.

Asimismo las mejoras tecnológicas se sucedían en lo que a posteriori resultaba parecer una misma dirección, lógica y con sentido: un cambio generaba otro cambio, un avance propiciaba otro avance. Ciertos tipos de mejoras técnicas solo eran posibles a partir de que tuviesen lugar avances en áreas relacionadas. En este sentido, la Revolución Industrial marcó un hito fundamental en la historia del hombre<sup>172</sup> y las repercusiones de la acumulación de avance tecnológico se notaron en todos los aspectos de la vida económica.

Por tanto, la industrialización y el desarrollo tecnológico implicaron una serie de cambios en la manera de fabricar pianos, como son la reconversión de talleres en fábricas, el paso del aprendiz al obrero y la utilización de maquinaria de gran precisión, entre otros. La incorporación de métodos industriales en la fabricación del piano iba dirigida a aumentar la producción, a reducir el precio por unidad y a satisfacer así la creciente demanda de este instrumento entre la burguesía media. El piano dejó de ser un producto de lujo al alcance de unos pocos y se convirtió en el instrumento más solicitado del período romántico.

En cualquier caso, la implantación del proceso industrial en la fabricación de pianos a partir de finales del siglo XVIII fue, evidentemente, gradual (acorde con las necesidades de cada constructor), y también desigual, ya que dependía de la zona geográfica (en algunas zonas, la incorporación de modernas tecnologías y modelos industriales fue muy modesta o prácticamente nula durante décadas).

Uno de los primeros constructores de piano en fabricar en serie, utilizando métodos industriales, fue John Broadwood. No hay detalles acerca del proceso de fabricación y las máquinas que utilizó, sobre si se valió de la división del trabajo ni acerca de qué materiales o piezas fueron compradas y cuáles fueron confeccionadas en la propia fábrica Broadwood. Lo que sí se sabe es el número de pianos producidos entre 1782 y 1802: ocho mil (siete mil pianos de mesa y mil pianos de cola), es decir,

---

<sup>172</sup> BERNAL, John Desmond, *Ciencia e industria en el siglo XIX*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1973.

unos cuatrocientos pianos al año de media. En cambio, la docena escasa de competidores que Broadwood tenía en Londres producían, cada uno, unos veinte pianos anuales. Y en Viena, entre 1802 y 1814, la empresa de la hija del constructor Stein, Nanette Streicher, fabricó un total de 828 pianos, alrededor de 50 instrumentos al año. La diferencia entre Broadwood y el resto de los constructores lleva a pensar que a finales del siglo XVIII, Broadwood había adoptado nuevos métodos industriales para la fabricación de pianos<sup>173</sup>. Cuatrocientos pianos anuales requerían un gran espacio (por tanto, una fábrica, y no un taller), un buen número de trabajadores especializados (ya no artesanos) y máquinas de vapor para aumentar la producción. Se desconoce la cantidad de energía de vapor exacta aplicada por primera vez a la fabricación de pianos de la fábrica de Broadwood o en alguna de las fábricas de cualquiera de sus varios competidores, pero resulta obvio que esta medida de energía tenía que ir en proporción a la producción. Por consiguiente, solo las empresas que esperaban vender grandes cantidades de sus productos tendrían un incentivo para emplear la máquina de vapor.

En este proceso de mecanización en la fabricación del piano hay que destacar un concepto que afectó y posibilitó la realización práctica de nuevos inventos y diseños industriales y abrió el camino a los métodos de producción masiva, característica esencial de la industria moderna: la *precisión*. A finales del siglo XVIII, la fabricación manual y dentro de unos altos niveles de precisión de algunas piezas de las máquinas era no solo prohibitiva en términos económicos, sino técnicamente imposible. El ritmo con que fueron aumentando los niveles de precisión queda ilustrado claramente por el hecho de que en 1776 el comerciante e industrial Matthew Boulton (socio del ingeniero e inventor de la máquina de vapor James Watt) se mostrase entusiasmado porque John Wilkinson<sup>174</sup> hubiese podido construir para él un cilindro de «127 centímetros que no tenía en parte alguna errores superiores al grosor de un chelín de los antiguos, mientras que en 1856 Joseph Whitworth<sup>175</sup> usaba normalmente en sus talleres una máquina capaz de medir hasta una millonésima de pulgada»<sup>176</sup>. Por tanto,

---

<sup>173</sup> LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos...*, *op. cit.*

<sup>174</sup> John Wilkinson (1728-1808), industrial británico. En 1775 inventó una máquina perforadora horizontal de precisión.

<sup>175</sup> Joseph Whitworth (1803-1887), ingeniero e industrial inglés. Fundó en Manchester una fábrica de máquinas-herramienta e inventó un sistema de fileteado de los tornillos que lleva su nombre. Construyó máquinas destinadas a la fabricación del cañón de los rifles.

<sup>176</sup> DERRY, Thomas Kingston; WILLIAMS, Trevor Illtyd, *Historia de la tecnología. Desde 1750 hasta 1900*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002, vol. 2, pág. 498.

Whitworth se apartó definitivamente de los antiguos métodos de trabajo que operaban con límites de error (1/16 de pulgada)<sup>177</sup> con los que muchos ingenieros se contentaban entonces, afirmando que con sus métodos era más fácil trabajar con precisiones de 1 milésima de pulgada que con los límites de 1 centésima de pulgada<sup>178</sup>.

Progresivamente, el desarrollo de máquinas-herramienta de precisión fue cobrando cada vez más importancia y su aplicación se extendió a distintos ámbitos de la industria y a muy diversos productos. En esta línea, cabe destacar que los instrumentos topográficos de precisión eran también necesarios para la construcción de canales, carreteras y líneas férreas. Lo que significa que la conexión entre ciencia y tecnología a través de los fabricantes de instrumentos de precisión se hizo imprescindible para el desarrollo industrial.

La aceptación general de estos nuevos niveles de precisión no solo hizo posible la realización práctica de nuevos inventos y diseños, sino que abrió el camino a los métodos de producción masiva, característica esencial de la industria de la época contemporánea. Ya no era necesario construir cada máquina por separado: por el contrario, podían manufacturarse las distintas piezas por separado y en gran número, y posteriormente montarse la máquina a base de un surtido de piezas intercambiables. Este modo de producción modificó profundamente el papel desempeñado por el trabajador especializado: los artesanos dejaron de dedicarse a la construcción de proyectos completos y cada vez se fueron ocupando más en la construcción de partes limitadas del mismo, o bien sus funciones acabaron desempeñándolas trabajadores no cualificados que no requerían de tanta preparación.

La difusión de la manufactura mecanizada supuso mejoras sustanciales en el diseño del instrumental: la capacidad de las nuevas máquinas para producir bienes de consumo estaba directamente relacionada con su velocidad de funcionamiento y con la utilización eficiente de la energía, pues ambos requerían piezas precisas y bien ajustadas. En el caso del piano, que era también un bien de consumo, la necesidad de una mayor precisión en su fabricación motivó a los ingenieros a buscar nuevas máquinas-herramienta relacionadas con la madera: sierras mecánicas (accionadas por máquinas de vapor), taladradoras mecánicas, tornos de roscar (con los que se pudieron elaborar tornillos con rosca precisa)... No hay que olvidar que los elementos que

---

<sup>177</sup> Si 1 pulgada equivale a 2,54 centímetros, entonces 1/16 de pulgadas son unos 15 milímetros.

<sup>178</sup> DERRY, Thomas Kingston; WILLIAMS, Trevor Illtyd, *Historia de la tecnología...*, op. cit.

configuran un piano son de lo más variado: piezas de metal de diferentes tamaños, piezas de madera de naturaleza diversa, uso de colas y de barnices, uso de pieles...

La industria del piano fue una de las más dependientes de las industrias auxiliares (tal como las llama Alfred Dolge)<sup>179</sup> o industrias musicales indirectas (tal como las llama Malou Haine)<sup>180</sup>: por un lado, a partir de 1815-1820, se introdujo la mecanización del trabajo de la madera en el proceso de fabricación del piano<sup>181</sup>; por otro lado, a partir de 1830, en el proceso de ensamblaje se empezaron a utilizar piezas intercambiables (que debían ser de gran precisión), de modo que se facilitaba el montaje en cadena. Cuando se habla de la industria musical directa se está haciendo referencia tanto a los fabricantes de pianos y a los fabricantes de cajas de pianos, como a los fabricantes de mecanismos de piano, a los fabricantes de arpas y a los constructores de instrumentos de viento-madera, entre otros. En cambio, la industria indirecta o auxiliar, que también contribuyó al desarrollo de la industria del piano, era la relativa a la fabricación de elementos del piano que, por las características del producto, a la fábrica no le salía a cuenta producir, ya fuera por motivos económicos o estructurales. Esta división entre la industria directa e indirecta en el ámbito de la fabricación instrumental ya se podía encontrar en el París de 1830.

La mecanización en el trabajo de la madera se introdujo en Francia hacia 1815-1820 con el empleo de la sierra mecánica, del torno mecánico y de la máquina de vapor para accionar las maquinarias. La construcción de pianos, cuyas técnicas de fabricación son próximas a las de la construcción de muebles, se benefició de estos nuevos métodos y fue la primera especialidad de la manufactura instrumental en recurrir a las máquinas en la fabricación<sup>182</sup>. El uso de máquinas en la construcción de pianos se tradujo no solo en el aumento de la producción y la rapidez de fabricación (para satisfacer la demanda), sino también en la mejora de la *precisión* y la *exactitud* en la elaboración (para satisfacer las exigencias de calidad de esa demanda). Y la mejora de esta exactitud y esta precisión en la construcción de las piezas que conformaban el piano permitió que estas pudieran manufacturarse por separado y en gran número, y que se ensamblaran y montaran posteriormente en el instrumento base

<sup>179</sup> DOLGE, Alfred, *Piano and their makers...*, *op. cit.*, pág. 115.

<sup>180</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, *op. cit.*, págs. 52-54.

<sup>181</sup> Son fechas válidas para Francia. Tal como se ha apuntado con anterioridad, Loesser señala que en la fábrica de pianos de Broadwood se utilizaban máquinas en el proceso de construcción de los pianos desde finales del siglo XVIII (en LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos...*, *op. cit.*).

<sup>182</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, *op. cit.*

a partir de un surtido de piezas intercambiables, como los tornillos roscados, que debían ser suficientemente precisas para poder encajar y engarzarse con otras.

Y era habitual que, para reducir costes y espacio y para evitar contar con excesivas máquinas especializadas y multiplicidad de trabajos especializados en una misma fábrica, las manufacturas o las fábricas de pianos realizasen solo una parte del proceso de fabricación (solían guardarse para sí todo lo relacionado con el trabajo de la madera) y contaran con una serie de industrias auxiliares que les proporcionaban los componentes restantes (metal, cuerda, etc.).

Como ya se ha dicho, la mecanización en el trabajo de la madera se introdujo en Francia hacia 1815-1820, sobre todo por el empleo de la sierra mecánica. A finales de la década de 1820, en Barcelona había al menos un constructor de pianos que disponía de una máquina para serrar maderas: la fábrica de pianos José de Urivarrena y Compañía, establecida en 1828<sup>183</sup>, fabricaba en serie, empleaba a trabajadores especializados y disponía de máquinas de invención propia para serrar chapas y diversas maderas. Se desconoce cuál era la producción de pianos de Urivarrena, pero la iniciativa de este constructor al introducir las máquinas para obtener una mayor productividad y un máximo aprovechamiento de los materiales fue pionera en la ciudad de Barcelona<sup>184</sup>.

Cabe decir que los esfuerzos por innovar también se dedicaban al ámbito de la producción de las piezas del piano. Por ejemplo, se intentó mecanizar el sistema artesanal de forraje de macillos usando un sistema mecánico que cubriera con fieltro la cabeza de los macillos, en ese momento ya bastante gruesos y resistentes. Hacia 1835, Wilke, un constructor de pianos de Breslau (en la actual Polonia), inventó una máquina que podía cubrir con fieltros siete macillos a la vez de forma bastante precisa.

### ***3.1 Del taller a la fábrica: la industrialización de los talleres***

Algunos de los principales rasgos que condicionaron la revolución industrial fueron las nuevas explotaciones de fuentes de energía (especialmente la de vapor), las materias primas y la maquinaria para la producción de bienes y la nueva organización

---

<sup>183</sup> *DdB*, 1-8-1828.

<sup>184</sup> Este caso de industrialización e introducción de maquinaria para la fabricación de pianos en la fábrica de Urivarrena se desarrolla en profundidad en el apartado 4.1 de este mismo capítulo.

del trabajo articulada sobre la división de tareas y la especialización de los puestos de trabajo. Asimismo la revolución industrial se caracterizó por la mejora del transporte y las comunicaciones y la aplicación general de la ciencia a la industria. También conllevó la redefinición de conceptos como *clase* y *trabajo*, puesto que la revolución industrial y la mecanización del proceso de fabricación de pianos (sin excluir otros ámbitos de la producción industrial, como el textil) modificaron profundamente el papel desempeñado por el individuo: la figura del trabajador sufrió un cambio radical al pasar de ser un «trabajador artesanal con herramientas a convertirse en un operador u operario de la máquina sometido a la disciplina de la fábrica»<sup>185</sup>. En los pequeños talleres dedicados a la construcción de pianos, las máquinas fueron introduciéndose para facilitar y agilizar algunos de los procesos y para conseguir piezas más precisas para el ensamblaje y montaje final del producto. Esta mecanización conllevó la profunda modificación del tipo de trabajo que debía desempeñar el artesano, un trabajo de experto pero muy poco especializado puesto que este profesional se había formado para comprender el conjunto del producto y solía participar en casi todo el proceso de fabricación; como resultado, el pequeño taller se convirtió gradualmente en el gran espacio de la fábrica dedicada a la construcción de pianos, y los artesanos acabaron siendo decenas o cientos de operarios dedicados, más que a la construcción, a la manipulación de máquinas especializadas para la fabricación de partes limitadas del piano<sup>186</sup>.

De este modo la revolución industrial acabó produciendo un cambio cuantitativo: desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX el taller (con un maestro artesano como dueño pero bajo control gremial, con unos pocos trabajadores artesanos conocedores de todo el proceso de producción, en el que se utilizaban herramientas, en muchos casos de elaboración propia, y en el cual el volumen de producción era muy limitado) es desplazado o sustituido por la fábrica (bajo el control de un dueño *capitalista* que perfectamente podía carecer de conocimientos técnicos, con centenares de operarios encargados de tareas especializadas en las que intervienen máquinas y con un volumen de producción muy elevado).

La evolución del taller a la fábrica se dio en los talleres ingleses del constructor de pianos Broadwood hacia 1780. En Francia, hacia 1815, los talleres de Érard y

---

<sup>185</sup> PARAKILAS, James, et ál., *Piano Roles...*, *op. cit.*, pág. 46.

<sup>186</sup> BRUGAROLAS BONET, Oriol, «El piano en el Romanticismo: una herramienta necesaria. Construcción y difusión del instrumento». En: AVIÑO, Xosé (ed.), *Tecnología y creación...*, *op. cit.*

Pleyel empezaron a introducir maquinaria para la fabricación de pianos, y hacia 1827 Pleyel ya disponía de más de 110 obreros u operarios en su fábrica<sup>187</sup>. Finalmente, la transformación se extendió al resto de Europa.

En el caso de Barcelona los primeros talleres artesanales en la construcción de pianos surgieron hacia 1790-1800; fueron los de Josef Martí, Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz. Hacia 1828 empezaron a introducirse máquinas en los talleres, por ejemplo en el del constructor de pianos Urivarrena. Las primeras fábricas de pianos en Barcelona surgen poco después, en la década de 1830, con las iniciativas de Antonio Orfila, Antonio Vila, Bartolomé Camps, entre otros. Y las grandes fábricas de pianos barcelonesas no surgen hasta la década de 1840; son, entre otras, la de Faugier, la de Bergnes y la de Boisselot.

En este contexto de evolución del taller a la fábrica también el trabajador artesanal barcelonés experimentó el cambio progresivo en sus funciones y su consideración cuando se convirtió en un trabajador de fábrica. Lo que definía el trabajo de un artesano era el control que tenía sobre todo el proceso de producción e incluso sobre el propio producto, sobre el modo y ritmo de trabajo. El artesano, ya fuese maestro u oficial, desde el inicio del proceso productivo hasta el momento de su acabado e incluso más allá de la venta, se hacía responsable del artículo elaborado e incluso de la forma en que era elaborado. De hecho el saber artesano no se transmitía a través del discurso sino del propio trabajo y de los modos de entender el trabajo. El mayor control por parte de los menestrales tenía una clara expresión en las herramientas, y los artesanos se definían por sus herramientas, al contrario que los obreros, que dependían de la máquina en la que eran obligados a trabajar<sup>188</sup>. Es significativo que las herramientas fueran propiedad del artesano, ya fuese maestro u oficial, cosa que no pasaba con las máquinas de la fábrica. En definitiva, las diferencias de motivación entre artesanos y obreros fueron evidentes, y así lo explica Guy Girard:

En general, tanto el artesano como el obrero de la fábrica moderna pueden considerarse orientados a la reciprocidad por la relación de *dar para tener* que se establece con quien les da trabajo. Sin embargo, la probabilidad de que el artesano no vea en el propio trabajo otra cosa que un medio con el que ganarse la vida es bastante menor que en el caso del

<sup>187</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, op. cit., pág. 54.

<sup>188</sup> ROMERO MARÍN, Juan José, *La construcción de la cultura del oficio...*, op. cit.



obrero a sueldo. El artesano se encuentra de vez en cuando frente a nuevos aspectos del propio trabajo, lo que implica deber exponerse a resultados y problemas, hacer frente a situaciones de incertidumbre, y por tanto tomar decisiones: el producto que obtiene tiene para él un significado que se distingue del significado del beneficio que pueda obtener con el cambio. Él pone precio a su obra por medio de una serie de evaluaciones que ponen a prueba su capacidad de previsión, su experiencia y su sagacidad. La obra terminada tiene muchas veces un *valor* para el artesano: ello explica y consolida la imagen que él mismo tiene de sí como trabajador y, por consiguiente, también como hombre<sup>189</sup>.

#### **4 Ambiente científico de la Barcelona de 1800, llegada y difusión de las novedades científico-técnicas**

Hacia 1800, Barcelona era una de las veinte ciudades europeas que contaban con más de 100.000 habitantes. La lista estaba encabezada por Londres, con más de un millón de pobladores, y el grueso de esas ciudades eran capitales de Estado y puertos del Atlántico que se habían alzado hasta ese rango entre 1600 y 1750, si bien figuraban también algunos centros regionales (Marsella, Lyon y Milán), que igualmente habían multiplicado su población en esas fechas. En cambio, para Barcelona, la etapa de 1600 a 1750 había sido de relativo estancamiento demográfico; aun así, se reorganizó el artesanado y el comercio barcelonés, se transformó la trama urbana que articulaba el territorio catalán y se sentaron los cimientos del crecimiento manufacturero e industrial posterior.

En 1800, la lista de mayores ciudades europeas excluía aún los centros manufactureros ingleses. Sin embargo, desde mediados del siglo XVIII la lista de las ciudades europeas de más rápido crecimiento estuvo claramente dominada por esos núcleos, que emergían como los polos de la urbanización industrial. Como partían de cifras de población bajas, a veces insignificantes, solo Liverpool, con 80.000 habitantes, y Manchester, con 90.000, se acercaban en 1800 a Barcelona, la única ciudad del área mediterránea que entre 1750 y 1800 creció a un ritmo comparable.

Y lo que marcó un cambio profundo en la vida urbana barcelonesa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII fue el desarrollo industrial: en 1750, las ocho fábricas de

---

<sup>189</sup> GIRARD, Guy, *Trabajo, motivaciones y valoraciones sociales*. Madrid: Ediciones de la Revista de Trabajo, 1975, pág. 19.

*indianas*<sup>190</sup> existentes tenían en su conjunto unos novecientos trabajadores, y en 1804 más de cien industrias movilizaban a más de doce mil trabajadores<sup>191</sup>. Así lo constatan dos viajeros ingleses que visitaron Barcelona a finales del siglo XVIII: el reverendo Joseph Townsend<sup>192</sup>, en 1786, y el viajero ilustrado Arthur Young<sup>193</sup>, en 1787. Townsend visitó Cataluña y en sus relatos de viajes describió Barcelona como una ciudad con una alta concentración industrial y en la que «las manufacturas de seda, algodón y lana adoptan las técnicas más modernas»<sup>194</sup>. El inglés Arthur Young visitó Barcelona el verano de 1787 y también dejó por escrito su visión de la ciudad: «Las manufacturas de Barcelona son considerables: un paseo por las calles de Barcelona nos muestra claros signos de una industria activa y desarrollada. En cualquier lugar se escucha el ruido de las máquinas tejiendo medias; se fabrican pañuelos de seda, medias, puntas, tejidos»<sup>195</sup>.

Un elemento importante para comprender el gran crecimiento industrial y demográfico de Barcelona a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII es el puerto. La remodelación y ampliación del puerto en 1772 permitió el aumento del intercambio comercial y del movimiento de viajeros con las colonias españolas y con ciudades comerciales portuarias muy relevantes (Génova, Trieste, Marsella, Cádiz...), y en pocos años la ciudad condal acabó convirtiéndose en un centro importante de atracción de inmigración. La concurrencia de extranjeros aportó cosmopolitismo a la ciudad, y así quedó reflejado en las nuevas costumbres, los cambios en las mentalidades y con la adopción de las modas provenientes de Francia. Con relación al puerto y su actividad, es relevante la descripción de Townsend: «Tiene un puerto muy espacioso, aunque la profundidad del agua cerca del dique es únicamente de doce pies. Cada año entran al puerto de Barcelona unas mil embarcaciones»<sup>196</sup>.

---

<sup>190</sup> Las indianas eran tejidos de algodón estampados con colores llamativos y con motivos inspirados en diseños tradicionales de la India. Las indianas eran utilizadas tanto para la confección de vestidos y complementos, como para la decoración de paredes, según la moda instaurada en Inglaterra y Holanda.

<sup>191</sup> SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaume, *Història de Barcelona...*, op. cit., pág. 154.

<sup>192</sup> Joseph Townsend (1739-1816) fue un médico y geólogo inglés. Viajó por España entre 1786 y 1787 y, tras el viaje, escribió los tres volúmenes de la obra *A journey through Spain in the year 1786 and 1788*, editada por primera vez en Inglaterra en 1791.

<sup>193</sup> Arthur Young (1741-1829) fue un escritor y teórico ilustrado inglés que escribió numerosos tratados de reforma agraria. Young visitó Francia, Italia y España y, durante unos meses, viajó por Cataluña. Dejó constancia de su viaje en *Tour in Catalonia*, una obra que se publicó en Londres, en los *Annals of Agriculture* el mismo año de su viaje, 1787.

<sup>194</sup> GALERA I MONEGAL, Montserrat, «Barcelona vista pels viatgers del segle XVIII», *Revista Catalana de Geografia*, núm. 17 (1982), págs. 87-102.

<sup>195</sup> SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaume, *Història de Barcelona...*, op. cit., pág. 155.

<sup>196</sup> SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaume, *Història de Barcelona...*, op. cit., pág. 139.

En esta Barcelona de 1800, la urbe comercial, cosmopolita, bien conectada con Europa y América, a caballo entre dos mundos (el del antiguo régimen y el del liberalismo) y receptora de viajeros, de curiosos y de inmigrantes en busca de mejores perspectivas de vida y de trabajo, es donde hay que situar la llegada de las ideas ilustradas y las novedades industriales, tecnológicas, culturales y musicales provenientes del resto del viejo continente.

El último tercio del siglo XVIII fue la etapa en la que penetraron en España las corrientes renovadoras de la Ilustración. La confianza en el valor de la cultura y la razón, en la idea de conducir al mundo hacia el progreso y la utilidad y liberarlo del largo período de tradiciones, superstición, irracionalidad y tiranía que venía padeciendo, y el interés por aplicar las ideas empíricas a la política económica y a las ciencias, junto con la puesta en marcha de la reforma educativa (que pasó por la expulsión de los jesuitas en 1767), fueron los elementos ideológicos que se conjugaron para que se permitiera la creación en España de las Sociedades de Amigos del País: por ejemplo, la del País Vasco (en 1765), la de Madrid (en 1775) y la de Murcia (en 1778). Como ya se ha comentado en el capítulo II, estas sociedades de carácter ilustrado se encargaban de apoyar económicamente las iniciativas de los comerciantes y, por tanto, contribuyeron a enriquecer el tejido industrial y comercial de las ciudades. Sin embargo, puesto que en Barcelona la Sociedad de Amigos del País no se fundó hasta 1822, las instituciones que asumieron esta tarea económica y cultural fueron la Junta de Comerç (creada en 1758) y la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona (creada en 1770).

El papel de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en la recepción y difusión de las novedades científicas y técnicas que estaban apareciendo en la Inglaterra y la Francia de finales del siglo XVIII fue decisivo. Ya en 1784, Francesc Salvà y Francesc Sanponts, dos académicos de esta institución, expresaban la necesidad de mecanizar las manufacturas barcelonesas (en especial las de aguardientes y las textiles) para producir más y resultar más competitivos respecto a los países más industrializados: «Los artefactos de los países donde van caros los jornales no pueden competir con los que los gozan baratos si no se recurre al uso de máquinas. De este modo los ingleses se han puesto a nivel con los franceses, y la expresada necesidad de ahorrar jornaleros les ha hecho inventar varias máquinas muy útiles, ejemplo que nos

es preciso imitar»<sup>197</sup>. Asimismo, en la década de 1780, coincidiendo con el vencimiento de las patentes inglesas, se introdujeron en Cataluña las máquinas de hilar manuales conocidas como *jennys*, y fueron perfeccionadas aquí, recibiendo entonces el nombre de *berguedanes* o *maixerines*.

El gobierno ilustrado de Carlos III también fue teniendo cada vez más en cuenta la necesidad de innovación técnica para el desarrollo económico. Un ejemplo de este aspecto tecnicista de la política científica gubernamental fue el encargo que en 1786 recibió el ingeniero canario Agustín de Betancourt para la creación de un gran Gabinete o Laboratorio de Máquinas en Madrid, con la intención de convertirlo en un centro de enseñanza y de ingeniería mecánica.

Desde la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, Salvà y Sanpots, ambos médicos y científicos, promovieron y difundieron por España las nuevas ideas científicas y técnicas que se desarrollaban en Europa. Francesc Salvà, médico y científico, se interesó por los transportes y las comunicaciones, y con cierta visión de futuro, ideó un barco-peza, así como un sistema de transporte basado en un conjunto de guías con diferentes pendientes sobre las cuales rodaba un vehículo aprovechando el impulso de las pendientes; asimismo intentó demostrar que la telegrafía eléctrica era posible. Por su parte, Francesc Sanpots fue el inventor, con la colaboración de Salvà, de una máquina de agramar cáñamos y linos (en 1784) y fue el artífice de la construcción de la primera máquina de vapor de España (hacia 1805), a iniciativa de uno de los fabricantes de indianas e hilados más importantes de Barcelona, llamado Jacint Ramon. Sanpots estaba al día de lo que sucedía en otros países en cuestiones científicas y técnicas gracias a la correspondencia que mantenía regularmente con académicos de otros países (por ejemplo, con J. C. Píngeron, un conocido ingeniero francés residente en la corte de Versalles), y esta correspondencia no se limitaba a un mero intercambio de noticias sobre inventos científicos de última hora (como el globo aerostático de aire caliente de los hermanos Montgolfier, que se alzó en Barcelona en enero de 1784, poco después de hacerlo en Annonay), sino que también compartían inquietudes culturales, políticas y sociales. En una carta de 1787, Píngeron se destaca como comentarista de la situación política al hacer llegar a Sanpots un grito de alarma ante la caída del antiguo régimen francés: «Dios quiera dejarnos fuera de todas

---

<sup>197</sup> AGUSTÍ I CULLELL, Jaume, *Ciència i tècnica a Catalunya...*, op. cit, pág. 106.

esas calamidades [refiriéndose al ambiente prerrevolucionario que se vivía en París]. Cultivad las ciencias y las artes útiles con la misma convicción que en el pasado»<sup>198</sup>.

Para comprender la introducción y la adopción de las novedades tecnológicas e industriales en los diferentes talleres y fábricas barcelonesas, además de la actividad que llevó a cabo la Real Academia de Ciencias, fue fundamental la labor de la Junta de Comerç:

Por un lado, la Junta de Comerç creó en 1803 un Gabinete de Máquinas con una función bien delimitada: la exhibición pública y gratuita de maquinaria. La Junta encargó al artesano Gaietà Faralt (de oficio cerrajero, y miembro de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona) las demostraciones públicas de la maquinaria ya existente y de las nuevas máquinas e inventos que llegaban de distintos puntos de Europa, lo que prueba el interés social existente en la época por este tipo de artefactos. Faralt fue enviado a Madrid para que estudiase el gabinete homólogo creado por Betancourt y volvió de allí cargado con una colección de planos de máquinas de nueva invención<sup>199</sup>, y paralelamente la Junta de Comerç inició la compra de máquinas y modelos mediante sus agentes pensionados en París.

Por otro lado, muchas de las necesidades y de las ambiciones de la sociedad barcelonesa de finales del siglo XVIII provenían primordialmente del mundo del trabajo, de las manufacturas. He aquí un fragmento de un informe de la Comisión de Escuelas de la Junta de Comerç, de principios del siglo XIX, que hace referencia a las competencias de esta institución: «La Junta tiende menos a formar científicos facultativos que a proporcionar a las fábrica industria y del comercio. El deseo de formación y de investigación técnica se sentía como una necesidad. La Junta de Comerç, representante de la burguesía comercial, contribuyó a la renovación tecnológica premiando las innovaciones, ayudando a renovar herramientas, favoreciendo el establecimiento de artesanos extranjeros instruidos, enviando profesionales al extranjero y creando escuelas de formación técnica y profesionales artesanos que trabajen según principios y reglas ciertas que simplifican sus operaciones con tal de conseguir más perfección y economía en sus productos»<sup>200</sup>. Por tanto, según las necesidades y la disponibilidad monetaria fueron apareciendo

---

<sup>198</sup> *Ibíd.*, pág. 83. La traducción es mía. He aquí el texto original: «Dieu veuille écarter de nous tous ces fléaux. Cultivez les sciences et les arts utiles avec le même succès que par le passé».

<sup>199</sup> *Ibíd.*

<sup>200</sup> BC, fondo Junta de Comerç, leg. 104.

diferentes escuelas de formación<sup>201</sup>: la Escuela de Náutica en 1770, la de Nobles Artes en 1775, la Escuela de Química en 1805 y la de Mecánica en 1807, entre otras. Estos centros pretendían impulsar y controlar un cambio socio-cultural característico de la Revolución Industrial: el paso del artesano instruido al técnico graduado.

Asimismo, además de promover el aprendizaje de nuevas técnicas en el extranjero por medio de una política de pensionados, abrir un gabinete de máquinas en la Lonja de Barcelona y crear escuelas, entre 1815 y 1821, la Junta de Comerç publicó la que posiblemente fue la primera revista técnica del Principado de Cataluña: *Memorias de Agricultura y Artes*. La publicación contenía una sección de mecánica que se utilizó como trampolín para dar a conocer máquinas diversas e invenciones técnicas, tanto autóctonas como de otros países<sup>202</sup>.

Llegados a este punto, hay que resaltar la unión entre los artesanos y los científicos para llevar a cabo la mecanización de la industria y así conseguir mayor rendimiento y eficacia de la máquina<sup>203</sup>. En el capítulo anterior se ha explicado la relación entre Broadwood y dos expertos en física del Museo de Ciencias Naturales de Londres (Cavallo y Gray), puesto que el primero deseaba asesorarse sobre un problema técnico relacionado con la tensión de las cuerdas en función de su longitud, es decir, el caso de un artesano que busca el conocimiento científico para perfeccionar su máquina (en este caso, el piano). En Barcelona el primer académico *artista*, y posiblemente la figura más carismática de la rama de Arte de la Academia, fue Juan González y Figueras (1731-1807), tornero barcelonés. González empezó a fabricar aparatos de física para el Colegio de Cirugía de Barcelona y construyó máquinas e instrumentos para particulares y para diversos centros o instituciones del Estado, como las minas de Almadén, la Real Academia del Regimiento de Reales Guardias Españoles, la Escuela de Náutica de Barcelona, la Real Fábrica de San Lorenzo de la Muga en Gerona y el Hospicio de Cádiz. En 1784 obtuvo una prerrogativa real que le permitía poner tienda pública para vender sus máquinas en cualquier pueblo del reino. Después de González otros artistas fueron integrados en la Academia: el maestro

---

<sup>201</sup> La Junta de Comerç sostenía las escuelas y los pensionados gracias al dinero obtenido mediante el llamado *derecho de perage*, que consistía en que las naves que arribaban al puerto de Barcelona debían abonar un recargo por el valor de los géneros entrados en la Aduana.

<sup>202</sup> PUIG-PLA, Carles, «Desarrollo y difusión de la construcción de máquinas e instrumentos científicos: el caso de Barcelona, siglos XVIII-XIX», *Scripta, Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, núm. 69 (8), 2000.

<sup>203</sup> Recuérdese que la Academia, una de las instituciones más importantes relacionadas con este ámbito, se llamaba Academia de Ciencias y Arte de Barcelona, e incluía miembros de las dos ramas: la científica y la *artística*, o artesanal, según el sentido del término en esa época.

carpintero Pere Gamell inventó un grafómetro y fue un íntimo colaborador de los académicos Francesc Salvà y Francesc Sanponts; Gaietà Faralt construyó el *precisivo*, un instrumento matemático-astronómico ideado por el científico Agustí Canellas; Josep Valls, maestro vidriero, construyó instrumentos de medición de fenómenos meteorológicos para la Academia, mejorándolos con la ayuda de Salvà, y más tarde montó una pequeña industria de termómetros, barómetros y otros artefactos; Pelegrí Forés, maestro tornero, construyó una colección de cuerpos geométricos para la enseñanza de las matemáticas en la Academia de Barcelona bajo la supervisión de Fochs; y Ricart construyó un nuevo compás de graduación ideado por Salvador Magriñà. Es innecesario extenderse más aquí en relación con los académicos artistas, pero sí cabe remarcar que existió una colaboración entre estos y los académicos científicos que permitió la fabricación de modelos, máquinas e instrumentos y materializó, con ello, la utilidad de la ciencia.

Si se tiene en cuenta este interés y este entusiasmo por los avances científicos y técnicos que se dieron en la Barcelona de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se comprenden mejor muchos de los acontecimientos que se han ido tratando hasta ahora: que las primeras pruebas de carácter experimental del alumbrado por gas fueran realizadas en Barcelona en 1826; que Joan Reynals, comerciante de Barcelona, construyera en 1829 un barco impulsado por dos máquinas de vapor de baja presión para realizar el trayecto de Barcelona hasta Palma de Mallorca y Mahón<sup>204</sup>; que los fabricantes de paños Pablo Bosch, Escuder y Compañía importaran en 1829 una máquina doble de vapor inglesa para desengrasar, cardar, cepillar, suavizar y lustrar los paños; y que el constructor de pianos Urivarrena en 1828 apostara por la mecanización de su fábrica de pianos (véase el siguiente apartado).

Respecto a la incorporación de modernas tecnologías y modelos industriales en el proceso de fabricación de instrumentos musicales en Madrid, hay que destacar el estudio llevado a cabo por Cristina Bordas<sup>205</sup>, que señala que Luis Rolland, un constructor alemán de instrumentos de viento metal asentado en Madrid, fue el primero en España en utilizar máquinas para construir instrumentos: en su memorial de 1803 a la Junta General de Comercio y Moneda comentó que en su taller «se trabaja con

---

<sup>204</sup> AHOEPM, Privilegio de invención, núm. 57.

<sup>205</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

cinco tornos, además de cuatro bancos para lima, fragua y tornillos, y solicita dinero para comprar un cilindro especial para trabajar los metales»<sup>206</sup>.

Asimismo hay que destacar que, ya en 1815, en Madrid, el holandés Juan Van Erven solicitó privilegio exclusivo por 12 años para introducir una máquina de su invención para serrar maderas finas; en su memorial a la Junta General de Comercio y Moneda explicaba que con su máquina «se puede sacar el doble de planchas de caoba y otras maderas finas que si se hiciera con una sierra manual», y para conseguir su objetivo apela «a la utilidad y ventaja que reporta a la nación»<sup>207</sup>.

#### ***4.1 Introducción de maquinaria en la fabricación de pianos: el caso Urivarrena***

Como se ha dicho en el apartados anteriores de este mismo capítulo, la mecanización en el trabajo de la madera se introdujo en Francia hacia 1815-1820, sobre todo por el empleo de la sierra mecánica. A finales de la década de 1820, en Barcelona la fábrica de pianos José de Urivarrena y Compañía, establecida en 1828, disponía de máquinas de invención propia, según se especificaba en un anuncio del propio Urivarrena en el suplemento del viernes 1 de agosto de 1828 del *Diario de Barcelona*. En el mismo se explicaba también que los pianos de su fábrica «rivalizan con las mejores extranjeras, tanto en su calidad como en la comodidad de precio, [y que] para lograr uno y otro ha sido preciso adoptar un método, no usado hasta el día en España, y plantear esta fábrica con los elementos que lo están las mejores extranjeras»<sup>208</sup>. Si Urivarrena consideraba que podía estar al nivel de las industrias inglesa, francesa o vienesa, o incluso reivindicar para Barcelona una nueva manera de fabricar pianos, probablemente se debe a que introdujo una serie de elementos *modernos*, diferentes a los empleados por el conjunto de los fabricantes españoles, en relación con la organización del trabajo en la fábrica, los materiales utilizados en alguna de las piezas que componen el piano y a la maquinaria utilizada, siendo él el primer fabricante en adoptarlos. En definitiva, su iniciativa fue la primera tentativa, en la ciudad de Barcelona, de crear una fábrica de pianos con intenciones realmente industriales.

---

<sup>206</sup> *Ibíd.*

<sup>207</sup> *Ibíd.*, pág. 85.

<sup>208</sup> *DdB*, 1-8-1828.



¿Qué prometía Urivarrena que no tuvieran los otros constructores barceloneses? En relación con el proceder en la fabricación y los materiales utilizados, Urivarrena ofrecía «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 a precios cómodos y fijos, y fabricadas todas ellas en su laboratorio con toda economía y solidez: la fabricación de las cajas con la anticipación que necesitan, antes de poner las 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 los ingleses, cuya introducción altera tanto el precio de estos instrumentos, 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 extranjero por ningún artículo de los que se componen estos instrumentos»<sup>209</sup>.

Urvirarena, ya se ha señalado, empleaba una máquina de cortar madera inventada por él mismo: «El mismo fabricante ha establecido una máquina de su invención para aserrar chapas, tablas, tabloncillos de caoba y otras maderas finas, de todos gruesos y un almacén donde se hallaran a precios muy cómodos. También se hallará un acopio grande de tablones de caoba. Las ventajas que proporciona a los artistas este aserrado son ya bien notorias pues además de producir chapas tan delgadas como se necesitan para cubrir columnas y cualquier superficie curva, ahorra el penoso trabajo de acepillarlas y regresarlas antes de pegarlas; y para su preparación al pulimento no necesitan más que la cuchilla y piedra tosca, y según las maderas, solamente esta última, trabajos que equivalen a más costo que el aserrado a brazo [manual]»<sup>210</sup>.

Nótese que, en el anuncio, Urivarrena no habla de *artesanos* sino de *operarios*, que trabajaban en serie y estaban especializados en la construcción de alguna de las piezas que componen el piano. Esto, sumado a la incorporación en el proceso de fabricación de la máquina para cortar la madera con mayor precisión, en poco tiempo y sin apenas esfuerzo, demuestra que el negocio de Urivarrena es un claro ejemplo de la evolución de taller a fábrica. La relevancia de esta máquina de serrar maderas se entiende si se tiene en cuenta que permite sustituir a dos hombres serradores a mano, y

---

<sup>209</sup> Íd.

<sup>210</sup> *DdB*, 1-8-1828.

que es capaz de sacar láminas más pulidas, más lisas, en mayor número y más largas que si se obtuvieran por el método manual. De igual modo, es significativo el hecho de que en la propia fábrica se elaboraran las cuerdas de los pianos (en lugar de encargarlas a especialistas o importarlas ya hechas), y que se hicieran siguiendo el *moderno* sistema inglés, que consistía en mezclar acero con hierro<sup>211</sup>, y recubrir después las cuerdas con un entorchado de cobre<sup>212</sup>.

Hacia 1800, las cuerdas para piano ya habían dejado de fabricarse únicamente en hierro o latón y se había empezado a experimentar con otros materiales, como el acero, para conseguir más resistencia a la cada vez mayor tensión a la que estas se sometían y así lograr mayor volumen y potencia sonora. Según C. F. Colt<sup>213</sup>, la firma Broadwood empezó a fabricar pianos con las cuerdas de hierro mezclada con acero y entorchadas con cobre a partir de 1818, fecha en que el piano incluía seis octavas y media y, por tanto, requería que las piezas que lo componían fueran resistentes a la enorme presión que debía soportar. No es casual que poco después, en 1820, James Thom y William Allen patentaran en Inglaterra un bastidor para pianos de cola consistente en una estructura de tubos de metal, con la que conferían mayor solidez al bastidor para que las cuerdas aguantaran más tensión. Y en 1826, dos años antes de que Urivarrena abriera su fábrica de pianos en Barcelona, Henri Pape, el constructor de París, patentó el uso del acero para las cuerdas<sup>214</sup>.

Parece evidente que Urivarrena intentaba aplicar a los pianos de su fábrica las nuevas tecnologías que se estaban desarrollando en Europa. No se sabe si viajó a Inglaterra para conocer y aprender todo lo relativo a la construcción de un piano inglés (el sistema de fabricación, los materiales de cada una de las piezas, las últimas novedades en la mecánica del piano), o bien si tenía en su posesión algún piano inglés, para estudiarlo detenidamente y extraer así ideas en cuanto a materiales de las cuerdas y a la disposición de algunos elementos que configuran su mecánica, es decir, todos esos elementos susceptibles de ser copiados, y luego aplicar todas estas ideas a la fabricación de sus pianos.

---

<sup>211</sup> Cabe recordar que pueden obtenerse tres clases de productos a partir del mineral de hierro existente en la naturaleza: el hierro de forja (soldable en caliente y dúctil en frío); el acero, con punto de fusión más bajo, relativamente blando si se enfría lentamente pero enormemente duro si se temple; y el hierro fundido o colado, fácilmente mecanizable pero bastante frágil. Las propiedades de todas estas variantes del hierro dependen de la cantidad de carbono que contienen.

<sup>212</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, *op. cit.*, pág. 38.

<sup>213</sup> COLT, C. F.; MIAL, Antony, *The Early Piano*. Londres: Stainer and Bell London, 1981.

<sup>214</sup> GOOD, Edwin Marshall, *Giraffes, Black Dragons...*, *op. cit.*

Es escasa la información disponible acerca de la fábrica de Urivarrena, por lo que no se ha podido conocer su producción de pianos ni el número de operarios que empleaba, pero queda claro que el interés de este constructor era mejorar la productividad y optimizar el aprovechamiento de los materiales, una iniciativa pionera en la ciudad de Barcelona.

Al mismo tiempo, las medidas que llevó a cabo para lograrlo confirman que la industrialización y las innovaciones científico-técnicas habían permeado en la sociedad catalana. Estos datos, junto con las fechas de recepción de diversos artefactos, máquinas (musicales y no musicales) e inventos científicos<sup>215</sup>, corroboran que Barcelona era una capital moderna, pendiente y al día de las innovaciones tecnológicas europeas.

## **5 Repercusiones económicas, sociales y musicales de la aplicación al piano de las innovaciones tecnológicas**

La participación del piano en la Revolución Industrial, junto con las innovaciones tecnológicas que se le fueron aplicando, cambió por completo tanto la mecánica de este instrumento como su proceso de fabricación, y el resultado afectó no solo a la música, sino también a la sociedad y a la economía.

En relación con la demanda que generaba el piano, hay que tener en cuenta que ya desde el siglo XVIII el negocio del piano ha dependido mucho más del pianista aficionado que del profesional, del amante de la música que del músico. Por un simple motivo: siempre ha habido muchos más aficionados que profesionales. En este sentido se entiende que la fabricación de pianos de mesa (pensados para un público con un poder adquisitivo medio) haya sido siempre superior a la de los de cola (pensados para un público con un poder adquisitivo alto y para uso profesional), y es significativo que Broadwood, que a partir de 1790 empezó a fabricar en serie, produjera cuatrocientos pianos al año, de los cuales trescientos cincuenta eran de mesa y cincuenta eran de cola<sup>216</sup>. Por tanto, lo que proporcionaba un negocio seguro a los constructores de

---

<sup>215</sup> Entre 1804 y 1806 tuvo lugar en Barcelona la iniciativa de construir una máquina de vapor de uso industrial, probablemente la primera de doble efecto hecha en España. Véase el apartado 4 de este mismo capítulo.

<sup>216</sup> LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos...*, *op. cit.*, pág. 234.

principios del siglo XIX era la construcción de pianos *domésticos*, es decir, pianos de mesa, y a partir de la década de 1820, verticales.

Sin embargo, la mayoría de las innovaciones tecnológicas estaban pensadas, probadas e incorporadas al piano de cola. Esta aparente incongruencia en el proceder de los constructores tiene su explicación: la experiencia adquirida en las salas de conciertos con los pianos de cola *experimentales* (en cuyas mecánicas se habían introducido novedades tecnológicas) se intentaba aplicar luego a los pianos de mesa (y más tarde a los pianos verticales). En este sentido, la mayor parte de la influencia ejercida por un tipo de piano sobre otro fue en el sentido del piano de concierto o profesional al doméstico o aficionado. Lo que mantenía en pie el negocio eran los pianos no profesionales, y por ello comercialmente interesaba volcar el conocimiento tecnológico sobre los pianos de mesa y vertical. Así, en 1820, James Thom y William Allen patentaron en Inglaterra un bastidor para pianos de cola usando tubos de metal; tan solo un año después, en 1821, Broadwood introdujo en los *squares pianos* barras de metal en la zona del clavijero; y en 1825 el constructor americano Alpheus Babcock patentó el bastidor de hierro fundido de una sola pieza para pianos de mesa. Las primeras pruebas para conseguir un bastidor más robusto y resistente a la tensión de las cuerdas se hicieron en pianos de cola, y una vez se supo cómo solucionar este problema, Babcock lo aplicó al piano de mesa.

A partir de 1800 empezó a ser más habitual la compra de pianos para los hogares más modestos (pequeña burguesía), además de los pianos que adornaban los salones de los ricos (nobleza y alta burguesía). La mayoría de estos pianos eran tocados por aficionados y se acomodaban con el resto de los muebles de los hogares de principios del siglo XIX. En este sentido, tanto el piano de las actividades musicales organizadas en los hogares como el de las salas de conciertos acontecieron como artefactos sociales y, tal como afirma Loesser, una de las consecuencias de esta proliferación de artefactos sociales en la sociedad de principios del siglo XIX fue el florecimiento y la prosperidad de las industrias dedicadas a la fabricación de pianos<sup>217</sup>.

El perfeccionamiento del piano de mesa por parte de Zumpe a partir de 1765, que logró que ocupara poco espacio, fuera bastante ligero y pudiera emplearse en ambientes domésticos, además del hecho de que su precio se volviera más asequible, constituyó un importante avance a la hora de conseguir que este instrumento se

---

<sup>217</sup> LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos...*, *op. cit.*, págs. 232-250.

extendiera a un sector más amplio de la sociedad. Y el impulso definitivo para que el piano llegara a más hogares vino de manos del fabricante de pianos inglés Robert Wornum, que a partir de 1814 comercializó los pianos verticales (*upright pianos*) de tamaño reducido: comparables al piano de mesa por su sonido y su tamaño, pero con más presencia visual y, por tanto, más atractivo para los compradores de medios más modestos que aspiraban a *poseer* cultura, y a equipararse a los que con anterioridad habían *monopolizado* el acceso a la cultura (la nobleza y las clases altas).

Los fabricantes de instrumentos musicales innovaron y mejoraron algunos de sus productos y crearon otros nuevos, como el saxofón<sup>218</sup>. Desde Cristofori hasta Steinway, los constructores de pianos estuvieron atentos a las exigencias de su clientela y a las innovaciones y posibilidades de su tiempo. No solo buscaron formas de abaratar y agilizar el proceso de fabricación, sino que tuvieron en cuenta las necesidades creativas y técnicas de compositores e intérpretes, y en general de todo el sector relacionado con la música y afectado por el gusto romántico imperante.

### 5.1 Repercusiones económicas y sociales

A partir de 1790, tener un piano en casa se puso de moda. Y *moda* no significa necesariamente que se tratara de un gusto efímero<sup>219</sup>: el piano era demasiado costoso y demasiado importante como para deshacerse de él a las primeras de cambio. Tradicionalmente este tipo de instrumento había sido un lujo de las clases privilegiadas, si bien había gente, sobre todo de la alta burguesía y la clase media, que a imitación de las clases refinadas estaba dispuesta a invertir en él. Desde la década de 1820, poseer un piano se convirtió en una aspiración para la clase media, pues el instrumento se entendía como un símbolo de las buenas prácticas culturales y de la familia pudiente, próspera y acomodada. Así que rápidamente se convirtió en un elemento imprescindible en toda casa de buena familia y se tradujo también en señal de refinamiento y ostentación: tener un piano y hacer, además, que las hijas

---

<sup>218</sup> Nacido en Bélgica, Adolphe Sax (1814-1894) fue uno de los fabricantes de instrumentos musicales más creativos y visionarios del siglo XIX. Además de perfeccionar el clarinete, dio nombre a diferentes familias de instrumentos de viento, entre las cuales destaca la del saxofón, que patentó en París el año 1846. El saxofón o saxo es un instrumento que tiene tamaños y alturas diferentes, forma parte de la orquesta y es habitual en las formaciones de jazz.

<sup>219</sup> LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos...*, *op. cit.*

aprendieran a tocarlo (quisieran o no, tuvieran o no alguna aptitud) suponía un esfuerzo (económico) y una dedicación (de tiempo y espacio) y entrañaba una dificultad (en el aprendizaje) que no todo el mundo podía permitirse, pero que sin embargo las clases altas o con ciertas pretensiones *tenían la obligación de permitirse*.

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX, el piano dejó de ser un producto de lujo, fabricado artesanalmente y vendido a una clientela escasa a precios prohibitivos para la inmensa mayoría, para convertirse en un producto manufacturado, de precio más asequible y ofertado a clientes socialmente muy diversos. Esta conversión fue lenta y no se dio por igual en toda la geografía europea.

En el proceso de democratización del piano, resultó esencial el uso de energía mecánica en su construcción, puesto que permitió producir más cantidad de pianos y más baratos y bajar los precios de los mismos sin tener que disminuir la calidad (gracias a la gran precisión de las nuevas máquinas empleadas en la fabricación). Y las prácticas comerciales de este período tuvieron como objetivo la democratización, no solo de la venta de pianos<sup>220</sup>, sino también de otros bienes de lujo, tal era la corriente en esta época, al igual que se intentaba la popularización de la música, por ejemplo mediante la creación de asociaciones musicales, de conservatorios de música, de salas de conciertos y de grupos corales.

Todo esto sucedió en un momento en que España y Europa estaban sufriendo una transformación social y política: el lento paso del sistema del antiguo régimen al liberalismo, cuando la burguesía tomó las riendas del poder político y económico. Pero también fue un tiempo de bonanza económica, gracias a la riqueza producida por los efectos de la revolución industrial. Con la riqueza llegó el ocio, y con el ocio llegó una apreciación más amplia de las artes y una necesidad de participar en la creación de cultura. En este contexto se comprende que se pusiera de moda para cualquier hogar *respectable* el piano, auténtico artefacto social. Se publicaron enormes bibliotecas de música de piano, incluidas transcripciones para dos o cuatro manos de óperas y sinfonías populares; y compositores y maestros crearon y tuvieron acceso a un gran número de piezas que no eran difíciles pero sí brillantes y que podían ser interpretadas por las hijas de la burguesía en el salón familiar<sup>221</sup>.

---

<sup>220</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, *op. cit.*

<sup>221</sup> WAINWRIGHT, David, *The Piano Makers...*, *op. cit.*

El pianista y compositor suizo Sigismond Thalberg (1812-1871)<sup>222</sup> en relación con la influencia social de piano, apuntó lo siguiente:

Uno de los cambios más importantes en los hábitos de la sociedad, que hace avanzar la civilización, es respecto al carácter de sus diversiones. Antes, casi todas las diversiones se daban fuera de casa y con público; ahora [hacia 1840], se dan en casa, en el círculo familiar, con la parte más culta de la sociedad, y el piano es el que contribuye al entretenimiento principal. En los círculos más de moda de la sociedad, los conciertos privados aumentan año tras año, y en ellos el piano es el elemento principal. Muchos hombres ocupados en asuntos comerciales consideran el piano como el principal objeto de su salón. Incluso los barcos de vapor y los de vela, los pasajeros, en viajes largos, se ven ahora *obligados* a tener un piano, debido a los marcados hábitos culturales de la sociedad. Gracias al piano muchos de los que nunca visitan la ópera o conciertos se han podido familiarizar con las más selectas composiciones dramáticas y orquestales. Esta influencia del piano no se limita a unos pocos [a un reducido sector de la sociedad] sino que se extiende a todas las clases<sup>223</sup>.

Si se analiza la evolución de los precios de las diferentes tipologías de piano de diversos constructores se puede constatar que la mecanización en la fabricación de pianos dio como resultado una mayor producción de instrumentos por año y que su precio de venta al público acabó siendo igual o inferior a los pianos que se construían de forma artesanal. También se puede distinguir que se vendían dos clases de instrumentos: los que se destinaban a los profesionales (pianos de cola) y los dirigidos a los aficionados (sobre todo pianos de mesa, y a partir de 1826, también pianos verticales), que satisfacían la demanda tanto de la élite económica y de las clases medias como de los aficionados y los profesionales de la música.

En relación con los precios, hay que decir que en 1768 un piano de mesa sencillo de Zumpe costaba unas 50 libras y un clave del constructor Shudi rondaba las 36 libras<sup>224</sup>. En 1815, según la lista de precios de la fábrica de pianos Broadwood, un piano de mesa, provisto de un mecanismo mejor que el de Zumpe, se vendía por 18 libras, un piano de mesa de mejor categoría rondaba las 26 libras y un piano de cola de

---

<sup>222</sup> En diciembre de 1847 llegó a Barcelona, en un *vapor* procedente de Marsella, Sigismond Thalberg, un pianista célebre en la época. Realizó dos conciertos: el 20 de diciembre en el Teatro Nuevo y el 30 de diciembre en el Gran Teatro del Liceo. En ambas ocasiones tocó con un piano Érard.

<sup>223</sup> RIMBAULT, Edward Francis, *The Pianoforte, its Origin, Progress and Construction*. Miami: Hardpress Publishing, 2013 [1860], pág. 160.

<sup>224</sup> LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos...*, *op. cit.*

seis octavas costaba 46 libras, casi lo mismo que un piano de mesa sencillo de Zumpe, pero casi medio siglo más tarde.

En la fábrica de Érard de París, hacia 1802, trabajaban treinta obreros, y producían unos cien pianos al año, y en 1827, después de la introducción de la mecanización del trabajo de la madera en el proceso de fabricación del piano, la fábrica de Érard ya disponía de ciento cincuenta obreros, y seguramente su volumen de producción era similar al de las fábricas inglesas. El precio medio del piano Érard hacia 1825 era de 1.000-2.500 francos, mientras que el sueldo mensual de un obrero de esta época rondaba los 400-800 francos; y en París, hacia 1825-1830, se podía alquilar un piano por 20 francos al mes (precio asequible para la clase media y la clase trabajadora). Por tanto, se entiende que los pianos de Érard tenían un precio elevado y constituían la gama alta, dirigida exclusivamente a profesionales, gente muy pudiente e instituciones. Dos pruebas más: en esas fechas, Pleyel vendía un piano de mesa de seis octavas por 750 francos y el constructor Bautz vendía pianos aún más económicos, por el módico precio de 600 francos<sup>225</sup>.

Ya se ha visto que en Barcelona, en 1828, la fábrica de pianos José Urivarrena y Compañía estaba equipada con máquinas para realizar el trabajo de la madera y que realizaba el trabajo en serie, valiéndose de operarios especializados y abarcando prácticamente todas las fases del proceso de fabricación del piano, ya que «dentro de la misma fábrica se construyen pianos de la mejor calidad, sin tener que acudir al extranjero por ningún artículo de los que se componen estos instrumentos»<sup>226</sup>. Pues bien, Urivarrena vendía un «piano de mesa, a la francesa, de seis octavas con registro de fuerte por 1.500 rs.»<sup>227</sup>, e incluso tenía algún modelo más asequible «de cinco octavas y media con registro de fuerte por 1.000 rs. vn.»<sup>228</sup>. No se han hallado estudios convincentes para realizar la comparativa entre los precios y los salarios en la Barcelona de 1830, por lo que la comparativa que aquí se expone se ha realizado con los salarios de 1850; aun así los datos son significativos. Si se tiene en cuenta que el sueldo de una trabajadora en 1850 rondaba los 4,50 reales al día, «que las mujeres se concentraban en los empleos peor pagados (como el servicio doméstico, la costura y el lavado de ropa)» y que, por tanto, el salario diario de un trabajador (varón) cualificado

---

<sup>225</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, op. cit.

<sup>226</sup> *DdB*, 1-8-1828.

<sup>227</sup> *DdB*, 1-8-1828.

<sup>228</sup> *DdB*, 1-8-1828.



en una fábrica de pianos era bastante superior a los 4,5 reales<sup>229</sup>, se puede deducir que dos décadas antes un piano de 1.000 reales, e incluso uno de 1.500 reales, era más o menos asequible para la clase media acomodada (pequeña burguesía trabajadora), e incluso para un trabajador de fábrica, si bien le suponía un gran esfuerzo. También hay que tener en cuenta que en esa época la práctica del alquiler era relativamente habitual, si bien no se han hallado sus precios.

La reducción de precios de los pianos en Inglaterra y posteriormente en Francia permitió el acceso al instrumento a sectores antes considerados marginales, y su popularización provocó que el piano perdiese su estatus de instrumento privilegiado<sup>230</sup>. En definitiva, al ser un producto más asequible para todo el mundo, aumentó el deseo de tener un piano en las casas y a la vez estimuló a los fabricantes a buscar nuevos diseños aptos para el reducido espacio de las viviendas modestas de la clase trabajadora y media, como eran el modelo del piano de mesa de Broadwood de principios del siglo XIX, el pequeño piano vertical de Robert Wornum de 1811 (que en 1826 incluía una serie de novedades en el mecanismo y consolidaba definitivamente el modelo de piano vertical) y los pianos de mesa de Babcock. La música inundó los hogares europeos y americanos gracias a estos modelos y permitió el acceso a la música de las clases modestas y de la burguesía media. Surgió así la figura del aficionado de carácter doméstico, encarnada en la mujer, pieza clave para generar interés y pasión musical en los niños<sup>231</sup>. La mujer sentada al piano se convirtió en una escena típica de las representaciones de las veladas musicales de la época. A partir de 1800, en el *Diario de Barcelona*, se encontraban ya anuncios de librerías ofreciendo partituras para piano, dirigidas a este público femenino: «Las señoras que tocan el piano y demás aficionados hallarán tal vez en dicha colección alguna obra que sea de su satisfacción»<sup>232</sup>.

---

<sup>229</sup> SARASÚA, Carmen, «Trabajo y trabajadores en la España del siglo XIX», *Working Papers*, 2005, núm. 7, Unitat d'Història Econòmica de la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>230</sup> LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos...*, *op. cit.*

<sup>231</sup> ADAMS HOOVER, Cynthia; RUCKER, Patrick; GOOD, Edwin Marshall, *Piano 300...*, *op. cit.*

<sup>232</sup> *DdB*, 30-7-1817.

## 5.2 *Repercusiones musicales: configuración de un nuevo lenguaje pianístico*

Las innovaciones tecnológicas que los constructores de pianos introdujeron en el instrumento, desde el último cuarto del siglo XIX hasta 1859 (año en que Henry Steinway aplicó al piano de cola, ya con el cuadro fundido de una sola pieza, el sistema de cuerdas cruzadas), tuvieron repercusiones tanto con relación a la técnica pianística (entendida como el conjunto de recursos del que cada pianista dispone para expresarse) como en cuanto a la ejecución (por facilitar la rápida repetición de las notas, por la posibilidad de crear intensidades y timbres muy distintos). Asimismo las innovaciones tecnológicas del pianos afectaron a la actividad de los compositores, al tipo de sonoridad y a la postura de tocar (la colocación de los pedales debajo de la parte central del teclado permitió la adopción de la característica posición del pianista).

Por tanto, la suma del progreso tecnológico más las aptitudes creativas de los fabricantes y su afán investigador (estimulados por el gusto musical y el deseo de ganar dinero), sin olvidar los consejos de pianistas y compositores con obvio interés profesional, logró la transformación del piano.

Respecto a la influencia que pueden ejercer los compositores en los constructores de pianos y la que ejercen estos últimos en los compositores, E. M. Good afirma que las relaciones entre los pianistas o compositores y los fabricantes de pianos es demasiado confusa, complicada y difícil de dilucidar, puesto que en algunos casos son los músicos los que aparentemente influyeron en las decisiones de los constructores de llevar a cabo alguna mejora técnica en el piano (como Dussek sobre Broadwood, o Moscheles sobre Érard), mientras que en otros casos la influencia se produjo en sentido inverso (Stein sobre Mozart, por ejemplo)<sup>233</sup>. Es especialmente destacable la relación entre Pierre Érard y el pianista y compositor Ignaz Moscheles: desde la invención del mecanismo de doble escape en 1821, Moscheles fue siendo llamado de vez en cuando por Érard para que probara y valorara las pequeñas modificaciones que el constructor iba introduciendo en el mecanismo de doble escape: Moscheles consideraba que los primeros pianos de doble escape de Érard eran demasiado duros, y no fue hasta 1830, tras sucesivas mejoras en el mecanismo, cuando

---

<sup>233</sup> GOOD, Edwin Marshall, *Giraffes, Black Dragons...*, *op. cit.*, págs. 92-95.

Moscheles consideró que el *toque* había mejorado y que «empezaba a deleitarse con estos instrumentos»<sup>234</sup>.

Cabe señalar dos cuestiones fundamentales respecto a las innovaciones tecnológicas del piano:

La primera es que desde las innovaciones tecnológicas aplicadas por Broadwood hasta las de Steinway pasaron casi noventa años, lo que significa que compositores tan cercanos como Mozart y Beethoven llegaron a tocar pianos muy diferentes, y razonaron y compusieron en función de sus condiciones. De hecho, el piano con el que Beethoven compuso las Sonatas Op. 1 y 2 fue diferente del que usó para las Sonatas Op. 14, núms. 1 y 2, y eso quedó reflejado en el tratamiento de las dinámicas, en la conducción de voces y en las indicaciones de las ediciones originales: las primeras sonatas de Beethoven son para «*clave or pianoforte*», en cambio las sonatas Op. 14 son para «*pianoforte*»<sup>235</sup>.

La segunda cuestión que debe tenerse en cuenta, y que ya se ha explicado, es la distancia entre el invento (registrado mediante una patente) y la aplicación de este al instrumento, puesto que en algunos casos los desfases han sido sustanciales.

A continuación se explicarán las innovaciones más importantes que cambiaron el rumbo de la evolución del piano y que tuvieron repercusiones musicales evidentes. Esta cuestión la han tratado de forma exhaustiva Edwin Marshall Good (*Giraffes, Black Dragons, and other Pianos*), Rosamond E. M. Harding (*The pianoforte. Its history traced to the great exhibition of 1852*) y Cyril Erlich (*The Piano*).

Un primer cambio sustancial fue la invención del mecanismo del pedal accionado por el pie y no por la mano<sup>236</sup> por parte de Backers, hacia 1772. Este nueva manera de accionar el pedal se aplicó tanto al pedal que ya existía (pedal *una corda*), como a un nuevo mecanismo de pedal (el pedal de resonancia), inventado también por Backers<sup>237</sup>. Había pianos de cola con los pedales situados debajo del centro del teclado desde 1782 (tal era el caso del piano de cola construido por Hancock en 1782<sup>238</sup> y del piano de cola de Robert Stodart de 1790, localizado en la Smithsonian Institution<sup>239</sup>),

<sup>234</sup> HARDING, Rosamond E. M., *The piano-forte...*, *op. cit.*

<sup>235</sup> *Íd.*

<sup>236</sup> En los pianos de Cristofori, el mecanismo de *una corda* se accionaba a mano, y en algunos pianos de construcción vienesa de finales del siglo XVIII y de principios del siglo XIX los pedales se accionaban mediante la rodilla.

<sup>237</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, *op. cit.*

<sup>238</sup> HARDING, Rosamond E. M., *The piano-forte...*, *op. cit.*

<sup>239</sup> GOOD, Edwin Marshall, *Giraffes, Black Dragons...*, *op. cit.*

aunque esta ubicación de los pedales no se estandariza hasta 1800, fecha válida para la mayoría de los pianos europeos, los cuales, sin embargo, convivieron con los pianos vieneses con rodilleras hasta 1820<sup>240</sup>. La disposición de los pedales debajo del centro del teclado (a partir de 1800 sujetos mediante una estructura en forma de lira) permitió la adopción de la posición del ejecutante que ha permanecido inalterada hasta nuestros días: la distancia del cuerpo con respecto al instrumento viene determinada por el largo del brazo y el de la pierna (con los pedales al alcance de las puntas de los pies y con el teclado al alcance de los dedos de la mano). Asimismo el pedal de resonancia permitió multiplicar las superposiciones de sonidos, modificó la cualidad del timbre y consintió también el uso de la gestualidad, es decir, que las manos pudieron liberarse del teclado, lo que implicó la aparición de un nuevo concepto de técnica pianística. No fue casual que, entre 1799 y 1815, paralelamente al desarrollo de la escritura musical y al perfeccionamiento de la mecánica del piano, surgieran numerosos métodos de piano como vehículo importante de codificación técnica, explorando las nuevas posibilidades mecánicas que ofrecía el instrumento: de los métodos de Dussek (1796), de Clementi (1801) y de Adam (1804) se pasó a los métodos de Pollini (1811) y de Cramer (1815).

En el ámbito de la composición, el uso del pedal también tuvo repercusión, ya que abrió las puertas al lenguaje romántico. Los nocturnos de John Field (el primero de 1802) eran piezas con una expresiva melodía de notas largas en la mano derecha y con una figuración armónico-rítmica muy sencilla en la mano izquierda. La novedad de estos nocturnos residía en el hecho de que el acompañamiento estaba fraccionado sobre dos registros, vueltos homogéneos por el empleo sistemático del pedal de resonancia<sup>241</sup>. La creación de tres planos sonoros (melodía, parte del medio y bajo) sobre tres registros del piano daba al conjunto una claridad y una profundidad que acabaron convirtiéndose en una constante de la escritura intimista romántica. El uso del pedal y la repercusión de los sonidos del acorde fundamental prolongaban por simpatía la duración de las vibraciones de la melodía. Así sucede en el primer movimiento de la Sonata Op. 27, núm. 2 de Beethoven y en el Impromptu, Op. 90, núm. 3 de Schubert.

---

<sup>240</sup> VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, op. cit.

<sup>241</sup> RATTALINO, Piero, *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona: Labor, 1988 [1982].

La sucesión interrelacionada de innovaciones tecnológicas en las cuerdas, en el marco y en los macillos, ya se ha visto, cambió por completo la sonoridad del piano: el engrosamiento de las cuerdas que llevó a cabo Broadwood a finales del siglo XVIII y el aumento de la tensión de estas necesitó de la inserción en el bastidor (hasta entonces construido íntegramente con madera) de barras metálicas para soportar el aumento de la presión. El piano resultante, más robusto y potente, tenía también el macillo más grueso y recubierto de fieltro duro en lugar de piel, de modo que permitió que se ganara en precisión de ataque y en fuerza. El aumento de la tesitura o extensión del teclado (cinco octavas en 1780, seis octavas hacia 1815<sup>242</sup>, seis y media hacia el año 1820 y siete hacia 1830) logró que el piano alcanzase el espectro sonoro completo de la orquesta. Un piano de estas características afectaba directamente tanto a la actividad del compositor como a la técnica pianística. Si se resigue la evolución de la escritura de las 32 sonatas de Beethoven puede apreciarse que casi todas llegan al máximo de las posibilidades sonoras de la época. Por ejemplo, la Sonata Op. 31, núm. 2, *La tempestad* (1802) abarca desde el Fa más grave hasta el Fa más agudo de los pianos de cinco octavas, mientras que la sonata *Hammerklavier* (1817) explota los registros muy agudos en secuencias repetidas de acordes y recorre toda la tesitura, es decir, las seis octavas que tenía un Broadwood o un Érard de la época. Las conquistas del nuevo instrumento eran plenamente utilizadas: la mano izquierda, que hasta este momento había estado prácticamente limitada a fórmulas de acompañamiento del canto de la mano derecha, empezó a asumir un papel más igualitario. El timbre adquirió una consideración muy importante (por ejemplo para Beethoven, cuyas sonatas recogen múltiples indicaciones de dinámica), y la amplitud de los efectos sonoros, la ubicación de las dinámicas y las figuraciones, que parecen sacadas de una orquesta, hacen pensar rápidamente en el piano sinfónico.

La innovación tecnológica que provocó un salto cualitativo decisivo en la mecánica fue el doble escape inventado por Sébastien Érard y patentado en 1821. Mediante este ingenioso sistema se conseguía controlar mejor la velocidad que había que imprimir al macillo (con lo que se aumenta el control de los matices) y se posibilitaba la obtención de una nueva percusión sin dejar que la tecla volviera enteramente a la posición de reposo. El doble escape facilitó los pasajes de agilidad en espacios restringidos, desde los trinos y los trémolos hasta las notas repetidas.

---

<sup>242</sup> Desde 1808, Broadwood había incorporado a todos sus pianos una tesitura de seis octavas.

Además, ofrecía otra ventaja, porque en movimiento lento permitía calcular la resistencia de la tecla y acompañar con mayor seguridad su descenso sin el peligro de que escapara al control. El desarrollo de la escritura y de la técnica pianística de Mendelssohn fue posible gracias a la innovación tecnológica del doble escape; en la *Romanza sin palabras*, Op. 19 (1829), el compositor explotó al máximo el recurso del doble escape para intensificar el *cantabile* de las piezas.

Este perfeccionamiento de la mecánica, cuyo funcionamiento se hacía cada vez más seguro y fácil, alentó el desarrollo del concertismo y promovió el virtuosismo, dando lugar a la figura del pianista virtuoso: Liszt, Henri Herz, Chopin y Thalberg son algunos de los pianistas especialistas en manipular el piano con gran habilidad, de modo que dejaban atónito al nuevo público de las salas de conciertos. La búsqueda del virtuosismo se realizaba con un empeño y con una audacia que rozaban la acrobacia.

### 5.2.1 La evolución del piano acorde con el Romanticismo: una herramienta necesaria

La Revolución Industrial y las innovaciones tecnológicas aplicadas al piano, junto con el desarrollo del pensamiento romántico, dieron como resultado el instrumento musical más específicamente romántico, que se amoldaba a las exigencias y aspiraciones musicales del compositor y del intérprete (tanto el profesional, encarnado en la figura del intérprete virtuoso, como el aficionado), y también del público (oyentes).

El piano, por tanto, constituye el instrumento que mejor expresa la sensibilidad y el pensamiento romántico, gracias a sus posibilidades técnicas y sonoras. El período romántico supuso el descubrimiento del piano como un instrumento universal, por el hecho de que conquistó para su propio dominio toda composición (sinfonía, música de cámara, *lied*...) mediante el arreglo o las transcripciones musicales. La gran cantidad de partituras para piano que se publicaron hasta 1874<sup>243</sup>, más de seis mil, es una señal inequívoca de la enorme actividad que desarrolló el piano a su alrededor, y de la enorme popularidad de la que gozó el instrumento en la época romántica.

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX, el piano dejó de ser un producto de lujo, fabricado artesanalmente y vendido a una clientela escasa a precios prohibitivos

---

<sup>243</sup> CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española...*, *op. cit.*

para la inmensa mayoría, para convertirse en un producto manufacturado, de precio más asequible y vendido a una clientela socialmente muy diversa. Asimismo, la mecanización en el proceso de su fabricación permitió aumentar su producción y, por consiguiente, reducir su precio. Así, el piano pudo transformarse en un producto socialmente necesario. Necesario tanto para aquellos que anhelaban poseer un objeto que había sido prohibitivo y de lujo, como para aquellos que aspiraban a llevar a la esfera doméstica la música que más deseaban para gozar en la intimidad, alentados por las transcripciones o los arreglos de piezas conocidas.

Desde 1817, el *Periódico de Música* se anunciaba en el *Diario de Barcelona* para ofrecer la posibilidad de suscribirse y así conseguir música impresa de arreglos o transcripciones para piano de arias de ópera muy conocidas<sup>244</sup>. Por ejemplo, una de las entregas del *Periódico de Música* del año 1819 fue el arreglo para piano de la ópera de Ramón Carnicer *El barbero de Sevilla*, realizado por el propio autor<sup>245</sup>. La posibilidad de obtener de forma mensual estos arreglos constituye una significativa señal de la difusión social de la que gozó el piano. El aficionado podía llevarse a casa, a la esfera privada, las obras que más le gustaban o que previamente había escuchado en alguno de los conciertos ofertados en la ciudad.

Asimismo, las posibilidades sonoras y técnicas hacían que el piano encajara sin dificultad con el producto musical efectista y emocional al cual aspiraban los compositores y los intérpretes, de modo que finalmente se convirtió en una herramienta musical eficaz y necesaria para interpretar el nuevo lenguaje musical romántico. Ha de recordarse que las obras de Schumann, Mendelssohn, Chopin y Liszt se concibieron a partir del instrumento disponible en aquel momento: una máquina precisa que incluía las mejoras más recientes. Cómo, si no, interpretar los trinos y los trémolos en las figuraciones sobre fragmentos de escalas, o las alternancias de color propiamente orquestales (*pizzicati forte* de los bajos, contra agudos perlados en *una corda*, tal como se puede ver en la *Dante-sonata* de Liszt), o bien los *arpeggi* a gran velocidad (como si el piano fuera un arpa), los bajos utilizados como nota pedal (así aparecen en la obra de Chopin) o bien las indicaciones de tempo o de dinámica (*legatissimo*, *ppp*, *leggerissimo*, *il canto marcato e vibrato assai...*), realizables únicamente con el piano romántico. Se trata de un claro reflejo de expansión total del piano como herramienta musical necesaria del romanticismo.

---

<sup>244</sup> *DdB*, 31-5-1817.

<sup>245</sup> *DdB*, 27-9-1819.

## Capítulo IV.

### LA CONSTRUCCIÓN DE PIANOS EN BARCELONA

Los primeros constructores de pianos que surgen en Barcelona, hacia 1790, pertenecían al Gremio de Maestros Carpinteros, como se ha señalado, debido al trabajo que estos profesionales realizaban con la madera. Este Gremio de la ciudad de Barcelona fue un caso particular: aunque se hallaba sujeto a las leyes generales del Reino de España, tuvo un proceso diferente al del resto de gremios de carpinteros, ya que supo mantener durante más tiempo su poder e influencia en la ciudad condal, muchas veces gracias a los numerosos pleitos que mantuvo con otros gremios e incluso con particulares (por ejemplo, carpinteros agremiados). Como efecto, la mayoría de los constructores de pianos barceloneses mantuvo su pertenencia a este gremio (algunos hasta 1832), en parte por la cuestión del abastecimiento de madera (una materia prima muy difícil de conseguir para un no agremiado), pero también para evitar entrar en conflicto con el Gremio, la institución que, a fin de cuentas, los había formado y apoyado en el pasado<sup>246</sup>.

Hasta 1830, las iniciativas de los constructores de pianos se habían sustentado sobre la base de la existencia de una demanda suficiente que posibilitaba la articulación de un mercado de carácter local que pretendía hacer la competencia a la importación de pianos extranjeros. A partir de 1830 y hasta 1849, comenzó en Barcelona una etapa de creación, consolidación y crecimiento de talleres y de fábricas dedicados a la construcción de pianos (hay referencias que remiten a la existencia de,

---

<sup>246</sup> La relación entre el Gremio de Carpinteros y los constructores de pianos se puede consultar en el capítulo II.



al menos, quince talleres activos entre 1820 y 1849) y, paralelamente, aumentó la demanda de pianos de importación (básicamente de procedencia vienesa y también inglesa). Ambos fenómenos son síntomas indicativos no solo del imparable proceso de implantación y difusión del piano en la sociedad barcelonesa del primer tercio del siglo XIX, sino también de la existencia de una importante actividad musical, de un emergente interés por el piano y de la vitalidad del comercio musical (compraventa de instrumentos musicales, venta de partituras y métodos de instrumentos, venta de cuerdas para instrumentos...), sustentado todo ello por una «clase alta (nobleza) y una clase media de aficionados y en especial *aficionadas*»<sup>247</sup>, que son quienes estaban dispuestos a adquirir los productos musicales y quienes, en definitiva, convirtieron el piano en el instrumento musical más requerido a lo largo del siglo XIX.

Puesto que el proceso de implantación y difusión del piano en Barcelona se enmarca en un contexto más amplio, ya que el mismo fenómeno sucedió en París o en Madrid por las mismas fechas, pero con mayor intensidad, el primer apartado de este capítulo se dedica a analizar la actividad de la construcción de pianos en el contexto europeo y español. El análisis y la comparación de la actividad constructiva de Barcelona con otras ciudades españolas o extranjeras ayudará en la valoración de la importancia de dicha actividad en la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX.

El segundo apartado se centra en el estudio de la evolución de la construcción de pianos en Barcelona desde 1790 hasta 1849. A su vez, este apartado se divide en subapartados que corresponden a cada una de las etapas evolutivas de la construcción de pianos: las primeras iniciativas artesanales (entre 1790 y 1808), el despegue de las iniciativas constructivas durante la década de 1820, y la consolidación de los talleres desde 1830 hasta 1849.

En el tercer y último apartado se estudia el oficio de afinador, una tarea ejercida artesanalmente por la mayoría de los constructores de pianos del primer tercio del siglo XIX. Se ha podido documentar la actividad de un afinador, Vicente Martí, figura conocida en la Barcelona de la década de 1820, puesto que era el responsable de afinar y reparar todos los pianos del Teatro de la Santa Cruz.

Las cuestiones relacionadas con el comercio de instrumentos y partituras, junto con el aumento en la demanda de la enseñanza pianística (en detrimento de la enseñanza en las capillas musicales de las iglesias), la publicación y difusión de los

---

<sup>247</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, op. cit., pág. 376.

primeros métodos pedagógicos para este instrumento y la publicación de periódicos musicales a partir de 1817, se analizan en el capítulo VI.

## **1 Antecedentes en la construcción: Europa y España**

Para enmarcar el fenómeno de la construcción de pianos en la Barcelona de finales del siglo XVIII, conviene dedicar un apartado a explicar por qué surgió y cómo evolucionó el piano y cuál fue la actividad constructiva de pianos en Europa y en España desde sus inicios (principios del siglo XVIII) hasta el primer cuarto del siglo XIX, ya que la construcción de pianos tiene, según cada país, una evolución de signo diverso. Por tanto, conocer los principales focos de construcción de pianos europeos proporciona una información muy valiosa en relación con la importación-exportación de instrumentos de música y respecto a los modelos que los constructores de pianos barceloneses tenían a su alcance hacia 1800.

### ***1.1 Nacimiento y evolución del piano en la Europa del siglo XVIII y principios del siglo XIX***

Hasta el tercer cuarto del siglo XVIII, tres familias de instrumentos de tecla dominaron el panorama musical europeo: los instrumentos de cuerda pinzada (clave, virginal y espineta); el clavicordio, instrumento de cuerdas percutidas; y, finalmente, el órgano. Estas tres familias se distinguen por las dimensiones, la tímbrica y el tipo de ataque, pero además el proceso de construcción es notablemente diferente en cada una, y cada instrumento era una pieza única, resultado de un trabajo artesanal que se transmitía de una generación a otra en los talleres de los diversos constructores.

En Alemania, hacia mediados del siglo XVIII, el clavicordio empezó a adquirir cierta popularidad: este instrumento seducía por su capacidad de seguir las líneas de expresión y de producir sonoridades plenas o desligadas allí donde el clave mantenía el mismo carácter. La atracción por los matices correspondía a un cambio estético y a un cambio en el gusto musical, que se fue moldeando lentamente y que cristalizó en el nuevo estilo *galante* o estilo sensible. Así, en su *Ensayo sobre la forma correcta de*

*tocar los instrumentos de teclado*, de 1753, Carl Philipp Emanuel Bach deploraba la inadaptación creciente del clave a la música de su tiempo y aconsejaba que se utilizara el clavicordio para aprender la buena ejecución y las diferencias de pulsación<sup>248</sup>.

El clavicordio permitía intervenir sobre la sonoridad incluso después de haberse producido la percusión (era posible hacer un *vibrato*) y, por tanto, la duración del sonido dependía del tiempo que se permanecía en contacto con la tecla. Mientras que las cuerdas del clave son pinzadas por puntas de pluma situadas en lengüetas accionadas por las teclas, en cambio las cuerdas del clavicordio son golpeadas por pequeñas lengüetas de metal (llamadas tangentes) que se hallan fijadas en el borde de la tecla. Hay varias tangentes por cada cuerda, lo que permitía obtener alturas diferentes sobre una misma cuerda (este cambio de altura se conseguía accionando una palanca situada en uno de los laterales del clavicordio). El clavicordio lo tenía casi todo a su favor para triunfar, ya que era bueno para estudiar, permitía frasear e incluso imitar a los cantantes en el *vibrato*, y era pequeño y barato. Pero tenía un inconveniente: su volumen era tan reducido que hacía inviable su uso público, ni siquiera para un pequeño auditorio o un salón aristocrático. Por mucho que se buscaron soluciones, no hubo forma de transformar el instrumento sin alterar el criterio mecánico en el que se basaba.

Se dice que el piano nació del clavicordio, pero en realidad lo único que las mecánicas de estos dos instrumentos tienen en común es la percusión de la cuerda, distinta respecto al pinzamiento del clave. No fue del clavicordio, sino del salterio, de donde surgió la idea de dejar vibrar libremente la cuerda tras la percusión; solo así se consiguió que la velocidad de percusión y la tensión de las cuerdas pudieran aumentarse lo suficiente como para conseguir ese incremento dinámico y esa riqueza de contrastes que la nueva sensibilidad demandaba<sup>249</sup>.

El retraso con el que se impuso el piano confirma que, más allá de las dificultades constructivas, se planteaba un problema estético. Bartolomeo Cristofori, el constructor de claves italiano, trabajó desde finales del siglo XVII en un instrumento de teclado que uniera la fiabilidad mecánica del clave con las posibilidades expresivas del clavicordio y la característica del salterio de poder dejar vibrar libremente la cuerda

---

<sup>248</sup> LEVAILLANT, Denis, *El piano*. Barcelona: Labor, 1990.

<sup>249</sup> CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística...*, op. cit.

tras la percusión<sup>250</sup>. A partir de estos principios constructivos nació el piano. Cristofori supo entender qué características debía tener el nuevo instrumento: una percusión desde abajo y una palanca suficientemente larga y sensible como para transmitir eficazmente las variaciones expresivas y de velocidad que se producían durante el descenso de la tecla. Se dio a su invento el nombre de *gravecembalo col piano e forte*<sup>251</sup>. El nuevo instrumento, en comparación con los anteriores, no alcanzaba una gran intensidad ni una amplia variedad tímbrica, pero la sonoridad era clara, transparente y moldeable, y la intensidad de su sonido, como en todos los instrumentos de percusión, disminuía bruscamente.

El invento de Cristofori no pasó totalmente inadvertido. Lo cita y explica el marqués Scipione Maffei en su conocido artículo «Nuova Invenzione d'un Gravecembalo col Piano e Forte», de 1711, y fue traducido al alemán en el periódico musical *Critica Musica*, en 1722. Gottfried Silbermann, el constructor de órganos alemán, tal vez basándose en el artículo de Maffei, reconstruyó el pianoforte de Cristofori y lo adaptó al modelo de los primeros pianos, fabricados a principios de la década de 1730. Silbermann fue de los primeros constructores que trabajó intensamente para perfeccionar el modelo de Cristofori y a quien se deben los primeros trabajos de fabricación verdaderamente terminados. Por medio de sus alumnos más conocidos (Johannes Zumpe, Johann Andreas Stein y Americus Backers), Silbermann ayudó a difundir el piano y tuvo una influencia directa sobre el desarrollo de las escuelas inglesa y vienesa. Solo a partir de mediados del siglo XVIII la evolución del gusto musical permitió apreciar las propiedades de este nuevo instrumento y su capacidad de adaptarse al llamado *estilo galante*. Para ello, el piano debió ir incorporando innovaciones constructivas, alguna de las cuales (como la introducción de los pedales, a partir de 1772) gozaría de gran fortuna. Probablemente el éxito del piano, a partir de 1760, se debió también a la rápida evolución que atravesó la música a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y que este instrumento tuvo una capacidad de adaptación al nuevo estilo muy alta. La sensibilidad que se abrió camino entre los compositores y el público durante el siglo XVIII, caracterizada

---

<sup>250</sup> El salterio es un instrumento de origen persa que se utilizaba desde muchos siglos atrás en la música popular de toda Europa. A principios del siglo XVIII, el salterio había reconquistado parte de su pasada notoriedad gracias al éxito del cordófono conocido como *pantaleón*, una adaptación moderna del salterio realizada por Pantaleon Hebenstreit, que consistía en un instrumento de cuerdas percutidas mediante macillos sostenidos en la mano del ejecutante. El ataque de la cuerda era muy similar al que se da en el piano.

<sup>251</sup> RATTALINO, Piero, *Historia del piano...*, *op. cit.*

por la idea de la acentuación y del contraste dinámico, no encontró su plena expresión hasta el triunfo del piano.

En el momento de afirmación del nuevo instrumento, a partir de 1780, las dos áreas más activas en la construcción de pianos eran la región londinense (escuela inglesa) y la que incluía la Alemania meridional y Austria (escuela vienesa)<sup>252</sup>.

Zumpe llegó a Inglaterra en 1760 procedente de Alemania, y en 1761 llegaron a Londres John Broadwood y Americus Backers. Para poder prosperar, todos ellos saben que tienen que competir aún con el clave y con el clavicordio, y más aún en Londres, ya que en esas fechas había al menos dos constructores muy importantes de claves que tenían el monopolio del mercado londinense: Burkhardt Tschudi y Jacob Kirckman. Zumpe comenzó a construir pianos de mesa con la forma del clavicordio, y ya en 1767 puede leerse en la prensa inglesa que un piano de Zumpe iba a acompañar a un cantante en un concierto en Londres; además, el 2 de junio de 1768, Johann Christian Bach (profesor titular de música de la reina Carlota, esposa de Jorge III de Inglaterra, y clavecinista de prestigio en Londres) ofreció un recital con un piano de Zumpe. El piano de mesa de Zumpe no solo tuvo mucho éxito entre los aficionados al clave sino que también encantó a la sociedad inglesa, ya que era fácil de transportar, barato en su producción y la ejecución no era demasiado complicada.

También hay que tener en cuenta el papel que desempeñaron los constructores franceses, sobre todo a partir de 1800, en relación con la construcción de pianos. Después de la primera audición pública de pianoforte en París, en 1768, numerosos constructores de claves se interesaron por la fabricación de este nuevo instrumento; no obstante, los primeros pianos que se dieron a conocer en París fueron construidos por artesanos de origen alemán: Zimmermann, Klein, Hoffmann, Busch, Merchen<sup>253</sup>. Pero quien realmente confirió un gran impulso a la construcción de pianos en Francia fue Sébastien Érard, establecido en París desde 1768. Érard trabajó en el taller de un constructor de claves y luego instaló un taller propio en casa de la duquesa de Villeroy, donde, en 1777, construyó su primer piano de mesa. Posteriormente, junto con su hermano, abrió tienda y un taller dedicado en exclusiva a la producción de pianos de mesa. El 5 de febrero de 1785 obtuvo la protección del rey, a partir de lo cual consiguió registrar una patente que le permitía construir sus instrumentos sin

---

<sup>252</sup> En relación con las diferencias entre la mecánica vienesa y la inglesa, véase el apartado 1.2 del capítulo III.

<sup>253</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, *op. cit.*, pág. 48.

depender de ningún gremio. Tras el estallido de la Revolución Francesa, Érard se trasladó a Londres, donde abrió un taller y estudió los pianos y los sistemas de fabricación Broadwood. De vuelta en París, en 1796, empezó a construir pianos de cola según el modelo de Broadwood. Érard no fue el único constructor de pianos que se instaló en París a finales del siglo XVIII; también lo hicieron, entre otros: Charles Lemme, Tobie Schmid, Endrès y Armand Blanchet. Además, a principios del siglo XIX, se crearon nuevas casas de pianos: Pfeiffer (1801), Grus (1805), Petzold (1806) y Pleyel (1807). Érard, intentó mejorar la rapidez y la respuesta del teclado y también la sonoridad de conjunto, tal como lo muestran sus sucesivos inventos: en 1794, aún viviendo en Londres, registró una patente de un mecanismo con escape; en 1809, patentó un mecanismo de repetición llamado *con estribo*, mediante el que el macillo estaba más cerca de la cuerda; a principios del siglo XIX, Érard montó en sus pianos, con gran éxito, un mecanismo de pedal, el *celeste*, que consistía en una fina tira de fieltro interpuesta entre los macillos y las cuerdas; y el otro invento que provocó un salto decisivo de calidad en la mecánica fue el doble escape, que el francés patentó en 1821, mediante el cual el macillo podía volver a percutir la cuerda aunque no hubiera regresado a su posición de reposo. Este último invento es el que quizá marca la línea divisoria más evidente entre piano y fortepiano.

Además de Érard, hubo otro constructor que contribuyó de un modo decisivo a hacer triunfar la industria francesa del piano. Se trata de Ignaz Pleyel, un austríaco que, a finales del siglo XVIII, abrió en París una casa editora, y más tarde, en 1807, inauguró una fábrica de pianos. Los pianos que Pleyel construía, aconsejado por el pianista Kalkbrenner, fueron los más vieneses de todos los pianos franceses, ya que, como estos, dejaban en resonancia gran cantidad de armónicos, al mismo tiempo que mantenían una gran regularidad sonora en todos los registros. Pleyel llevó a cabo una labor de investigación muy importante para conseguir un sonido rico en armónicos, en sutilezas tímbricas y en colores distintos. Parte de su éxito se debió a que chapeó con madera de acacia la tabla armónica de abeto.

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX fueron los constructores franceses quienes coparon el mercado europeo: las continuas innovaciones técnicas que aplicaron aportaron cierto prestigio a sus pianos, provocando una importante demanda tanto de los conocidos pianistas del momento como de los *aficionados* al piano. Es

bien conocida la predilección de Chopin por los pianos de Pleyel y, en el caso de Liszt, la preferencia que tenía por los pianos Érard y Boisselot.

## ***1.2 La construcción de pianos en España: de Francisco Pérez Mirabal a Montano***

El sevillano Francisco Pérez Mirabal está considerado el primer constructor de pianos que hubo en España, a pesar de la escasez de datos biográficos y de documentación sobre la actividad de su taller<sup>254</sup>. Del taller de Mirabal, activo durante la década de 1740, salieron al menos dos pianos, y se sabe que también hacía claves. Uno de estos fue construido en 1745 y contiene el mecanismo con martinete, palanca intermedia, apagador y sistema de escape ideado por Cristofori. Esta semejanza con el piano de Cristofori puede explicarse por la siguiente correlación de hechos: en 1702, Alessandro y Domenico Scarlatti pasaron un tiempo en la corte florentina debido a la representación de una ópera del primero; tres años más tarde, de camino a Venecia, Domenico Scarlatti volvió a pasar por Florencia, ocasión en la que probablemente llegara a conocer el nuevo instrumento construido por Cristofori. Entre 1729 y 1733 la Casa Real española (con Fernando VI y María Bárbara de Braganza a la cabeza) estuvo asentada en Sevilla y Domenico Scarlatti se encontraba en el séquito real en calidad de maestro de música de la reina María Bárbara. El pianoforte ya era conocido en la corte portuguesa antes de 1732 (se sabe que el rey Juan V compró pianofortes a Cristofori), año en que se imprimieron en Florencia las *12 sonate dacimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* de Ludovico Giustini da Pistoia con dedicatoria a Don Antonio, el tío de María Bárbara; y los pianos de la corte lusa fueron llevados a Sevilla por María Bárbara, muy aficionada a la música de tecla<sup>255</sup>.

De esta forma «se puede relacionar la estancia en Sevilla de la corte española con los primeros talleres de fabricación de pianos en dicha ciudad»<sup>256</sup> y con la introducción del pianoforte en España antes de 1750.

---

<sup>254</sup> En relación a la introducción del piano en la península ibérica véanse los siguientes estudios: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*; y KENYON DE PASCUAL, Beryl; NOBBS, Christopher, «Sevilla: un importante centro español de construcción...», *op. cit.*

<sup>255</sup> KENYON DE PASCUAL, Beryl; NOBBS, Christopher, «Sevilla: un importante centro español de construcción...», *op. cit.*

<sup>256</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*, pág. 290.

Juan del Mármol (1737-1800) fue un alumno de Pérez de Mirabal. Al igual que su maestro, este constructor hizo al mismo tiempo pianos y claves, y fue el primero en ejercer con independencia de los talleres de organería. En 1779 recibió una pensión de la Casa Real, como premio a su labor profesional (después de presentar a la princesa de Asturias un clave-piano con quince registros diferentes entre los que se incluía un registro con macillos) y para que enseñara su arte a los jóvenes. Hasta el momento, de Juan del Mármol solo se conocen pianos de mesa fechados en las décadas de 1780 y 1790.

En el último cuarto del siglo XVIII, mientras Juan del Mármol trabajaba en Sevilla, en otras partes de España ya había activos otros constructores de pianos. Juan del Mármol fue el único que aprendió con un maestro español; los demás constructores eran carpinteros o ebanistas autodidactas, y todos ellos basaron su experiencia en *copiar* pianos llegados del extranjero (mayoritariamente ingleses, pero posiblemente también vieneses)<sup>257</sup>. Salvo en el caso de los que estaban afincados en Barcelona (Josef Martí, Joseph Alzina, Pedro Arnó...), todos contaron con el apoyo de las Sociedades Económicas de Amigos del País.

En esas fechas, en Madrid se hallaban activos Francisco Flórez y Francisco Fernández (este último, ebanista de profesión); en Zaragoza se encontraba Antonio Enríquez, maestro ensamblador, que compaginaba su oficio con la construcción de pianos; y en Sevilla estaba el ya mencionado Juan del Mármol. Las actividades de estos constructores se llevaban a cabo en el marco de una incipiente industria artesanal que, al llegar el cambio del siglo XVIII al XIX, se dedicó a intentar competir con los productores extranjeros buscando alternativas al piano de importación y soluciones que fueran económicamente viables.

Francisco Flórez se instaló en Madrid hacia 1784, y a pesar de tener que competir con los pianos ingleses pudo desarrollar su propia producción con cierto éxito. Construyó pianos de mesa, de cola y verticales utilizando básicamente el mecanismo inglés. En 1788 obtuvo una pensión de la Casa Real para ir a Londres a perfeccionar su arte constructivo; allí conoció el segundo mecanismo de Zumpe, así como el mecanismo inglés doble y los trabajos de Broadwood. A partir de 1791, de vuelta en Madrid, Flórez amplía su abanico de instrumentos, y oferta algunos tan a la moda como el órgano de vasos, el órgano de cilindros y los pianos organizados.

---

<sup>257</sup> Para la cuestión de la introducción-importación de pianos vieneses en Barcelona capital véase el capítulo VI.



Durante los años que ocupó la plaza áulica, hasta 1824, realizó diversas obras para las personas reales y para nobles vinculados a la corte (como la duquesa de Benavente), y también mantuvo su taller particular<sup>258</sup>.

Francisco Fernández, ebanista de profesión pero alejado de las sujeciones gremiales, aprendió a construir pianos estudiando y experimentando con ejemplares ingleses. Se trasladó a Madrid antes del 1789, y se sabe que ya en 1799 tenía instalado su taller de pianos. Impregnado del ideario ilustrado, intentó llevar a la práctica diversos proyectos pedagógicos, como enseñar su arte a varios alumnos, crear una industria nacional en la construcción de pianos e investigar los recursos naturales del país en cuanto a las maderas. Consiguió una plaza de palacio en 1806 como constructor honorario de la Real Cámara de Carlos IV y recibió encargos por parte de la nobleza. Pero, sobre todo, es reconocida su labor por la Sociedad Económica de Madrid, para la que elaboró proyectos industriales<sup>259</sup>. Apoyado por esta institución, Francisco Fernández elaboró un proyecto para establecer una escuela donde pudieran reunirse y enseñarse los conocimientos sobre maderas finas y sobre construcción de pianos. Parte de su objetivo era que se aprovecharan óptimamente las maderas nacionales y prescindir así de las importadas.

Otro constructor de pianos español activo durante el último cuarto del siglo XVIII fue Antonio Enríquez, maestro ensamblador residente en Zaragoza, el primer artesano protegido por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

A continuación se reproduce un fragmento de *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el período de la ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria*, de José Francisco Forniés Casals<sup>260</sup>, que proporciona información respecto a la construcción de pianos en Zaragoza y sobre el comercio de instrumentos de tecla, y que además pone de manifiesto la importancia de instituciones como las Sociedades Económicas de Amigos del País en el desarrollo de pequeños talleres dedicados a la construcción de pianos:

En 1778 presentó [Antonio Enríquez, maestro ensamblador] a la Junta General diversos artefactos salidos de su obrador. Eran estos una trilladora, destrozadora y contornadora,

<sup>258</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Dos constructores de pianos...», *op. cit.*

<sup>259</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Piano». En: CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2001, vol. 8, págs. 758-763.

<sup>260</sup> FORNIÉS CASALS, José Francisco, *La Real Sociedad Económica Aragonesa...*, *op. cit.*, págs. 309-312.

de la que entregó un diseño, pues la máquina se encontraba en su casa; otra máquina para aventar granos accionada por dos hombres, cuyo coste no llegaba a las 20 l. j. (358 rs. vn.), y por último dos pianofortes de madera de haya, similares a los fabricados en Italia o Inglaterra, cuyo coste era la mitad que los extranjeros. Estos instrumentos musicales se encontraban funcionando en el Convento de Jesús Extramuros de Zaragoza, y se invitaba a la Sociedad a probarlos, pues no se tenía por conveniente transportarlos porque se desafinaban. La Real Sociedad comisionó a Francisco Javier García, maestro de capilla, y a José Nebra, organista, ambos de la Seo, quienes tras pulsar los teclados correspondientes manifestaron que estos pianofortes de A. Enríquez eran muy inferiores a los extranjeros. Este informe motivó que se recomendara al constructor que continuase su perfeccionamiento, de manera que un año más tarde, en julio de 1779, volvió a solicitar que se probasen los instrumentos que había mejorado. El conde de Torrescas, asesorado por los peritos de rigor, dictaminó que los pianofortes y los monacordios de A. Enríquez habían sido mejorados sustancialmente y que además su precio se había rebajado con respecto a los anteriores, aunque se sabía por entonces que en Sevilla se hacían estos instrumentos con gran perfección. Mas se juzgó oportuno premiarle con 150 rs. vn. y anunciarle en la *Gazeta*, por ser el primer fabricante de estos instrumentos musicales en Aragón.

La relación de la Real Sociedad y A. Enríquez continuó, no en vano era paisano de J. A. Hernández Larrea [canónigo de la Seo y socio fundador de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País]. En 1780 volvió a presentar los pianos y los monacordios [monocordios] aún más perfectos, que fueron examinados por el conde de Sástago, Ramón Amat, y el conde de Torrescas, quienes le fueron totalmente favorables y elogiaron la labor de taracea [marquetería] que presentaban al exterior.

Al siguiente año solicitó que se anunciase sus instrumentos en la *Gazeta*, los pianofortes tenían de seis a ocho palmos de longitud y eran de cuatro tipos: de pino sin color, ni lustre; de nogal con tapa y frentes alustrados; de pino con chapas de nogal y perfiles blancos; y de pino vestido de nogal y perfilado en la misma forma, pero ajustado a la planta de una mesa de tres pies de cabra. Los precios de estos modelos, por el mismo orden, eran 600, 1.000, 1.280 y 1.600 rs. vn.; en tanto que los monacordios eran de dos tipos: de pino y de nogal, y costaban 150 y 225 rs. vn., respectivamente.

El interés por los instrumentos musicales no decayó, la relación con A. Enríquez se mantuvo, y años más tarde, en 1796 concretamente, la Económica premió a Tomás Torrente, maestro carretero, por un pianoforte que había construido. El informe de la clase de artes fue muy detallado: el mueble era ligero, elegante, decente y bien decorado, como para estar en cualquier palacio o casa distinguida. La taracea de las maderas era perfecta, los herrajes estaban bien puestos, e iba dotado de solapas para protegerlo del aire y del polvo gracias a su perfecto ajuste. El interior, en virtud de los materiales empleados y del cuidado en su montaje, era muy compacto.

El constructor había ideado un sistema fácil de desmontar el teclado, sin peligro de dañar las cuerdas, innovación esta que no se hallaba en los tratados de construcción de instrumentos musicales contenidos en la *Enciclopedia*. La dureza del teclado se podía graduar a gusto del comprador, y el sonido era excelente, porque los materiales empleados eran los idóneos. Las pruebas del pianoforte habían sido efectuadas por el presbítero organista mayor de la Seo Joaquín Laseca. Puede, pues, asegurarse que en Zaragoza la construcción de los instrumentos musicales, en especial los pianos y los monacordios, se mejoró considerablemente en el último cuarto del siglo XVIII, con el fin de sustituir los importados, y que en este proceso intervino la Real Sociedad con su asesoramiento directo y apoyando a quienes se ocupaban de estas manufacturas, llegando incluso a mejorarse los modelos explicados en la *Enciclopedia*, compendio este que era utilizado normalmente por los individuos de la Sociedad como obra de consulta.

En el Museo de Bellas Artes de Murcia se ha conservado un piano de cola firmado por Tadeo Tornel en 1777. Es el único piano de cola español del último tercio del siglo XVIII y el único también de este autor.

A pesar de estas iniciativas locales de Enríquez (en Zaragoza) o de Tornel (en Murcia), Madrid se situó como el centro más importante de producción y comercio de pianos de España a partir del último tercio del siglo XVIII y hasta bien entrado el siglo XIX. Tal como apunta Bordas, hacia 1806 había al menos ocho constructores de pianos activos en la capital (entre ellos, Francisco Flórez, Juan Puyol y Gregorio Sánchez), y a estos *pianistas* «habría que sumar también algunos ebanistas y carpinteros que intentaron fabricar pianos, como Eusebio Vázquez Neira, que en 1799 solicitó a la Sociedad Matritense una ayuda para acabar un fortepiano»<sup>261</sup>. El año 1808 marca la separación de dos etapas: se deja atrás la fase de una incipiente construcción autóctona y localizada en algunos puntos de la geografía española (Madrid, Sevilla y Zaragoza) y se dan ya los primeros intentos de industrialización, promovidos por el constructor Francisco Fernández, para crear una escuela nacional de fabricación de pianos utilizando recursos naturales autóctonos. En Barcelona, estos primeros intentos de industrialización en la construcción de pianos no llegaron hasta finales de la década de 1820 con la fábrica de Urivarrena.

En Madrid, tras la guerra de la Independencia empezaron a establecerse nuevos constructores, tanto extranjeros como nacionales, animados por la creciente demanda local de pianos: hacia 1814 se asentó en la capital Jan Hosseschrueders, al que se le

---

<sup>261</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Dos constructores de pianos..., *op. cit.*

unieron, en 1830, dos sobrinos también holandeses, Juan y Pedro Hazen Hosseschrueders; Julián Lacabra, un discípulo de Francisco Fernández que estuvo activo entre 1831 y 1848; José Larrú, en activo entre 1841 y 1854; Vicente Montano, alumno de Jan Hosseschrueders; Miguel Slocker, activo ya en 1831; Guillermo Weis; Vicente Ferrer; Benito Castellanos, y otros. Prácticamente todos ellos tomaron el piano de mesa inglés como modelo constructivo para fabricar sus pianos<sup>262</sup>.

Durante la década de 1830 se normalizaron la construcción y el uso de los pianos verticales, y la fabricación de los pianos de mesa cayó en declive hasta llegar, en 1860, a su desaparición. Entre 1850 y 1860, por tanto, los pianos de mesa cedieron su lugar a los verticales, y se estabilizó la comercialización del piano vertical y el de cola. Ambos tipos habían empezado a construirse con bastidores de acero<sup>263</sup>, un material que lograba aguantar tensiones mayores sin el peligro de que se desestabilizara el mueble de madera, así como también permitía mantener la afinación por más tiempo y aumentar la extensión.

Hacia 1860, apenas quedaban talleres de pianos madrileños, y estos pocos dependían de la importación de piezas de manufactura extranjera, ya que fuera de España se había alcanzado un nivel de especialización y perfección tal que hacía casi imposible la competencia de precios en las pequeñas industrias locales de la capital española<sup>264</sup>.

## 2 Evolución de la construcción de pianos en Barcelona: 1790-1849

La actividad constructiva de pianos, que se analizará a continuación, fue acompañada del progresivo aumento del comercio de instrumentos musicales (importación, compra y alquiler, sobre todo de pianos) y de material musical (cuerdas, partituras...), de la publicación de métodos pedagógicos para piano y otros instrumentos, de la publicación de periódicos musicales a partir de 1817 y de los primeros indicios de enseñanza musical privada secular (aparecieron las primeras noticias de clases particulares de piano no vinculadas a la Iglesia, institución que hasta las primeras

---

<sup>262</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Piano». En: CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música...*, *op. cit.*, págs. 758-763.

<sup>263</sup> Recuérdese que, en 1855, Steinway había patentado el bastidor de acero de una pieza en el piano de mesa y, en 1859, el del piano de cola.

<sup>264</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

décadas del siglo XIX había dominado en la enseñanza musical). Además, se desarrolló la actividad musical en espacios públicos, semipúblicos y privados, lo que dio como resultado una mayor afición y un aumento del gusto social por el piano (tanto en el ámbito particular como en la esfera pública) y un compromiso social por el piano.

Estos elementos concretos conforman un panorama genérico, el de la implantación del piano, y se complementan y se retroalimentan, ya que acaecieron de forma simultánea en el tiempo. Y todos estos fenómenos se dieron en la sociedad barcelonesa de la primera mitad del siglo XIX y constituyen síntomas innegables de que el proceso de difusión e implantación del piano estaba en marcha y gozaba de buena salud<sup>265</sup>. Por tanto, se vuelve innegable la tesis de la incidencia sobre la construcción de pianos: si se crearon las primeras iniciativas artesanales en la construcción de pianos fue porque los constructores entrevieron la posibilidad de articular un mercado de carácter local y de hacer la competencia a la importación de pianos ingleses y vieneses.

Cada ámbito geográfico posee un ritmo de asimilación y desarrollo cultural distinto. Por eso ciertos fenómenos políticos, sociales o económicos que acontecieron en los países europeos en realidad se manifestaron en cada región con unos plazos y unos modelos de influencia cultural muy diversa. Y la situación no es diferente para el caso de la construcción de pianos, cuya evolución se ve igualmente afectada por las diferentes realidades culturales y sociales y los distintos ritmos de desarrollo industrial que tiene cada país. Por tanto el caso barcelonés, aun con sus peculiaridades, no puede considerarse como de forma puntual y aislada, sino que su evolución debe entenderse desde la interacción con realidades socioculturales y musicales de ámbitos geográficos distintos.

La evolución de la construcción de pianos en Barcelona entre 1790 y 1849 puede dividirse en cuatro etapas, a saber: la primera, de 1790 a 1808, en la que aparecen en la ciudad los primeros artesanos constructores de pianos (tanto nacionales como extranjeros); la segunda, de 1808 a 1814, es la etapa de transición, en la que la guerra de la Independencia provoca que decaiga considerablemente la actividad musical y prácticamente se paralice la actividad constructiva de pianos; la tercera etapa, de 1814 a 1830, es cuando se retoma la actividad de la construcción de pianos, surgen nuevos

---

<sup>265</sup> Para más información sobre las cuestiones relacionadas con la actividad musical en espacios públicos, semipúblicos y privados véase el capítulo V. Y consúltese el capítulo VI para las relacionadas con los elementos que justifican la generalización del uso del piano.

constructores, se intensifica la actividad constructiva y, además, aparecen pequeñas fábricas y se dan los primeros intentos de industrialización en la fabricación de pianos; y, finalmente, la cuarta etapa, de 1830 a 1849, en la que tienen lugar las reivindicaciones al Ministerio de Hacienda de ciertos constructores de pianos solicitando la protección de la industria de pianos española, se consolidan algunas pequeñas fábricas de pianos locales y se asientan las primeras grandes industrias extranjeras dedicadas a la fabricación de pianos.

La documentación del fondo gremial del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, junto con la documentación del fondo de la Junta de Comerç de la Biblioteca de Catalunya y el vaciado sistemático de noticias de contenido musical del *Diario de Barcelona*, ha revelado la intensa actividad en la construcción de pianos en Barcelona entre 1790 y 1849<sup>266</sup>.

De los 1.843 anuncios de contenido musical publicados en este período en el *Diario de Barcelona*, pueden extraerse varios datos:

- La noticia musical más frecuente es la compraventa de instrumentos, con alrededor de 763 anuncios.
- Los instrumentos más citados son, por este orden, el piano, la guitarra, el violín, la voz, la flauta y el arpa.
- Se puede constatar que los anuncios relacionados con la construcción, la compraventa y el alquiler de pianos fueron en aumento con el paso del tiempo, y la mayor concentración de ellos se publicó entre 1820 y 1849.

La sola abundancia de estos anuncios, sumada a las conclusiones que pueden extraerse de estos datos, reflejan la existencia de una demanda creciente de la actividad musical, concretamente del piano, y llevan a confirmar que la progresiva implantación y generalización en la utilización del piano se dio en Barcelona a lo largo de cuatro décadas, entre 1790 y 1849.

---

<sup>266</sup> Véanse estos y otros datos en el capítulo VI, donde se expone el resultado del vaciado y el estudio sistemático de noticias y anuncios relacionados con la música publicados en el *DdB* en los primeros cincuenta y siete años de su historia (1792-1849). El *DdB* arroja luz sobre muchos aspectos de la vida y la actividad musical barcelonesa y, por extensión, resulta una valiosa herramienta para dibujar la importancia social de la música.

## 2.1 Primera etapa, de 1790 a 1808: los primeros artesanos constructores de pianos

Fueron al menos cuatro los constructores de pianos activos en Barcelona entre 1790 y 1808, lo que significa que, por entonces, en esta ciudad ya existía una demanda del piano suficiente que justificaba el oficio de estos fabricantes. Para que se entienda hasta qué punto cuatro constructores activos suponen una cantidad considerable para una ciudad de 100.000 habitantes, solo hay que comparar esta cifra con la de otras ciudades: en las mismas fechas, Madrid, capital del Reino, con una población de unos 140.000 habitantes, contaba con ocho constructores de pianos<sup>267</sup>; en cambio, Valencia, con una población de 26.000 habitantes, no contó con ningún constructor importante hasta la década de 1830; y, París, con una población de unos 700.000 habitantes, disponía de 24 constructores de pianos<sup>268</sup>.

La mayoría de los constructores barceloneses de pianos en este período eran carpinteros, dependientes, por tanto, del Gremio de Carpinteros de Barcelona. Sin embargo, no se trataba de artesanos convencionales, ya que sus actuaciones se desmarcaban de lo habitual en el gremio: construyeron instrumentos musicales, los vendieron en sus propios talleres, atrajeron al público anunciándose en los periódicos y, en algunos casos, incluso buscaron ampliar sus conocimientos constructivos viajando a otras ciudades (tal fue el caso de Josef Martí, un constructor barcelonés que, como ya se ha visto, viajó a Madrid para aprender a perfeccionar sus pianos y ver otras maneras de ejercer el oficio de constructor de instrumentos). Según la documentación de la época, los constructores de pianos del resto del ámbito español, como Francisco Fernández, Juan del Mármol, Antonio Enríquez y Francisco Flórez, recibieron ayudas y subvenciones para desempeñar su oficio, en unos casos por parte de las Sociedades Económicas de Amigos del País y en otros por parte de la Casa Real<sup>269</sup>. En cambio, no hay constancia de que los constructores de pianos barceloneses percibieran ayudas ni pensiones de la Junta de Comerç de Cataluña ni de estas instituciones<sup>270</sup>. Aun así, la construcción de pianos barcelonesa experimentó un rápido e intenso desarrollo entre 1770 y 1808.

<sup>267</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

<sup>268</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, *op. cit.*

<sup>269</sup> En: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Dos constructores de pianos...», *op. cit.*; y FORNIÉS CASALS, José Francisco, *La Real Sociedad Económica Aragonesa...*, *op. cit.*, págs. 309-315.

<sup>270</sup> Aunque ya se ha explicado, cabe recordar que el primer intento de fundación de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País se produjo en 1822, pero no llegó a buen puerto por motivos políticos. Finalmente, en 1834, pudo fundarse la Sociedad, a propuesta de la Academia de

En la Barcelona de esa época no solo se hallaban activos los cuatro constructores locales de los que se ha hablado (Joseph Alzina, Josef Martí, Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz, y Pedro Arnó); también construían instrumentos algunos extranjeros, probablemente afincados en la ciudad condal por motivos de índole económica, ya que, tal como se apuntaba en el capítulo II, entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, esta urbe portuaria se hallaba en pleno crecimiento económico gracias a la industrialización y a la posibilidad de comerciar con las colonias españolas y con diversos núcleos urbanos de Europa.

Al mismo tiempo que los constructores de pianos Francisco Flórez y Francisco Fernández trabajaban en Madrid con unos modelos de piano modernos y eficaces y con un notable éxito, otros dos constructores empezaban a practicar su oficio en la capital barcelonesa: Joseph Franz Otter (?-1807), natural de Soleura de Helvecia (antigua Suiza), y el alemán Johannes Kyburz (1777-1844). Ambos eran organeros, aunque también acabaron especializándose en la construcción de pianos<sup>271</sup>.

El 12 de octubre de 1798 se publicó en el *Diario de Barcelona* un anuncio que parece indicar que Otter y Kyburz llevaban establecidos en la capital barcelonesa al menos desde 1798, quizás incluso más tiempo:

D. Francisco Otter, Juan Kyburz, alemanes, fabricantes de órganos, que viven en la calle del Conde del Asalto [...], han traído de su tierra un órgano de nueva y muy extraña invención, formado como un libro o misal, que cuando está abierto no se ven ni las flautas ni los fuelles [...]; los mismos señores, estando en esta ciudad, hicieron un fuertepiano de nueva construcción, dándole su registro para mudar sus tonos, muy fuertes y amables [...]; cada instrumento puede tocarse o solo o los dos juntos, sirviendo a los que los tocan el mismo teclado del fuertepiano [...]. Don Francisco Otter ofrece estos instrumentos a todos los apasionados de la música, prometiéndoles toda satisfacción en construir órganos nuevos de cualquier calidad; en componer los descompuestos y hacer fuertepianos de diferentes maneras.

---

Artes y Ciencias, la Diputación Provincial de Barcelona y el Ayuntamiento de la capital. No obstante, la Junta de Comerç, creada en 1763, suplía algunas funciones de las Sociedades Económicas y se ocupaba de todos los negocios de relacionados con la agricultura, el comercio y las fábricas.

<sup>271</sup> En el Museu de la Música de Barcelona se conservan dos pianos de mesa de mecanismo inglés con rodilleras, en uno de los cuales, como se ha comentado, aparece escrito «Otter y Kyburz en Barcelona a. 1800». En: ESCALES I LLIMONA, Romà (dir. y coord.), *Museu de la Música...*, op. cit., págs. 218 y 224.



Gracias a otros dos anuncios que aparecen en el *Diario de Barcelona*, respectivamente en 1799 y 1800, se sabe que ambos constructores dejaron el taller que regentaban en la calle del Conde del Asalto y se mudaron a la calle Fonseca, donde continuaron construyendo y vendiendo pianos.

Francisco Otter y Juan Kyburz, alemanes, fabricantes de pianos y órganos que vivían en la calle del Conde del Asalto, avisan a los señores que gustasen valerse de ellos, sea para fabricar de nuevo dichos instrumentos, o para componer los descompuestos, que han transferido su habitación al último de la calle Fonseca, cerca de la fábrica de vidrio, y tienen para vender un órgano pequeño y dos pianos de muy buenas voces, uno de construcción regular y otro de tres cuerdas por tecla, que darán a precios moderados<sup>272</sup>.

En casa de los organeros alemanes [Otter y Kyburz], calle de la Fontseca, junto al horno de vidrio, núm. 7, está de venta un pianoforte de cinco registros o variaciones, que tiene también el tono de clave y de un piano, y se dará a precio cómodo.

Destaca especialmente uno de los pianos que vendían Otter y Kyburz en 1799 por poseer «tres cuerdas por tecla». Este dato permite afirmar que se trataba de un piano cola (y no de mesa) y que seguía los modelos de construcción (y de mecánica) inglesa, ya que, en esas fechas, los únicos pianos que en su totalidad eran de tres cuerdas por tecla eran los pianos de cola ingleses de John Broadwood de 1794: los pianos de cola vieneses o alemanes de esa época disponían de dos cuerdas por tecla, a excepción de las tres últimas notas agudas que tenían tres cuerdas por tecla; y hacia 1800 también los pianos de mesa ingleses, franceses y alemanes o vieneses eran *bicordes*, tenían dos cuerdas por tecla.

Apoya esta tesis el hecho de que los dos pianos de mesa de Otter y Kyburz que se conservan en el Museu de la Música de Barcelona, uno de 1800 (véase la imagen 6) y el otro de 1805 (véase la imagen 9), y el que se conserva en el Museo de Historia de Menorca (véase la imagen 10), fueron construidos siguiendo el modelo de piano inglés imperante en Londres en esa misma época. No hay duda de que estos dos constructores alemanes habían estudiado los modelos ingleses y disponían de amplios conocimientos en la técnica de la construcción de pianos<sup>273</sup>.

---

<sup>272</sup> *DdB*, 7-10-1799.

<sup>273</sup> El mayor o menor volumen de sonido de los instrumentos de cuerda con teclado se obtenía con la calidad de la tabla armónica o de la caja de resonancia, con cuerdas cada vez más gruesas y más tensas, o duplicando, incluso triplicando, el número de cuerdas por nota, o bien combinando todas o algunas de

Si bien la tipología de piano de mesa inglés (al estilo de los de Zumpe o los de John Broadwood) estaban de moda en Europa (ya fuera por su bajo coste, o bien por la facilidad de transporte o porque su sonoridad correspondía al gusto de la época) y eran los modelos que más se difundieron durante el primer tercio del siglo XIX, a partir de 1815 en Barcelona comenzaron a importarse y fabricarse pianos del tipo vienés<sup>274</sup>.

Con relación a la actividad organera de estos constructores cabe decir que contribuyeron al progreso de la industria organera y que sus obras podían considerarse como modelos en su género, por lo cual sus servicios fueron solicitados por numerosos dirigentes de las iglesias. Entre las obras realizadas por Otter y Kyburz merecen especial atención el órgano de Santa María de Mahón (construido a principios del siglo XIX) y el de la Parroquia de Santa María del Pino (terminado en 1805)<sup>275</sup>.



**Imagen 9.** Piano de mesa de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz (Barcelona, 1805). Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 32). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

---

las posibilidades anteriores. No todos los constructores tenían preparación y habilidad suficiente para aplicar cualquiera de estas mejoras.

<sup>274</sup> Para la cuestión de la difusión de los tipos de pianos ingleses y vieneses, véase el capítulo VI.

<sup>275</sup> Con relación a la actividad constructora de órganos de Otter y Kyburz, véanse dos artículos de Francesc Baldelló: BALDELLÓ, Francesc, «Órganos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)», *Anuario Musical*, I (1946), págs. 195-237; y BALDELLÓ, Francesc, «Los órganos de la Basílica Parroquial...», *op. cit.*



**Imagen 10.** Piano de mesa de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz (Barcelona, 1800). Conservado en el Museo de Historia de Menorca (núm. de inventario: 26579). Extensión del teclado: de Fa<sup>1</sup> a Do<sup>5</sup>.

Coetáneo de Otter y Kyburz fue Joseph Alzina (también aparece como Josep y como Alsina), de quien apenas se conocen unos pocos datos: que el 28 de junio de 1770 realizó el examen de maestría, que mantenía una participación activa y asistía regularmente a las juntas generales del Gremio de Carpinteros en calidad de maestro<sup>276</sup> y que era constructor de salterios<sup>277</sup>, clavicordios<sup>278</sup> y pianos en Barcelona a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Rafael d'Amat i de Cortada, barón de Maldà, explicaba en su *Calaix de sastre* que el 15 de enero de 1802 recibió en sus aposentos a Alzina, autor del pianoforte que el barón poseía y a quien había mandado llamar para que lo afinara. También detalla que el constructor tuvo que recolocar la decimosegunda cuerda y ajustar las clavijas<sup>279</sup>:

<sup>276</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis 37/7, *Llibre de les juntes generals i particulars 1801-1829*.

<sup>277</sup> Se conservan algunos ejemplares de salterios contruidos por Joseph Alzina en el Museu de la Música de Barcelona, ornamentados con diversos motivos pictóricos y con su correspondiente estuche. Asimismo, el Musée des Instruments de Musique de Bruselas cuenta con un salterio de Alzina de 1779. En: ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. De la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península, 2001.

<sup>278</sup> PELLISA I PUJADES, Joan, *Guitarres i guitarrers d'escola catalana. Dels gremis al modernisme*. Barcelona: Amalgama Edicions, 2013, pág. 150.

<sup>279</sup> He aquí el texto original: «En est matí, a vuit hores, en mon aposento, i és que havent vingut avui, 15 del corrent mes [de gener], a afinar-me i posar-me la corda número dotze a mon pianofort, per haverse'm trencada, lo bon senyor Joseph Alzina, autor d'est i d'altres fuerpianos [...] no ha perdut la tranquil·litat patollant un poc en traure la corda i desfer ab un dineret un cert caragolet, que l'ha arribat a tòrcer un poc [...] i luego de llesta l'ha clivillada bé fins a afinar-la ab la companyera número dotze, afinant les cordes que necessitaven afinar, i afinar tot». AMAT I DE CORTADA, Rafael d', (barón de Maldà), (1769), *Calaix de sastre*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1994, vol. VI (1802-1803), pág. 13 [Memorias manuscritas; transcripción, selección y edición a cargo de Ramon Boixareu].

Esta mañana, a las ocho, en mi aposento, ha venido hoy, 15 de enero de 1802, a afinarme y ponerme la cuerda número doce de mi pianoforte, por haberse roto, el bueno de Joseph Alzina, autor de este y otros fuerterpianos [...]. No ha perdido la tranquilidad en sacar y cambiar la cuerda, la cual la ha llegado a torcer un poco [...], y una vez lista la ha sujetado bien a la clavija hasta afinarla, afinando las cuerdas que necesitaban afinarse.

Joseph Alzina se mantuvo activo en Barcelona más o menos entre 1780 y 1819, último año que paga la cuota anual al Gremio de Carpinteros de Barcelona<sup>280</sup>. Por tanto, Alzina tuvo ocasión de percibir que la sociedad barcelonesa estaba cada vez más interesada en el piano y de darse cuenta de que tal interés podía suponer una oportunidad de negocio y mejora económica para él. Con toda probabilidad, fue así como decidió reorientar su negocio, abandonar los salterios y dedicarse a la construcción y la afinación de pianos, a pesar de que se arriesgaba con un instrumento desconocido para él y de que iba a tener que competir con otros constructores locales y extranjeros. Sin embargo, no hay constancia de que se haya conservado ninguno de los pianos firmados por este constructor.

Otro constructor y afinador de pianos activo en Barcelona hacia 1800 fue Pedro Arnó<sup>281</sup>. Se ignora el tipo de pianos que construía, no se ha conservado ninguno de sus instrumentos y son pocos los datos acerca de su actividad comercial. La escasa información biográfica recabada sobre Arnó procede del *Diario de Barcelona*:

Pedro Arnó, de nación romano, establecido en esta ciudad, hace saber que compone claves y fuerterpianos, por maltratados que se hallen, y los deja perfectamente compuestos; los encuera y empluma con marroquín [...]. Así lo han experimentado con satisfacción varias personas de esta capital [...]. Los pone en octava larga, y las añade en aquellos que no las tienen, a fin de facilitar la ejecución de la música moderna; y respecto a que es preciso de tiempo en tiempo templar y afinar los claves y fuerterpianos, ofrece ir a las casas de aquellas personas que se dignen a valerse de él para dicho fin<sup>282</sup>.

Tal como se puede leer, Arnó no solo construía pianos y claves, sino que complementaba su actividad ejerciendo como afinador o *templador*, práctica muy

<sup>280</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/19.

<sup>281</sup> BRUGAROLAS BONET, Oriol, «La construcción de pianos en Barcelona (1780-1808): los primeros constructores de pianos», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. XXI (2011), págs. 83-102.

<sup>282</sup> *DdB*, 28-2-1800.

habitual en la época. La última noticia que se tiene de Arnó, de 1802, también la proporciona este diario:

Hay para vender un pianoforte pequeño y muy cómodo para servir de viaje [un piano de mesa], con octava larga y dos registros que se tocan con el pie [...], método nuevo que hace el sonido muy dulce, además de ser de nueva duración; todos estos instrumentos se hallan en Casa de P. Arnó, factor de pianos<sup>283</sup>.

Tampoco abunda la información sobre Josef Martí (también aparece registrado como Josep o Joseph) (ca. 1770 - ca. 1834), en su tiempo reconocido constructor de pianos. Se sabe que nació en Santa María de Cornellá (Barcelona) hacia el año 1770, que ingresó como aprendiz en el Gremio de Carpinteros de Barcelona el 5 de febrero de 1784<sup>284</sup> y que se mantuvo adscrito a él hasta 1834 (último año en que consta registrada su *añada* o contribución anual al gremio)<sup>285</sup>. Los datos acerca de la formación que recibió y su actividad constructiva y comercial proceden del *Diario de Barcelona*. El primer anuncio referente a Martí en esta publicación es del 5 de diciembre de 1804; en él se daba a entender que Martí, a pesar de estar agremiado en la ciudad catalana, se había marchado a Madrid a formarse con Francisco Flórez en algún momento entre 1784 y 1804:

Joseph Martí, fabricante de pianos-fortes, recién llegado de Madrid, discípulo de D. Francisco Flores, ha venido a establecerse en esta ciudad y tiene dos concluidos para vender, vive en la calle del Marqués de Barbará, núm. 72, encima de la misma fuente, cuarto segundo.

En otro anuncio con fecha del 19 de agosto de 1805 del mismo diario, se daba a conocer el traslado de su taller de la calle del Marqués de Barberá a la calle Escudellers, esquina calle Carabassa; en él, Martí se hace llamar «maestro de fortes-pianos».

El maestro de fortes-pianos que vive en la calle de los Escudellers, a la esquina de la de Carabassa, tiene un forte-piano nuevo para vender.

---

<sup>283</sup> *DdB*, 21-1-1802.

<sup>284</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/15, *Llibre d'aprenents*.

<sup>285</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/21, *Llibre ahon estan continuats tots los mestres fusters de la ciutat de Barcelona*.

Posiblemente su traslado se debió a intereses comerciales, ya que en dicha calle se concentraba la mayor parte de los talleres de los constructores de guitarra, gran número de los cuales también vendían claves, pianos y partituras<sup>286</sup>.

El 11 de enero de 1806 Martí vuelve a anunciarse en el *Diario de Barcelona* y ofrece «una cómoda nueva, que contiene en sí un pianoforte, escribanía y cajones para poner ropa». El mueble-instrumento así descrito parece corresponderse con la tipología del piano escritorio de Josef Martí de 1805 que se conserva en el Museu de la Música de Barcelona (véase la imagen 11), si no se trata del mismo objeto. El piano escritorio del museo es, en tanto instrumento, muy rudimentario, de mecánica inglesa simple, sin pedales y de cuerdas dobles. No existe constancia de que se conserve ningún otro instrumento de Martí.



**Imagen 11.** Piano escritorio de Josef Martí (Barcelona, 1805). Extensión del teclado: de Do<sup>1</sup> a Fa<sup>5</sup>. Mecanismo inglés simple, sin apagadores y sin escape. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (número de referencia del catálogo: MDMB 427). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

<sup>286</sup> Se ha detectado en el *DdB* un gran número de anuncios de compra y de venta de pianos, partituras y material musical en general provenientes de los guitarreros de la calle Escudellers. A modo de ejemplo véanse los anuncios siguientes: *DdB*, 2-4-1803, *DdB*, 3-7-1805, *DdB*, 15-5-1806, *DdB*, 27-11-1806, *DdB*, 4-12-1815. Asimismo, véase el mapa *sonoro* que aparece en el apartado 2.1 del capítulo VI de esta TESIS, en el que se puede apreciar que, entre 1800 y 1830, la mayoría de los comerciantes de productos musicales se concentraban alrededor de la calle Escudellers.

Por otro lado, se sabe también que Martí se dedicaba al alquiler de pianos:

Joseph Martí, fabricante de pianos fuertes, que habita en la calle de los Escudellers, encima del primer café, entrando por la Rambla, casa núm. 98, tiene pianos para vender y para alquilar<sup>287</sup>.

Más adelante se verán más datos acerca de la actividad vital, comercial y constructiva de Martí a partir de 1808.

## ***2.2 Segunda etapa o etapa de transición, de 1808 a 1814: la guerra de la Independencia***

El impacto de la guerra del Francés sobre la sociedad barcelonesa fue evidente puesto que, desde el 20 de febrero de 1808 hasta el 24 mayo de 1814, la ciudad estuvo permanentemente ocupada por los franceses. Los protocolos notariales de la época reflejan el alto flujo de emigración que se produjo durante el período bélico (téngase en cuenta que estos protocolos empiezan de hecho para mostrar que muchos de los notarios marcharon de Barcelona). Con la guerra, se suspendieron numerosos negocios (algunos comerciantes, por ejemplo, trasladaron el negocio durante un tiempo a Palma de Mallorca; otros simplemente cerraron) y las condiciones de vida y de trabajo de los que se quedaron no fueron precisamente fáciles. Tampoco el ámbito cultural escapó a los rigores de la guerra. Es bien conocido el caso del músico Ramón Carnicer i Batlle (1789-1855), que se vio obligado a huir a Mahón en 1808 y permaneció allí hasta 1814 trabajando como organista y profesor de canto. Y en el mismo caso se vio el tenor Juan Monné, que también se exilió a Mahón, donde permaneció hasta agosto de 1814.

Esta situación de inestabilidad política y social tuvo repercusión sobre el consumo musical. El *Diario de Barcelona* así lo refleja por omisión, puesto que tanto las noticias referentes a la actividad musical (en espacios públicos y en los privados) como los anuncios acerca de la compraventa de instrumentos y partituras y la actividad de los constructores musicales prácticamente desaparecen, con la salvedad de alguna entrada como las siguientes:

---

<sup>287</sup> *DdB*, 30-5-1807.

En la plaza de les Cols, núm. 18, en la primera puerta que se halla en la escalera, se vende un fuerterpiano muy bueno y se dará a precio cómodo<sup>288</sup>.

Quien tenga para vender un fuerterpiano podrá acudir a casa de Cayetano Riera, maestro de niños, frente la fuente del Hospital<sup>289</sup>.

En la oficina de este periódico darán razón de la persona que quiere vender un fuerterpiano<sup>290</sup>.

Asimismo, con lo dicho anteriormente, se entiende que la actividad en la construcción de pianos (y en la construcción de instrumentos musicales en general) también fuera muy baja. Se sabe (por la documentación aportada en el anterior apartado) que de la anterior etapa permanecieron activos en este segundo período los siguientes constructores: Josef Martí, Johannes Kyburz y Joseph Alzina (Otter murió en 1807, y a Arnó se le pierde la pista en 1802). Se tiene constancia de que Josef Martí permaneció en Barcelona después de que los franceses entraran en la ciudad, en febrero de 1808<sup>291</sup>, pero se ignora si Kyburz y Alzina permanecieron en estas fechas activos en su oficio en Barcelona o si acabaron en el exilio. Tampoco se ha hallado documentación referente a la actividad de ningún otro constructor en las fechas de esta etapa de transición.

Del estudio realizado a partir de las noticias musicales del *Diario de Barcelona*<sup>292</sup> se deduce que, si bien la tendencia es positiva, durante el período de transición (1808-1814) los anuncios referidos a constructores de pianos descienden drásticamente (de una media de 1,62 anuncios por año en la primera etapa se pasa a una media de 0,81 anuncios anuales en la etapa de la guerra de la Independencia). Este descenso también se produce en las noticias referidas a los constructores de otros instrumentos, pero es menos acentuado (véase la tabla 1).

---

<sup>288</sup> *DdB*, 10-2-1809.

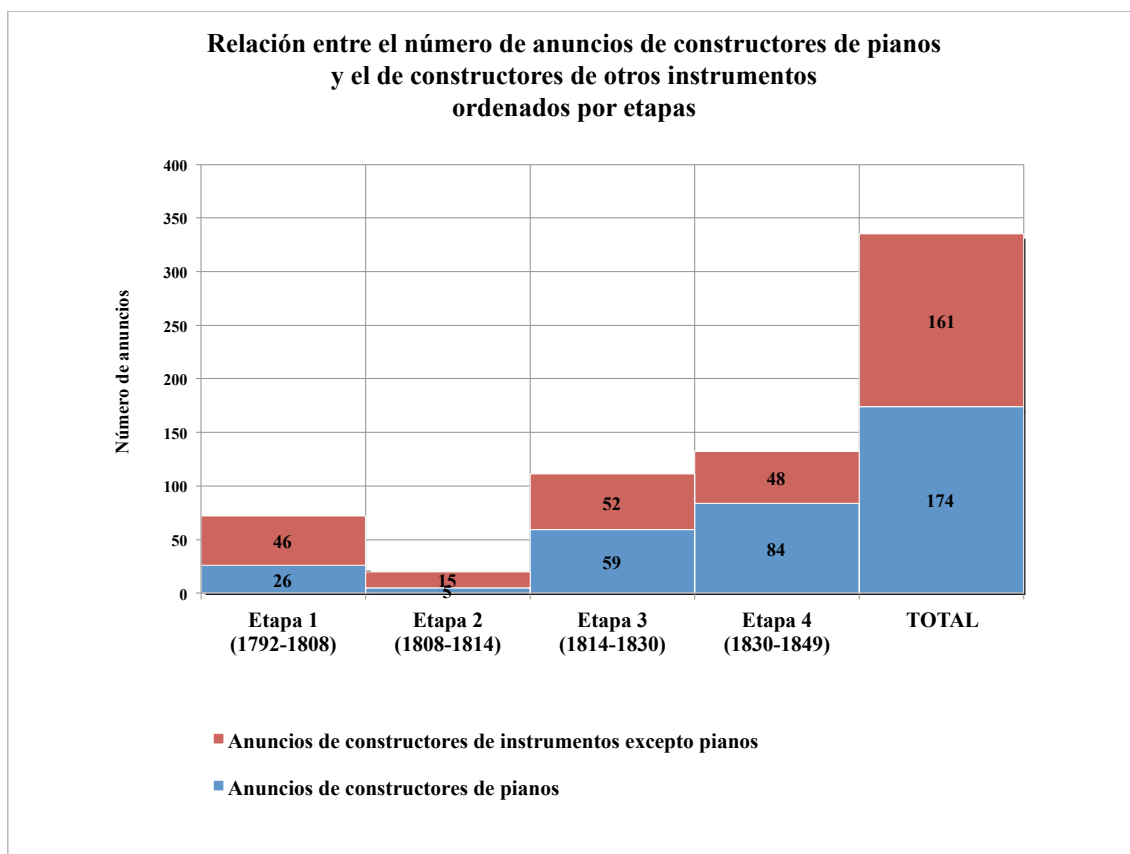
<sup>289</sup> *DdB*, 13-9-1810.

<sup>290</sup> *DdB*, 3-10-1813.

<sup>291</sup> *DdB*, 4-4-1808. También permanecieron en Barcelona otros constructores de instrumentos, como los guitarristas Manuel Beltrán, Francisco España y Joseph Reynalt.

<sup>292</sup> Véase el apartado 1 del capítulo VI, donde se explica detalladamente cómo se ha realizado el estudio.





**Tabla 1.** Número de anuncios de constructores de pianos y de constructores de otros instrumentos visto por etapas.

### ***2.3 Tercera etapa, de 1814 a 1830: continuidad de talleres, apertura de nuevos talleres y pequeñas fábricas dedicadas a la construcción de pianos***

A partir de 1814 (acabada la guerra de la Independencia) y hasta 1830, el aumento del número de constructores de pianos pone de manifiesto el interés social y la difusión que logró el piano en Barcelona. Tal como se analiza en el capítulo VI, simultáneamente se incrementó también la compraventa de partituras para piano, empezaron a publicarse periódicos musicales y creció la demanda de profesores de piano y de afinadores. El destinatario de este producto musical era un público urbano, con un cierto nivel de instrucción y poder adquisitivo y que buscaba estar informado por medio de los diarios<sup>293</sup>. Esta nueva clase, económicamente asentada y con una presencia fundamental en la vida social de la ciudad, fue la que hizo de la música y del piano un elemento cada vez más importante en sus relaciones sociales.

<sup>293</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, op. cit.

Los pianistas activos en esta etapa fabricaban los tres tipos de pianos: de mesa, vertical y de cola. El que más se comercializaba en Barcelona en la década de 1820 era el de mesa, si bien el piano vertical empezó a popularizarse a finales de esa década. Eran más bien escasos los pianos de cola contruidos por fabricantes locales, dado que la clientela con interés y que podía permitirse este instrumento (la alta burguesía, fundamentalmente) prefería adquirir un ejemplar de importación, mayoritariamente de procedencia vienesa.

En Barcelona, se han contabilizado catorce constructores de pianos y tres afinadores, todos ellos activos entre 1814 y 1830, hecho que demuestra que en esta ciudad, que hacia 1830 contaba con unos 130.000 habitantes, existía una demanda notable de pianos. He aquí algunas cifras en otras ciudades: entre 1814 y 1830, Madrid capital contaba con una población que rondaba los 160.000 habitantes y hacia 1830 contaba con unos quince constructores y afinadores de pianos<sup>294</sup>; en Valencia, con una población de 40.000 habitantes en 1830, únicamente estaba activo el constructor de pianos Pedro Gómez; París, en cambio, tenía en 1820 casi 700.000 habitantes y treinta y nueve constructores de pianos, y en 1830 se registraban casi 800.000 habitantes y unos noventa constructores de pianos, tres de cajas de pianos, cinco de teclados de pianos y seis de mecanismos<sup>295</sup>.

Es esta tercera etapa (1814-1830) están documentados en Barcelona los siguientes constructores de pianos: Joseph Alzina, Josef Martí, Goessel, Antonio Vergés, Juan Munné, Lorenzo Munné, Jaume Ribatallada, Andrés Puig, Manuel Vila, Antonio Vila, José Vila, Josef Cabañeras, José Urivarrena y Antoine Rideau.

En el apartado anterior, se ha visto que está documentada la participación de Joseph Alzina en las reuniones del consejo de maestros del Gremio de Carpinteros hasta al menos 1819. En cambio, de esta etapa no hay datos relativos a la actividad constructiva de Alzina: se desconoce el tipo de pianos que podría haber construido y tampoco hay datos acerca de su actividad en el comercio musical.

Otro constructor de pianos que continuó su actividad después de la guerra de la Independencia fue Josef Martí. Según consta, en 1815 ya no vivía en la calle Escudellers sino en la calle nueva de San Francisco<sup>296</sup>; en agosto de 1815, en el taller de este domicilio el constructor aceptó tutelar a un joven aprendiz de carpintero

<sup>294</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

<sup>295</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, *op. cit.*, págs. 52-55.

<sup>296</sup> *DdB*, 19-1-1815.

llamado Juan Munné (también aparece como Joan y como Munné)<sup>297</sup>, uno de los hermanos Munné que se dedicaron a la construcción de pianos a mediados del siglo XIX.

En 1817, Josef Martí volvió a cambiar de domicilio y fijó su residencia en el número 1 de la calle Bellafila, esquina con calle de la Ciudad<sup>298</sup>. En su nuevo taller-tienda continuó con la actividad de venta y alquiler de pianos, algunos de ellos alemanes o vieneses. A continuación se muestran los anuncios del *Diario de Barcelona* en los que Martí dice vender pianos de cola alemanes y pianos verticales con diferentes registros (rasgo característico de los pianos vieneses de principios del siglo XIX):

En las cuatro esquinas de Bellafila, casa núm. 1, vive Josef Martí, pianista, el cual dará razón de quién tiene un piano de cola alemán con seis registros, y también un clave, ambos para vender<sup>299</sup>.

Josef Martí, pianista, que vive en las cuatro esquinas de Bellafila, tiene cuatro pianos fuertes para vender<sup>300</sup>.

Josef Martí, pianista, que vive en la calle de la Ciudad, cuatro esquinas de Bellafila, tiene seis pianos, cuatro nuevos, que dos son verticales, uno con cuatro registros, y otro con registro de bombo, o sea, banda militar; dos de tabla con tres registros y todos de caoba; y los otros dos usados, los cuales son para vender o alquilar<sup>301</sup>.

Otro dato interesante que permite reconstruir el panorama de la construcción de pianos y la relación maestro-discípulo entre constructores es la formación en el taller de Josef Martí de un joven aprendiz llamado Antonio Vila, a partir de 1817<sup>302</sup>. Una vez conseguida la maestría, Antonio Vila se dedicó también a la construcción de pianos.

<sup>297</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/18, *Llibre de promanies a partir de 1797*.

<sup>298</sup> Los talleres que hacían esquina podían aparecer registrados o anunciados con cualquiera de las dos calles a las que tenían salida, y así se refleja en la documentación. Por este motivo, es preferible incluir siempre las dos vías.

<sup>299</sup> DdB, 28-3-1817.

<sup>300</sup> DdB, 3-9-1818.

<sup>301</sup> DdB, 19-9-1819.

<sup>302</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/18, *Llibre de promanies a partir de 1797*.

El último dato que se tiene de Josef Martí referente a su actividad constructiva y comercial es de 1819. La información proviene del *Diario de Barcelona* y constituye un alegato en defensa de la calidad de los pianos que Martí construía:

Josef Martí, constructor de pianos, que vive en las cuatro esquinas de Bellafila, respecto de haber llegado a su noticia que algunos sujetos tal vez por miras particulares van esparciendo voces de que los pianos de su taller son falsos y de mala construcción; y a fin de que semejantes expresiones sean despreciadas como merecen, avisa al público de que tendrá la mayor satisfacción en que sus pianos sean examinados por personas de gusto e inteligencia, y que sale responsable de la solidez y buena construcción de los que ha vendido y vendiere en adelante<sup>303</sup>.

A juzgar por la calidad del único piano conservado de Josef Martí (el que posee el Museu de la Música de Barcelona), y dado que del contenido del anterior anuncio se deduce que sus productos no estaban bien considerados, se puede afirmar que los pianos contruidos por Martí, a pesar de haberse formado en Madrid con Francisco Flórez, eran propios de un artesano carpintero con unos conocimientos técnicos en la construcción de pianos muy básicos y rudimentarios. Pero sigue resultando interesante y significativo que este constructor viera una posible vía de negocio en la venta y el alquiler de pianos importados del extranjero, así como que invirtiera tiempo, esfuerzo y dinero en formarse y se atreviera a construir productos propios.

De acuerdo con los datos del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y del *Diario de Barcelona*, Josef Martí permaneció activo en la construcción de pianos, como se ha señalado, al menos hasta 1819, fecha en que se pierde su pista, aunque constó registrado como maestro carpintero hasta 1834<sup>304</sup>.

Hubo en Barcelona también un constructor alemán llamado Goessel, del cual apenas existe información, más allá de un breve anuncio:

Goessel, alemán, organero y pianista, hace saber al público que tiene para vender un órgano con diez registros, dos teclados, al uso de una iglesia mediana; [...] también tiene para vender pianos fuertes primorosos de hechura moderna, violines, y guitarras. Todo esto lo hace y compone a precio cómodo con su compañero Martín Cavaillé, hijo segundo

---

<sup>303</sup> *DdB*, 21-11-1819.

<sup>304</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/21, *Llibre de mestres fuster a Barcelona per lo cobro de les anyades a partir de 1826*.

de D. Pedro Cavaillé, muy conocido en Cataluña por los muchos órganos que ha fabricado. Viven en la calle del Conde del Asalto, 25<sup>305</sup>.

Nótese que Goessel compartía taller con el constructor de órganos Martín Cavaillé. Su padre, Pedro Cavaillé, fue un conocido constructor de órganos que se encontraba en la ciudad de Barcelona en 1794 y constaba como organero pensionado por la Junta de Comerç.

Antonio Vergés (también aparece como Vergès o Verges), natural de la ciudad gerundense de Figueras, fue un constructor de órganos y pianos y afinador que, hacia 1818, se instaló en Barcelona en busca de nueva clientela<sup>306</sup>. Gracias a algún anuncio del *Diario de Barcelona* se sabe que, por un lado, estuvo algún tiempo como organista de la localidad barcelonesa de Arenys de Mar, y que en 1820 estaba activo e instalado en el número 38 de la calle Santa Margarita de Barcelona; por otro lado, queda constancia de su traslado en 1824 a la calle del Borne, número 10, y también de que vendía partituras:

Antonio Vergès, organista que fue de Arenys de Mar, y dedicado a componer pianos en esta capital que habita en la calle de Santa Margarita, n.º 38<sup>307</sup>.

Antonio Vergès, que habita en la calle del Borne, n.º 10, tiene para vender, a precios cómodos, piezas de música puestas para tocar a toda orquesta, otras para fortepiano y dúos de flauta<sup>308</sup>.

A partir de 1829, la documentación acerca de Antonio Vergés hace referencia únicamente a su actividad como organista y como afinador, y ya no como constructor de pianos. Nótese en las referencias del *Diario de Barcelona* reseñadas a continuación que Vergés cambió de domicilio a menudo:

Antonio Vergès, organista y afinador de pianos, que vive en la calle de las Portadoras, dará razón de quién tiene de venta un piano de mesa de cinco octavas, a un precio cómodo<sup>309</sup>.

---

<sup>305</sup> *DdB*, 20-5-1815.

<sup>306</sup> *DdB*, 4-1-1818.

<sup>307</sup> *DdB*, 23-4-1820.

<sup>308</sup> *DdB*, 25-11-1824.

<sup>309</sup> *DdB*, 20-5-1829.

Hay un piano de mesa de seis octavas con cuatro registros para vender a un precio equitativo; dará razón Antonio Vergès, afinador de pianos que vive en la calle dels Agullers n.º 1<sup>310</sup>.

Hasta la fecha no se tiene constancia de que se conserve ningún piano construido por Vergés.

Tal como se ha explicado, el constructor de pianos Juan Munné entró como aprendiz en el taller de Josef Martí en agosto de 1815<sup>311</sup>. Munné consiguió el rango de maestro en 1819<sup>312</sup> y en 1820-1821 ya disponía de taller propio en la calle Sant Pablo, el cual mantuvo activo al menos hasta mediados del siglo XIX<sup>313</sup>. Gracias a un *cordón* sanitario organizado en 1828 por la Junta de Sanidad del Ayuntamiento de Barcelona<sup>314</sup>, se ha podido averiguar cuál era el estado de salud de gran parte de los maestros artesanos de Barcelona. Entre ellos aparecía Juan Munné, que por entonces tenía 26 años.

No se dispone de más información de la actividad de Juan Munné a lo largo de esta tercera etapa, pero sí de la etapa siguiente, a partir de 1830.

Respecto a Lorenzo Munné (o Llorenç Munné), hermano de Juan Munné, hay que decir que aparece como artesano carpintero ya en 1823<sup>315</sup>. Según el control de Sanidad de 1828, Lorenzo Munné tenía entonces 28 años.

No se dispone de más información de este Munné hasta la cuarta etapa, cuando, como se verá, ambos hermanos trabajaban juntos en un mismo taller de pianos.

Además de los constructores mencionados anteriormente, se sabe que entre 1814 y 1830 había en Barcelona otros dos maestros carpinteros desarrollando la actividad de *pianistas*: Jaume Ribatallada (también aparece como Jayme o Jauma, y como Rivatallada) y Andrés Puig. La documentación disponible sobre ambos constructores de pianos es escasa. De Jaume Ribatallada (ca. 1770 - 1829) se sabe que era natural de Castellà (Barcelona) y que comenzó como aprendiz de carpintero el 1 de marzo de 1784:

---

<sup>310</sup> *DdB*, 30-8-1830.

<sup>311</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/18, *Llibre de promanies a partir de 1797*.

<sup>312</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/22, *Llibre de les anyades i aflorinaments dels fadrins fusters a partir de 1801*.

<sup>313</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, libro IX-6, *Repartiment i pagament per Indústria i Comerç 1820-1821*.

<sup>314</sup> La Junta de Sanidad de Barcelona era una institución que dependía del Ayuntamiento de Barcelona; por ley tenía la responsabilidad de evitar contagios y de tomar medidas en todo lo relacionado con la salud pública.

<sup>315</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, IX-8.

Certifico y doy fe, yo Pau Planas menor, carpintero, como clavario del Gremio de Maestros Carpinteros y Arquitectos de la presente ciudad, que el 1 de marzo de 1784 se ha puesto como aprendiz el joven que se llama Jauma Ribatallada y Olibé, hijo de Juan Ribatallada y Rosa Ribatallada y Olibé, hijo legítimo y natural de Castellà, bisbado de Barcelona, y se ha puesto por cuatro años en casa de Diego Mascaró y ha pagado por la entrada 5 rs. vn.<sup>316</sup>.

Se tiene constancia de que entre 1801 y 1820 Ribatallada pagó de forma regular la contribución anual al Gremio de Carpinteros<sup>317</sup>, excepto en el período de la guerra de la Independencia, entre 1808 y 1814, en que el registro es inexistente. La primera noticia que se tiene de su actividad como constructor de pianos (y casualmente también de la de Andrés Puig) es de 1820:

Los señores Andrés Puig y Jaume Ribatallada, que construyen pianos en la calle del Conde del Asalto, casa n.º 32, piso segundo, darán razón de un clave muy bueno que está para vender, y se dará a un precio razonable<sup>318</sup>.

Durante el último año del Trienio Liberal, el Ayuntamiento Constitucional de Barcelona estuvo en conflicto con las tropas absolutistas y francesas, lo que causó una considerable merma en los recursos económicos de la ciudad. Para mantener este estado casi permanente de guerra, en 1823 el Ayuntamiento trató de conseguir recursos económicos mediante otras vías, por lo que impuso contribuciones extraordinarias de guerra a particulares, para lo cual realizó unos listados de personas por estamentos (oficios)<sup>319</sup>. En ellos se ha conseguido localizar a algunos constructores de pianos, o *pianistas*, y se ha podido comprobar que ciertos constructores de pianos formaban parte del estamento llamado «guitarreros, pianistas y organistas», mientras que otros constructores de pianos quedaban incluidos en el estamento de «carpinteros».

---

<sup>316</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/18, *Llibre de promanies a partir de 1797*. He aquí el texto original: «Certifico y fax fe jo Pau Planas menor fuster com a clavari del Gremi de Mestras fusters y arquitectos de la present Ciutat, com lo dia 1r de Mars de 1784 se ha posat per aprenent un Jove que se diu Jauma Ribatallada y Olibe fill de Juan Ribatallada y Rosa Ribatallada y Olibe fill legítim y Natural de Castalla, bisbat de Barcelona y se ha posat per tems de quatra anis en casa de Diego Mascaró y a satisfet per la entrada 5 rs. vn.».

<sup>317</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/22.

<sup>318</sup> *DdB*, 23-7-1820.

<sup>319</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, IX-10, pág. 182, y sección Cadastre, IX-8.

Ribatallada aparece en el listado del estamento de los «guitarreros, pianistas y organeros» de la contribución extraordinaria de guerra de 1823, y consta como pianista que vivía en el cuartel quinto, en la calle Nueva. Se sabe que en 1829 seguía vendiendo y construyendo pianos:

Jaime Ribatallada, factor de pianos, que vive en la calle de Conde del Asalto, dará razón de un vertical que se halla en venta y se dará a precio equitativo<sup>320</sup>.

A pesar de constar como pianista en la documentación oficial municipal, Ribatallada continuó formando parte del Gremio de Maestros Carpinteros hasta su muerte, en 1829<sup>321</sup>. No se conserva ningún piano de Ribatallada.

De Andrés Puig (?-1831) apenas hay información, y tampoco se conserva ningún piano suyo. Gracias al *Libro de Juntas Generales de Maestros Carpinteros* del Gremio de Carpinteros de la ciudad de Barcelona, se sabe que ya era maestro carpintero en 1818<sup>322</sup>. El anuncio del *Diario de Barcelona* de la página anterior, de 1820, constituye la primera noticia respecto a su actividad en la construcción de pianos<sup>323</sup>. Puig aparece incluido en el listado del estamento de «carpinteros» de la contribución extraordinaria de guerra de 1823 y consta como carpintero *pianista* que vive en la calle Conde del Asalto. Asimismo se tiene constancia de que en 1825 participó en una junta particular y general del Gremio de Carpinteros y de que, entre 1826 y 1831, pagó la cuota anual al Gremio de Carpinteros<sup>324</sup>.

En las listas por estamentos de la contribución de guerra de 1823, junto a Andrés Puig, consta que el pianista Manuel Vila estaba activo en su oficio y que vivía en la calle Ciudad. Más allá de este registro, se carece de información respecto a este último constructor, y no se conserva ningún piano de su taller.

Otro constructor de pianos activo en Barcelona en esta tercera etapa (de 1814 a 1830) fue Antonio Vila, del que ya se ha dicho que comenzó como aprendiz en el taller de Josef Martí en agosto de 1817<sup>325</sup>.

---

<sup>320</sup> *DdB*, 19-2-1829.

<sup>321</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/21.

<sup>322</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/7, *Llibre de juntes particulars y generals, 1801-1829*.

<sup>323</sup> *DdB*, 23-7-1820.

<sup>324</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/21.

<sup>325</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/18, *Llibre de promanies a partir de 1797*, pág. 119.



La primera referencia referente a su actividad como constructor, vendedor y alquilador de pianos es de 1822, proporcionada por el *Diario de Barcelona*:

En la plaza del Beato Oriol, casa n.º 14, primer piso, Antonio Vila, pianista, tiene dos pianos nuevos de seis octavas para vender, uno vertical con cinco registros y otro de mesa con tres registros<sup>326</sup>.

Antonio Vila, pianista, que vive en la plaza del Beato Oriol, casa n.º 14, dará razón de quién tiene para vender o alquilar dos pianos, uno vertical de seis octavas con cinco registros [de construcción vienesa?] y el otro de mesa de cinco octavas y media con dos registros<sup>327</sup>.

A partir de 1823, la información sobre Antonio Vila es relativamente abundante: aparece en el listado del estamento de los «guitarreros, pianistas y organeros» de la contribución extraordinaria de guerra de 1823, donde consta como pianista de tercera clase y domiciliado en el número 14 de la plaza del Beato Oriol; y en el *Diario de Barcelona* el constructor fue anunciando con cierta regularidad la venta de sus pianos de mesa, verticales e incluso de cola, al menos hasta 1830, si bien no se conserva ninguno de ellos:

Antonio Vila, pianista, que vive en la plaza del Beato Oriol, casa n.º 14, tiene dos pianos nuevos de seis octavas para vender, el uno vertical y el otro de mesa<sup>328</sup>.

En la plaza del Beato Oriol, casa n.º 14 [casa de Antonio Vila], hay un piano vertical de seis octavas con cinco registros para vender<sup>329</sup>.

Antonio Vila, pianista, que vive en la plaza del Beato Oriol núm. 14, acaba de construir un piano de cola al estilo de Viena, lo que avisa a los señores aficionados por si tienen el gusto de verlo<sup>330</sup>.

No se puede hablar de Antonio Vila y pasar por alto el problema de la importación de pianos extranjeros, puesto que Vila fue el primer constructor de pianos de la ciudad de Barcelona que formalizó una queja ante el Ministerio de Hacienda (que, a su vez,

---

<sup>326</sup> *DdB*, 11-3-1822.

<sup>327</sup> *DdB*, 8-6-1822.

<sup>328</sup> *DdB*, 4-7-1823.

<sup>329</sup> *DdB*, 11-7-1825.

<sup>330</sup> *DdB*, 11-11-1827.

remitió a la Dirección General de Rentas, sección de Aduanas) en relación con los aranceles para los pianos extranjeros. Los aranceles gravaban la introducción de productos extranjeros para favorecer y proteger la industria nacional, pero estos impuestos resultaron siempre insuficientes para conseguir una efectiva protección de los fabricantes de pianos españoles. Para los constructores locales, la presencia de pianos extranjeros en el mercado barcelonés fue un gran problema que propició movimientos de protesta durante toda la década de 1830. Los constructores locales no podían competir con unos pianos de mayor calidad y más baratos, como eran algunos modelos extranjeros «cuya importación proporcionaba garantías de modernidad para el público de aficionados»<sup>331</sup>. Las insistentes reclamaciones de los constructores a las instituciones nacionales reflejan sus intereses e ideales, y su pretensión de potenciar una industria nacional protegida frente a la competencia exterior.

Antonio Vila fue el primer constructor de pianos de Barcelona que pidió al Ministerio de Hacienda que se prohibiera, temporalmente, la introducción de pianos extranjeros en España. Vila elaboró un documento que firmó el 28 de junio de 1830<sup>332</sup> para exponer que «la fabricación de pianos en varios puntos del reino ha llegado a la extensión, perfección y baratura suficientes para poder aprovecharse el país de las crecidas sumas de las que por muchos años ha sido tributario el extranjero». Y proponía «la prohibición en la entrada de los pianos extranjeros, al menos por algunos años, [...] [ya que] este ramo necesita de total auxilio para llegar al punto de supremacía». Continuaba diciendo que «no solamente en esta ciudad [se refiere a Barcelona] y en la corte, sino también en otras muchas del Reino y particularmente en las capitales de las provincias, hay un número suficiente de fabricantes de pianos que con abundancia pueden dar al abasto a todo el reino». Antonio Vila finalizaba su petición preguntándose por qué se gravaban tan poco los pianos extranjeros y no se protegía más la industria española si los pianos fabricados en España habían sido reconocidos y premiados por su alta calidad en las Exposiciones Públicas de la Industria Española.

La respuesta oficial a la petición de Antonio Vila llegó en octubre de 1830. El secretario de Estado y del Despacho de Hacienda le comunicó a la Dirección General de Aduanas la Real Orden siguiente<sup>333</sup>:

---

<sup>331</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*, pág. 125.

<sup>332</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 95, leg. LXVIII, fols. 11 y 70.

<sup>333</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 118, leg. LXXXVIII, fol. 406.

Conformándose el Rey nuestro Señor con lo propuesto por la Junta de Aranceles con motivo de una solicitud que ha hecho D. Antonio Vila, fabricante de pianos en Barcelona, para que se prohíba la introducción de pianos extranjeros; ha tenido S. M. a bien mandar que se equilibre el derecho de los regulares de cualquier forma con los de cola y verticales, imponiendo a aquellos el que señala a estos el arancel vigente, que consiste en mil reales cada uno en bandera española, y mil quinientos en extranjera. De Real Orden lo comunico a V. E. y V. SS. para los efectos correspondientes [...].

Madrid 5 de octubre de 1830

Esta decisión estatal de endurecer el gravamen arancelario para los pianos extranjeros en beneficio de la industria nacional concuerda con la información que Malou Haine<sup>334</sup> proporciona con relación a la importación a España de pianos franceses: antes de la década de 1830 se introdujeron pianos franceses en España por valor de 50.000 francos franceses, y entre 1830 y 1840 el valor de las importaciones de pianos franceses en España descendió hasta los 10.000 francos franceses. Este caída de las importaciones españolas de pianos franceses coincide con la actitud del Estado de no gravar en exceso los pianos nacionales y de hacer pagar el mismo impuesto arancelario para todos los diferentes modelos de pianos. La importación de pianos extranjeros se tratará de nuevo en el capítulo VI.

José Vila (también aparece como Josef) (1783 - ca. 1846) fue otro de los constructores de pianos activos durante esta tercera etapa que abarca desde 1814 hasta 1830. Se sabe que vivió en el número 1 de la calle Bellafila, que en 1828<sup>335</sup> contaba con 45 años, que se formó como carpintero en el Gremio de Carpinteros de Barcelona y que desde 1804 hasta 1829 asistió regularmente a las juntas particulares y generales del gremio. De forma simultánea a su actividad como carpintero, José Vila construía, vendía y alquilaba pianos (de mesa, verticales y se tiene constancia de que construyó un piano organizado) al menos desde 1823:

En las cuatro esquinas de Bellafila, casa de Josef Vila, se halla de venta un fuerte-piano de seis octavas, nuevo, que se dará a precio equitativo<sup>336</sup>.

<sup>334</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, *op. cit.*

<sup>335</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/74.

<sup>336</sup> *DdB*, 17-4-1823.

Josef Vila, que vive en las cuatro esquinas de Bellafila n.º 1, tiene pianos para vender y alquilar; también informará de uno vertical de cinco registros que está para vender<sup>337</sup>.

En las cuatro esquinas de Bellafila, acaba de construirse un piano organizado que tiene las circunstancias de reunir el sonido del órgano solo, el del piano solo y de órgano y piano a un mismo tiempo; dicho piano está de venta<sup>338</sup>.

En 1830 José Vila trasladó su taller y su tienda de pianos al número 30 de la calle de la Fonseca:

Josef Vila, fabricante de pianos, que habitaba en las cuatro esquinas de Bellafila, se ha trasladado a la calle Fonseca n.º 30, piso primero, donde tiene algunos pianos para vender<sup>339</sup>.

Como pasa con muchos otros de sus coetáneos, no se conserva ningún piano de José Vila.

Cabe señalar que en la documentación analizada no se ha hallado ninguna relación de parentesco ni comercial entre los tres constructores apellidados Vila: Manuel, Antonio y José.

A esta tercera etapa perteneció también el constructor de pianos Josef Cabañeras, del que se sabe muy poco y no se conserva ningún piano. En 1823 se le incluyó en el estamento de «carpinteros» del listado de la contribución extraordinaria de guerra de ese mismo año y constaba domiciliado en la calle Ciudad. La primera referencia respecto a Josef Cabañeras propiamente como constructor de pianos es de 1830:

Un joven desea dar lecciones de piano y canto al estilo moderno, obligándose a afinar pianos a un precio equitativo; dará razón Josef Cabañeras, fabricante de pianos, que vive en la plaza de San Jaime.

Esta referencia del *Diario de Barcelona* proporciona también el dato del cambio de domicilio de Cabañeras, de la calle Ciudad a la plaza San Jaime.

A finales de la década de 1820 se fundó en Barcelona la fábrica de pianos José de Urivarrena y Compañía. Tal como se ha analizado en el apartado 4.1 del capítulo

---

<sup>337</sup> *DdB*, 14-6-1825.

<sup>338</sup> *DdB*, 5-10-1828.

<sup>339</sup> *DdB*, 26-3-1830.

III, Urivarrena fabricaba en serie, empleaba a trabajadores especializados y disponía de máquinas de serrar de invención propia. Asimismo se ha explicado que los pianos de la fábrica de Urivarrena pretendían competir con los de importación extranjeros, tanto por la calidad como por el precio que presentaban. Urivarrena consideraba su fábrica equiparable a la industria inglesa, francesa o vienesa y pretendía reivindicar una nueva manera de fabricar pianos en Barcelona, sencillamente porque introdujo una serie de elementos *modernos*, diferentes de los empleados por el conjunto de los fabricantes españoles: implantó una nueva organización del trabajo en la fábrica, incluyó en el proceso materiales utilizados en alguna de las piezas que componen el piano que hasta entonces se acostumbraba a comprar fuera, y modernizó o reinventó la maquinaria utilizada, siendo pionero en Barcelona.

La fábrica de José Urivarrena y Compañía se estableció en Barcelona el 1 de agosto de 1828 en la Rambla, junto al Correo, en la casa número 26<sup>340</sup>. Casi dos meses más tarde aparecía un anuncio en el *Diario de Barcelona* del 26 de septiembre, en el que se explicaba que la fábrica de Urivarrena ya no solo vendía pianos sino que «ha dispuesto un surtido [de pianos] de medianos y pequeños para alquilar a precios cómodos». No se ha conservado ninguno de los pianos de esta fábrica.

La última noticia de esta fábrica es que, en abril de 1829, se trasladó a la calle Codols, número 3, y que Urivarrena dejó de ser su director. Sin embargo, se desconoce por qué motivo dejó la fábrica y quién asumió el control después de él. De hecho, la pista profesional y vital de este fabricante se pierde:

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 que 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 servir y complacer al público. Hay tablones, tablas y fuyolas de caoba de todas clases muy superiores aserradas en máquina, [que] exceden en perfección a las extranjeras, y todo con una equidad de lo que el público experimentará un gran beneficio<sup>341</sup>.

Se sabe que en esta tercera etapa también se hallaba activo un constructor de órganos de origen francés: Auguste Rideau. Prácticamente no se tiene información de él, más allá de que también arreglaba pianos, de que llegó a Barcelona en 1824 y de que fue

---

<sup>340</sup> *DdB*, 1-8-1828.

<sup>341</sup> *DdB*, 6-4-1829.

quien presentó por primera vez en esta ciudad el *panarmónico*<sup>342</sup>, el instrumento inventado por Mälzel en 1804. En 1825 Rideau se anunció en el *Diario de Barcelona*, pero castellanizando su nombre como Agustín Ridó:

El señor Agustín Ridó, fabricante de órganos portátiles y otros varios instrumentos, manifiesta a este público sus trabajos, lisonjeándose que se verá favorecido para la recomposición de algunos dichos órganos o bien fuerterpianos<sup>343</sup>.

Antes de finalizar este apartado es necesario hablar de la figura del constructor de instrumentos Francisco Bernareggi (también aparece como Barnabecchi, e incluso como Bernaregí). La única referencia que se tiene de él como constructor de pianos en esta tercera etapa es la contribución extraordinaria de guerra de 1823<sup>344</sup>. Hasta 1830, el resto de la documentación relativa a Bernareggi se limita a hablar de él como constructor de instrumentos de viento y hace referencia a su actividad comercial musical (compraventa de partituras, pianos e instrumentos de viento y cuerdas para guitarras y violines, y reparación y mantenimiento de instrumentos de viento). Habrá que esperar, pues, hasta la cuarta etapa (1830-1849) para relacionar a Bernareggi con la actividad constructiva de pianos. Y de hecho, a finales de la década de 1840, Bernareggi se asoció con uno de los constructores de pianos más importantes de Francia, Louis Boisselot, y abrió en Barcelona una de las fábricas más importantes de mediados del siglo XIX.

Por tanto, aunque sea por su faceta como constructor de instrumentos en general, en este apartado no se puede prescindir de su figura, además de que su estudio en esta etapa será fundamental para entender la importancia de Bernareggi en la cuarta etapa.

Francisco Bernareggi era natural de Monza (Italia). Se desconoce en qué fechas llegó a la ciudad condal, pero en noviembre de 1819 apareció por primera vez en la documentación de Barcelona referente al Gremio de Torneros, al parecer precedido de una merecida fama por su destreza como constructor de instrumentos de viento-

---

<sup>342</sup> *DdB*, 21-10-1824. Como se ha explicado, el panarmónico era una especie de teclado mecánico que automatizaba los sonidos de unos instrumentos mecánicos construidos también por el propio Mälzel. Los instrumentos que constituían el panarmónico eran los mismos que habrían formado una orquesta militar: la flauta, el clarinete, la trompeta, el violín, el violonchelo, la percusión, el clavicémbalo y el triángulo.

<sup>343</sup> *DdB*, 24-1-1825.

<sup>344</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, IX-8.

madera. Ya se ha visto<sup>345</sup> que Bernareggi tenía la obligación de agremiarse a este gremio, y que a esta institución no le interesaba que esto sucediera, por lo que estuvo frenando por distintos medios la actividad laboral del italiano y entorpeciendo sus intentos por lograr la maestría poniéndole pruebas especialmente difíciles en el examen<sup>346</sup>, invalidando los resultados y exigiéndole que volviera a presentarse al examen de maestría. Bernareggi decidió interponer un recurso al Real Supremo Consejo de Hacienda por medio de la Junta de Comerç<sup>347</sup> y los prohombres del Gremio de Torneros se vieron obligados a responder y permitirle «trabajar como mancebo dependiente de otro maestro»<sup>348</sup>. Finalmente, Bernareggi zanjaba el tema anunciando en el *Diario de Barcelona* los problemas que había tenido y la resolución del fiscal de Hacienda, y comunicando su decisión de instalarse por libre sin sujeción al Gremio de Torneros para continuar su tarea de constructor de instrumentos musicales de viento y madera y otros para el estudio de las matemáticas<sup>349</sup>.

En 1820 Bernareggi vivió en la plaza del Oli<sup>350</sup>. Y según consta en la documentación oficial de 1821, este año también estuvo domiciliado en la calle de la Boria y trabajó como tornero con unas ganancias anuales de 300 libras (se sabe que Francisco España, un constructor de guitarras conocido en Barcelona, obtenía unas ganancias anuales de 100 libras)<sup>351</sup>. Sin embargo, Bernareggi aparece en dos estamentos u oficios diferentes del listado de la contribución extraordinaria de guerra de 1823: por un lado constaba en el grupo de los «guitarreros, pianistas y organeros», en tanto que pianista, pero por otro lado quedó registrado en el listado de los «torneros». No hay ninguna otra referencia de Bernareggi como constructor de pianos, aunque sí como constructor de instrumentos de viento:

[Para] la persona que necesite limpiar algún instrumento de metal o cualquier otro perteneciente a la misma [familia instrumental], se venden al efecto unas botellitas de cristal con cierta composición y unos polvos, con los cuales se proporciona con

---

<sup>345</sup> Véase el apartado 4 del capítulo II, donde se detalla el caso y se transcribe la documentación suscitada.

<sup>346</sup> BORRÀS I ROCA, Josep, «Constructors d'instruments de vent...», *op. cit.*

<sup>347</sup> AHCB, fondo Junta de Comerç, caja 12.

<sup>348</sup> Íd.

<sup>349</sup> *DdB*, 20-3-1820.

<sup>350</sup> Íd.

<sup>351</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, serie IX-6.

mucha facilidad dicha limpieza, y se hallarán en casa del instrumentista de la calle de la Boria, al precio de 4 rs. vn. la botella<sup>352</sup>.

De 1821 a 1823 Bernareggi vivió en el número 2 de la calle de la Boria<sup>353</sup>, pero en 1824 disponía de un establecimiento de música en el número 1 de la plaza del Ángel. Allí vendía diversos instrumentos musicales (en especial, los de viento que él mismo construía), partituras, papel *rayado* (es decir, pautado) y cuerdas, y también compraba y vendía material (marfil y ébano) para fabricar instrumentos musicales. Nótese que en los primeros de los anuncios del *Diario de Barcelona* que se citan a continuación, Bernareggi aparece como fabricante de instrumentos que «vive» o tiene «casa» en la plaza del Ángel, mientras que a partir de 1826 se anuncia que en la plaza del Ángel tiene una «tienda» o incluso una «fábrica» (entiéndase este término según la época). Al parecer, la actividad comercial de Bernareggi era cada vez más importante, hasta el punto de que, en 1827, el italiano decidió incorporar a su negocio la venta de pianos:

Cualquiera que tenga marfil para vender, o sea, colmillos de elefante, lo llevará a casa del instrumentista de la plaza del Ángel, que lo pagará al precio correspondiente<sup>354</sup>.

La persona que quiera comprar marfil de superior calidad, lo hallará en casa del instrumentista Francisco Bernareggi<sup>355</sup>.

El fabricante de instrumentos Francisco Bernareggi, que vive en la plaza del Ángel de esta ciudad, tiene en venta un surtido de piezas de música impresa de los mejores autores que se conocen, la mayor parte son de las óperas del famoso Rossini, arregladas para cuartetos de dos violines y viola, de diferentes óperas, y también para guitarra, flauta y violín, y otros muchos que podrán ver los señores aficionados [...]<sup>356</sup>.

En la tienda de Francisco Bernareggi, instrumentista, plaza del Ángel, se halla un surtido de piezas de música, con métodos de piano, ídem de flauta, y otros sueltos de la ópera *Semiramide* para piano solo, y canto del Barón de Dolsheim, y para flauta de diferentes óperas, y toda clase de música de los más acreditados profesores;

---

<sup>352</sup> *DdB*, 19-2-1822.

<sup>353</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, serie IX-6 y serie IX-8.

<sup>354</sup> *DdB*, 10-2-1824.

<sup>355</sup> *DdB*, 30-8-1824.

<sup>356</sup> *DdB*, 19-10-1824.



asimismo se halla marfil para vender por mayor y [al por] menor, ídem ébano de la mejor calidad por arrobas y libras, todo a precio equitativo. También se encuentran cuerdas romanas<sup>357</sup>.

En la plaza del Ángel, fábrica de instrumentos músicos de Francisco Bernareggi, se encuentra vendible un piano vertical de cilindro de nueva invención, a precio equitativo; además una numerosa colección de piezas de música para guitarra sola y guitarra y canto, y métodos para piano, de Adam, con la explicación en castellano; también hay cuerdas romanas de superior calidad<sup>358</sup>.

En 1827, Bernareggi participó en la primera edición de la Exposición Pública de Productos de la Industria Española y obtuvo una medalla de plata por la construcción de «un *figli* requintado, una trompeta de llaves, un clarinete de ébano y una flauta de marfil»<sup>359</sup>; en 1828, en la siguiente edición de la Exposición Pública, fue galardonado con la medalla de oro por la construcción de instrumentos de viento. En 1829, recibió el título de Constructor de Instrumentos de Música de la Real Cámara de S. M.<sup>360</sup>.

#### ***2.4 Cuarta etapa, de 1830 a 1849: consolidación de los talleres autóctonos e implantación de industrias extranjeras dedicadas a la fabricación de pianos***

A partir de 1830 aumentó considerablemente la actividad dedicada a la fabricación de pianos, tal como lo demuestra el número de constructores que abrieron taller en esta etapa y el de aquellos que se hallaban activos en la etapa anterior y que continuaron ejerciendo en esta.

A lo largo de esta cuarta etapa se institucionalizó la formación musical mediante la creación del Real Conservatorio de Música María Cristina (1830) en Madrid y la fundación del Conservatorio del Liceo (1838) en Barcelona. Además, la publicación de métodos para piano y métodos de composición fue álgida en este período, al igual que la publicación de periódicos musicales (entre otros, *Periódico de Música*, en 1838; *Álbum Filarmónico*, en 1840; *Iberia Musical y Literaria*, en 1844), sin olvidar el

---

<sup>357</sup> *DdB*, 14-12-1826.

<sup>358</sup> *DdB*, 9-9-1827.

<sup>359</sup> Exposición pública de 1827: memoria de la junta de calificación de los productos de la industria española, editor Luis Amarita, Madrid, 1828.

<sup>360</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música...*, op. cit.

aumento de la compraventa de partituras para piano y el de los servicios de un oficio muy solicitado por los aficionados al piano: el técnico afinador de pianos. También se crearon nuevos espacios dedicados a la actividad musical (véanse los apartados 2 y 3 del capítulo V), se fundaron asociaciones destinadas al fomento de la música y se dio un importante incremento de la actividad musical y de la participación en esta de músicos de fama internacional, como fue el caso de Barcelona.

Todos estos elementos, junto con la actividad de los constructores de pianos entre 1831 y 1849 que se detalla a continuación, constituyen un claro signo del desarrollo del consumo musical, por parte de una burguesía y una clase media que lo demandaba, y de la difusión social de la que ya gozaba el piano en esta etapa.

En Barcelona, entre 1830 y 1849, hubo 18 constructores de pianos y siete afinadores, y la población de la ciudad hacia 1840 era de 160.000 habitantes. En el mismo período, Madrid contaba con unos 25 constructores y afinadores de pianos<sup>361</sup> y una población de unos 190.000 habitantes. Valencia tenía activos al menos dos constructores y rondaba los 50.000 habitantes<sup>362</sup>; y en el París de 1840, con una población de casi 900.000 habitantes, se calcula que había alrededor de 100 constructores de pianos<sup>363</sup>.

En Barcelona, se han podido documentar los siguientes *pianistas* o constructores de pianos activos en la cuarta etapa:

Antonio Vila, que seguía activo después de 1830. De esta etapa tampoco se conserva ningún piano suyo, aunque gracias a un anuncio se sabe que acabó trasladando su tienda-taller de la calle de la Paja esquina calle del Pino (plaza del Beato Oriol) al número 10 de la calle Templarios y que construía pianos verticales siguiendo tanto los modelos ingleses como los vieneses o alemanes:

Antonio Vila, constructor de pianos que antes vivía en la calle de la Paja esquina a la del Pino, y ahora en la de Templarios entrando por la de la Ciudad número 10, acaba de construir dos pianos verticales a la inglesa y uno cuadrilongo a imitación de Alemania. Esta empresa, que no dejaba de presentar sus dificultades, es la que se ha propuesto llevar a cabo y cree haberlo conseguido. Como amante de las Bellas Artes desearía contribuir en parte al adelantamiento de estas en este país para que, ayudado de sus dignos compañeros, se consiguiese evitar la necesidad de tener que ir a mendigar al extranjero lo que pueda

<sup>361</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

<sup>362</sup> ALEMANY FERRER, Victoria, «La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX», *Anuario Musical*, 62 (2007), págs. 335-364.

<sup>363</sup> HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments...*, *op. cit.*, pág. 53.

fabricarse también en España. Los pianos citados se hallan de manifiesto y venta en su propia casa, donde podrán pasar a verlos, si gustan los aficionados, esperando que en tal caso se servirán examinarlos, y desengañarle si encuentran alguna falta que deje de llenar el hueco de sus deseos<sup>364</sup>.

Como puede apreciarse, este anuncio también constituye una reivindicación a la protección de la industria de pianos española, y no era su primera acción de protesta<sup>365</sup>. De hecho su actitud contestataria se mantuvo con los años e hizo todo lo posible para que el Ministerio de Hacienda llevara a cabo un giro en la política económica que tuviera como resultado una efectiva protección de los fabricantes de pianos nacionales. Junto con otros cuatro constructores de pianos (Lorenzo Munné, Francisco Puig, José Vila y Juan Munné), Antonio Vila firmó un documento<sup>366</sup> en el que solicitaba a la Junta de Comerç (la cual luego remitía la reclamación a las instancias superiores del Ministerio de Hacienda) la prohibición de la entrada de pianos extranjeros en España. Los constructores exponían que «cuando un ramo de manufactura o industria nacional llega a nivelarse en bondad y baratura con el extranjero, debe librarse de la rivalidad de este, como el medio más seguro de que puedan adquirir el último grado de perfección y comodidad a que se aspira. La fabricación de pianos de esta ciudad se halla en este caso: a costa de pruebas, de desvelos, y de innumerables [gastos?] de parte de los exponentes, se halla en un grado tal de perfección que nada deja que desear [tiene que envidiar] a los [...] extranjeros». Continuaban: «Verdad es que en 25 de octubre de 1830, a consecuencia de una solicitud hecha a S. M. por D. Antonio Vila, [...] se mandó por Real Orden que se equilibrasen los derechos de pianos regulares de cualquier forma con los de cola y verticales, imponiendo a aquellos el que señala a estos el arancel vigente, que consiste en 1.000 reales a cada uno en bandera española y 1.500 en extranjera. Pero la experiencia ha manifestado la ineficacia de esta disposición, porque siendo tan baratísimos de compra los de fábrica alemana, resultan puestos aquí con poquísima diferencia a los buenos del país, y que por ser tan corta, el capricho o la moda por el extranjero [los] hace preferibles a los nacionales. Las fuentes de la riqueza pública consisten en el consumo de artículos nacionales, verdad demostrada por V. S. mismo en mil exposiciones no menos sabias que conscientes; los exponentes, pues, no

<sup>364</sup> *DdB*, 18-7-1835.

<sup>365</sup> Véanse los apartados 2.2 y 2.3 del presente capítulo.

<sup>366</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 95, leg. LXVIII.

solicitan en su favor otra cosa más de la bondad de V. S. que la misma protección que ha dispensado y dispensa a otros ramos de nuestra fabricación, solicitando del Gobierno y de las Cortes una prohibición absoluta de pianos extranjeros». Ya al final del documento, los constructores firmantes añadieron un comentario sumamente interesante respecto al comercio de pianos en Madrid: «Y no se alegue en contra de la prohibición que es muy extraño que existiendo en Madrid tantos fabricantes de pianos no se haya solicitado por ellos esta concesión, porque estando a tanta distancia de los puertos de mar, es muy caro el transporte, y resultan a un precio tan subido que apenas hay quien los tenga extranjeros. [...] Gracia que se prometen de su eficacia y acreditado celo por el fomento de la industria española. Barcelona, 22 de febrero de 1837».

Estas reclamaciones a las instituciones nacionales fueron una constante desde principios del siglo XIX y reflejan los ideales e intereses económicos de estos constructores de pianos, que pretendían potenciar una industria nacional protegida frente a la competencia exterior. Según Bordas<sup>367</sup>, uno de los problemas más importantes para la economía de los talleres y las fábricas de instrumentos fue la presencia en el mercado barcelonés (también en el madrileño, según Bordas, si bien Antonio Vila afirmaba precisamente que a Madrid no llegaban los pianos de importación porque resultaba muy caro) de instrumentos extranjeros, cuya importación proporcionaba garantías de modernidad para los clientes aficionados. Contra esta expansión de los mercados extranjeros, especialmente de Inglaterra, Francia y Alemania, reaccionaron los primeros fabricantes establecidos en Madrid en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX, como Francisco Flórez y Francisco Fernández.

El documento presentado más arriba es la última referencia que se tiene del constructor Antonio Vila.

Otro constructor de pianos que permanecía activo durante la cuarta etapa (1831-1849) fue José Vila. Recuérdese que Vila ya estaba activo en la tercera etapa. Hay muy poca información acerca de su actividad comercial y constructiva, y de esta tercera etapa no se conserva ninguno de sus pianos. Aun así, consta que en 1833 tenía taller o fábrica en la barcelonesa calle de los Gigantes, número 3:

---

<sup>367</sup> En relación con la importación de instrumentos extranjeros y las consecuencias para el mercado español, consúltese: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, op. cit., cap. II.

En la fábrica de Josef Vila, calle de los Gigantes, número 3, se halla de venta un piano de cinco octavas y media<sup>368</sup>.

José Vila ejerció al menos hasta 1845, tal como aparece en el *Libro de matrículas de los comerciantes de 1845*<sup>369</sup>, donde consta como fabricante y alquilador de pianos con residencia en el número 2 (¿3?) de la calle Gigantes.

Antonio Vergés también se mantiene activo en este cuarto período. Sin embargo, la escasa documentación que se ha hallado hace referencia únicamente a su actividad como afinador de pianos, mientras que en la etapa anterior ejercía como constructor de pianos. De esta cuarta etapa tampoco se conserva ningún piano construido por él.

La última referencia que se tiene de él es de 1834:

Antonio Verges, afinador de pianos, vive en la calle de la Volta dels Tamborets, en el Borne<sup>370</sup>.

Antonio Verges, afinador de pianos, vive en la calle del Borne Volta dels Tamborets, frente a la posada de Santa Eulalia, cuarto segundo<sup>371</sup>.

Hay para vender un piano vertical de seis octavas, con cinco registros de piano, de fagote, bombo y fuerte, a un precio equitativo: dará razón de ello Antonio Verges, afinador de pianos, que vive en el arco dels Tamborets, en el Borne<sup>372</sup>.

Del constructor Juan Munné, activo también en la cuarta etapa, se sabe que hasta el año 1835 siguió pagando, en calidad de maestro carpintero, las *añadas* al Gremio de Carpinteros<sup>373</sup>.

Munné fue uno de los constructores de pianos más reivindicativos a la hora de exigir al Estado un trato económico más beneficioso para los constructores nacionales. Junto con Lorenzo Munné, Francisco Puig, José Vila y Antonio Vila, firmó el documento expuesto anteriormente en el que se solicitaba al Ministerio de Hacienda la prohibición de la entrada de pianos extranjeros en España. La última referencia que se tiene de la actividad de Juan Munné es del año 1845; se trata de un registro de

<sup>368</sup> DdB, 18-7-1835.

<sup>369</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 142.

<sup>370</sup> DdB, 8-5-1831.

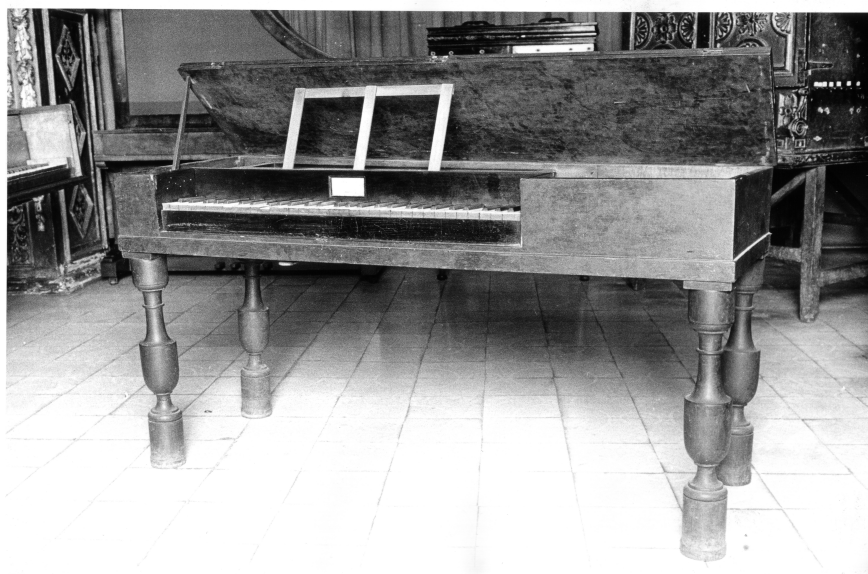
<sup>371</sup> DdB, 9-7-1832.

<sup>372</sup> DdB, 24-6-1834.

<sup>373</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/s21, *Cobro de les añades a partir de 1826*.

comerciantes de la Junta de Comerç en el que Munné consta como *pianista* con domicilio en el número 94 de la calle San Pablo<sup>374</sup>.

Se conocen dos pianos de mesa con su marca conservados en el Museu de la Música de Barcelona (MDMB 503 y MDMB 1417), ambos sin número de fábrica y sin fecha, si bien debieron de construirse durante el segundo cuarto del siglo XIX.



**Imagen 12.** Piano de mesa de Juan Munné (Barcelona, segundo cuarto del siglo XIX). Extensión del teclado: de Do<sup>1</sup> a Do<sup>5</sup>. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 503). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

Cabe decir que hay un tercer piano con su marca, el que consta con número de registro MDMB 738 (véase la imagen 13), que en realidad lo construyó junto con su hermano, Lorenzo Munné<sup>375</sup>.

Lorenzo Munné fue otro de los constructores activos a lo largo de la cuarta etapa. Se sabe que vivía en el número 30 de la calle San Pablo y que fabricaba pianos de mesa y verticales, tomando como modelos (o dicho de otra manera, copiando) los pianos alemanes o vieneses. Según se decía en el *Diario de Barcelona*<sup>376</sup>, los pianos que construía Lorenzo Munné gozaban de gran popularidad entre los profesores de música y los aficionados barceloneses por ser «de gran solidez» y «pulsación suave»,

<sup>374</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 142.

<sup>375</sup> Los números de registro de los tres pianos de mesa en los que aparece la firma de Juan Munné conservados en el Museu de la Música de Barcelona son, respectivamente: MDMB 503 (véase la imagen 12), MDMB 738 (véase imagen 13) y MDMB 1417.

<sup>376</sup> *DdB*, 29-1-1832.

por tener «buenas voces» y ser de «construcción elegante», si bien es probable que estas observaciones fueran redactadas por el propio Munné. El anuncio completo dice así:

Lorenzo Munné, fabricante de pianos, dedicándose muchos años, hace con la mayor aplicación a imitar los de los mejores fabricantes extranjeros que ha visto; tuvo la satisfacción de que los dos últimos pianos de mesa, invención alemana que construyó, fueran apreciados de todos los inteligentes que los reconocieron y probaron; esto, y el haberle proporcionado ver y examinar uno vertical también alemán de hermosa y perfecta construcción, le animó a procurar su imitación a toda costa, y ha visto premiados sus muchos desvelos, cuando lo ha enseñado a [los] profesores y maestros de música más acreditados de esta ciudad y todos le han prodigado los mayores elogios, tanto por su solidez, como su verdadera y puntualísima imitación en las piezas de más inteligencia, su pulsación suave, sus buenas voces y construcción elegante. Los amantes de los adelantos artísticos que gusten ver, y si les acomoda comprar, dicho piano, se servirán de ir a casa de dicho fabricante.

En 1835 Lorenzo Munné había trasladado su vivienda y su taller a la calle San Pablo número 100<sup>377</sup>, donde permaneció al menos hasta 1845. Tal como se ha comentado, Lorenzo Munné fue uno de los cinco firmantes de la petición al Ministerio de Hacienda, para que prohibiera la importación de pianos extranjeros y beneficiara así a la industria española.



**Imagen 13.** Piano de mesa de Lorenzo y Juan Munné (Barcelona, segundo cuarto del siglo XIX). Mecánica vienesa con un pedal *forte*. Extensión del teclado: de Do<sup>-1</sup> a Do<sup>5</sup>. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 738). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

<sup>377</sup> *DdB*, 25-1-1835.

La competencia con los pianos extranjeros llevó a Lorenzo Munné a construir sus pianos siguiendo sobre todo los modelos alemanes o vieneses que estaban de moda entre los aficionados, pero también lo impulsó a solicitar la prohibición de la importación de pianos extranjeros, única manera de que el producto nacional pudiera hacerle sombra al del mercado extranjero, puesto que los precios de los pianos foráneos, incluso con aranceles, eran excesivamente más bajos que los de los nacionales. Como se ha visto, el Estado aumentó sensiblemente el gravamen arancelario de los pianos extranjeros pero no llegó a prohibir su importación. Los constructores de pianos nacionales, por tanto, solo tenían una salida para superar a sus rivales y conseguir mayor clientela entre el público aficionado español: en definitiva, ser más competitivos. Y para ello ofrecían los pianos a un precio más asequible, pero en detrimento de la calidad, tal como puede apreciarse en los pianos conservados de Lorenzo Munné.

Según un documento de 1844 del Gremio de Carpinteros (recuérdese que, en este año, los gremios se habían disuelto y eran meras asociaciones de carácter voluntario), en el cual se presentaba una relación nominal de los carpinteros y ebanistas existentes en Barcelona, en la Barceloneta y en Gràcia, Lorenzo Munné consta como pianista y domiciliado en el número 100 de la calle Sant Pau, muy cerca del taller de pianos de su hermano Juan, que ocupaba el número 94 de esa misma calle. De esta cuarta etapa se conservan, en el Museu de la Música de Barcelona, un piano de mesa firmado por Lorenzo Munné (MDMB 13), y otro, como se ha dicho, construido por Lorenzo y por su hermano Juan Munné, con número de registro MDMB 738 (véase la imagen 13).

La última referencia documental que se tiene relacionada con la actividad comercial y constructiva de Lorenzo Munné es del año 1845<sup>378</sup>.

En relación al constructor de pianos y afinador Antonio Orfila, la primera referencia que se tiene es únicamente de índole comercial, pero permite ubicar al pianista en la Barcelona de mediados de 1832:

La persona que gusta comprar o alquilar tres pianos que acaban de salir de la fábrica, de unas voces bastante regulares y de construcción fuerte y moderna, por precios muy

---

<sup>378</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 142.



equitativos, acudirá a la tienda de Antonio Orfila, maestro carpintero, calle dels Abaixadors n.º 1<sup>379</sup>.

Un anuncio del *Diario de Barcelona* del año 1833 revela el origen mahonés de Orfila, y confirma que este continuaba con la actividad como fabricante de pianos, que también sabía fabricar instrumentos de cuerda y que su taller se había trasladado de la calle Abaixadors al número 2 de la calle de los Archs:

Antonio Orfila, carpintero mahonés, fabricante y compositor de pianos y de toda clase de instrumentos de cuerda, que tenía su tienda en la calle de Abaixadors, avisa al público y demás sujetos que le han honrado con su confianza de que ha trasladado su tienda a la calle de los Archs, núm. 2, junto a casa Travería, donde ofrece de nuevo componer y arreglar toda clase de instrumentos de cuerda a precios moderados<sup>380</sup>.

Las dos última referencias que se tiene de él son de 1844 y 1845: por entonces Orfila seguía activo como fabricante y alquilador de pianos, pero había vuelto a mudarse y había incorporado a su actividad comercial la venta de instrumentos de cuerda que, se especificaba por primera vez, se fabricaban en su taller:

Antonio Orfila, constructor de pianos, tiene dos verticales nuevos para vender, de muy buenas voces y lujosa presencia. Tiene además otros ya usados e instrumentos de cuerdas de todas clases fabricados en el mismo taller<sup>381</sup>.

En la fábrica de Antonio Orfila, calle de Petritxol n.º 1, primer piso, se halla de venta y para alquilar pianos de sólida construcción y de buenas voces<sup>382</sup>.

No se tiene constancia de que se conserve ningún piano construido por Antonio Orfila.

Bartolomé Camps fue otro de los constructores activos en esta cuarta etapa (1830-1849). Tampoco se conserva ningún piano suyo y hay muy poca información sobre él, pero hacia 1834 tenía una fábrica de pianos junto con el constructor Gabriel Pons. Se hallaba en la calle Trentaclus, número 14, y en ella construían pianos siguiendo el modelo de piano alemán a precios más asequibles que los pianos extranjeros importados. También tenía un servicio de alquiler:

---

<sup>379</sup> *DdB*, 9-8-1832.

<sup>380</sup> *DdB*, 3-1-1833.

<sup>381</sup> *DdB*, 1-12-1844.

<sup>382</sup> *DdB*, 28-2-1845.

En la gran fábrica de fortepianos que D. Bartolomé Camps tiene establecida en esta ciudad y calle Trentaclaus núm. 14, bajo la inmediata dirección del acreditado constructor mahonés D. Rafael Pons, se hallará una escogida existencia de dichos instrumentos contruidos al último gusto de Alemania, los cuales, por sus excelentes voces y sólida construcción, han merecido la general aceptación de los acreditados profesores de esta capital y provincia como extranjeros que se han surtido de ellos; a estas circunstancias se agrega la de resultar a precios más moderados que los ingleses y alemanes. En la propia fábrica los hay para alquilar a varios precios<sup>383</sup>.

En mayo de ese mismo año, 1834, Bartolomé Camps solicitó a la Junta de Aranceles (que dependía de la Dirección General de Rentas del Estado y, a su vez, del Ministerio de Hacienda) que se prohibieran o, en su defecto, que se gravaran con el doble de lo que se estaba gravando, los pianos importados del extranjero. La respuesta a Camps llegó en junio de 1834: se le denegaba la solicitud argumentando «que no se haga novedad alguna en este punto porque el impuesto que pagan a su introducción los pianos extranjeros ya es un estímulo bastante fuerte para la industria»<sup>384</sup>. Esta reclamación de Camps muestra el mismo espíritu reivindicativo que las demandas comentadas anteriormente: la del constructor Antonio Vila (en 1830) y la que posteriormente realizaría el grupo de constructores ya comentado (Antonio Vila, José Vila, Francisco Puig, Juan Munné y Lorenzo Munné) en 1837.

La última noticia que se tiene de Bartolomé Camps es del año 1845; la proporciona un registro de comerciantes de la Junta de Comerç en el que Camps aparecía como «fabricante y alquilador de pianos» y domiciliado en el número 94 de la calle San Pablo<sup>385</sup>.

Francisco Puig fue otro de los participantes en la reclamación a Hacienda del grupo de 1837<sup>386</sup>. Se sabe que en 1845 Puig vivía en el número 86 de la calle Conde del Asalto y que ese año continuaba ejerciendo como constructor y alquilador de pianos, tal como consta en el *Libro de matrículas de los comerciantes en 1845*<sup>387</sup>. No se dispone de más información de Francisco Puig y tampoco se conservan pianos con su firma.

---

<sup>383</sup> *DdB*, 27-2-1834.

<sup>384</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 111, leg. LXXXI, 152.

<sup>385</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 142.

<sup>386</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 95, leg. LXVIII.

<sup>387</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 142.

Es igualmente muy escasa la información disponible sobre la actividad de pianista del mahonés Antonio Lladó. El primer documento en el que Lladó aparece es un anuncio del *Diario de Barcelona* de junio de 1840, según el cual Lladó ya llevaba tiempo en la actividad de la construcción de pianos y habría estudiado y aprendido el oficio de constructor de pianos en diversas fábricas extranjeras, si bien no se especifica en cuáles ni dónde. Asimismo, según este anuncio, se dedicaba a la construcción de pianos de mesa de los tres tipos de mecánica: inglesa, francesa y alemana o vienesa.

Don Antonio Lladó, mahonés y fabricante de pianos y otros instrumentos de música, tiene el honor de participar al público que, después de un asiduo estudio teórico y largos años con práctica en la construcción de pianos, y de haber recorrido varias fábricas extranjeras, ha logrado poseer los conocimientos y secretos necesarios para construirlos según el mecanismo y las formas adaptables a dicho instrumento. Los que quisieran honrarle con su confianza, tanto para la construcción de nuevos con máquina inglesa, francesa o alemana, como para la recomposición de los que hayan sufrido detrimento, podrán dirigirse a la calles de los Baños Viejos, travesía a la de los Sombrerers, casa núm. 9<sup>388</sup>.

Lladó fue un constructor que intentó mejorar el piano de mesa mediante la aplicación de una serie de pequeños cambios:

Tiene de manifiesto uno [un piano] de mesa de nueva forma que acaba de construir, el cual sin embargo [a pesar] de ser de una dimensión infinitamente menor que los venidos del extranjero, no deja de tener proporcionalmente mayor volumen de voces. La forma y figura de dicho piano ofrece cierta elegancia que le hace más cómodo y apreciable, teniendo además corregida la enorme deformidad que se nota en los de mesa fabricados hasta ahora, pues tiene el teclado colocado en el centro<sup>389</sup>.

También se sabe que Lladó construía pianos de cola truncada a imitación de los que fabricaba Boisselot en la fábrica de Marsella:

El mencionado artífice [...] lleva contruidos [...] también uno de los de nueva invención de cola truncada, enteramente igual a los que se construyen en la fábrica de Mr. Boisselot, en Marsella, cuyo piano ha merecido la aprobación de los mejores profesores de esta capital que lo han tocado y examinado atentamente<sup>390</sup>.

---

<sup>388</sup> *DdB*, 8-6-1840.

<sup>389</sup> *DdB*, 8-6-1840.

<sup>390</sup> *DdB*, 8-6-1840.

Antonio Lladó aparece también en el *Llibre de matrícules de comerciants al 1845*<sup>391</sup>, donde consta que se dedicaba a la fabricación y el alquiler de pianos y que vivía en la calle Baja de la Muralla.

En el Museu de la Música de Barcelona se conservan dos pianos de Lladó, uno de mesa del año 1840 aproximadamente (con el número de referencia MDMB 498) y un piano armario (con el número de referencia MDMB 473).

Cabe decir que, al menos hasta 1863, Lladó se mantuvo activo en la fabricación de pianos, primero en el taller del número 11 de la calle Barbará (hacia 1857)<sup>392</sup> y luego en el 13 de la calle Sadurní (hacia 1863)<sup>393</sup>.



**Imagen 14.** Piano de mesa de Antonio Lladó (Barcelona, ca. 1840). Mecánica vienesa y, probablemente, con dos pedales, hoy desaparecidos. Extensión del teclado: de Fa<sup>-1</sup> a Fa<sup>6</sup>. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 498). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

Otro constructor activo a lo largo de esta cuarta etapa fue Rafael Gabriel Pons. En su taller de la calle Trentaclaus (que compartió durante un tiempo con el también constructor Bartolomé Camps), se sabe que en 1834 vendía y alquilaba pianos, y

<sup>391</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 142.

<sup>392</sup> *El consultor: nueva guía de Barcelona: obra de gran utilidad para todos los vecinos y forasteros, y sumamente indispensable a los que pertenecen a la clase mercantil e industrial*. Imprenta de la Publicidad, a cargo de A. Flotats, 1857, pág. 357.

<sup>393</sup> *Anuario general del comercio, de la industria y de las profesiones de la magistratura y de la administración*. Imp. Oficinas del Anuario, 1863, pág. 697.

también artilugios musicales como la máquina de Kalkbrenner (en referencia al artefacto musical llamado «Guía-manos»)<sup>394</sup>.

En la fábrica de pianos de la calle de Trentaclaus [la de Rafael Pons] se hallarán máquinas inventadas por Kalkbrenner, y adoptadas en el Real Conservatorio de María Cristina, para hacer guardar la igual posición de manos al tocar el piano. En la misma fábrica hay pianos para alquilar de varios precios<sup>395</sup>.

La venta de este artilugio técnico revela el interés y el conocimiento de las nuevas prácticas de estudio y de las nuevas metodologías entre los aficionados, con un claro intento de emular a los músicos «profesionales» del recién creado Real Conservatorio de Música María Cristina.



**Imagen 15.** Piano de mesa de Rafael Gabriel Pons (Barcelona, ca. 1830). Museo Hazen del Piano. Extensión del teclado: seis octavas, de Fa<sup>-1</sup> a Fa<sup>6</sup>. Resto de tres pedales (¿rodilleros?) desaparecidos. Tenía registro de campanillas, fagot y otro desaparecido (quedan dos soportes metálicos a la izquierda de la tabla armónica).

<sup>394</sup> Friedrich Kalkbrenner (1784-1849): compositor, pianista y pedagogo alemán. Inventor del artefacto musical llamado *guía-manos*, consistente en una barra horizontal y paralela al teclado que mantiene la muñeca y sostiene el antebrazo. Esta posición de la mano obliga a buscar la calidad del sonido por medio exclusivamente del uso del dedo, sin que intervenga el antebrazo.

<sup>395</sup> *DdB*, 1-6-1834.

La actividad comercial de este constructor no solo iba dirigida a la venta y el alquiler de pianos; también vendía otros instrumentos de música, entre los que cabe destacar las arpas:

En la fábrica de pianos sita en la calle Trentaclaus [la de Rafael Pons] se hallará un excelente surtido de dichos instrumentos [pianos] para vender y alquilar<sup>396</sup>.

La fábrica de pianos de la calle Trentaclaus, bajo la dirección del acreditado constructor D. Rafael Gabriel Pons se ha trasladado a la de Lladó n.º 2, esquina a la bajada de Cazadors; en la misma fábrica hay dos excelentes arpas de venta<sup>397</sup>.



**Imagen 16.** Piano armario de Rafael Gabriel Pons (Barcelona, ca. 1840). Extensión del teclado: de Fa<sup>-1</sup> a Sol<sup>6</sup>. Tiene cuatro pedales con efectos desconocidos, probablemente *forte*, celeste y otros registros como fagot o campanitas. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 471). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

---

<sup>396</sup> *DdB*, 17-12-1834.

<sup>397</sup> *DdB*, 7-8-1835.

No se dispone de más información de Rafael Gabriel Pons; no obstante se conserva un piano de mesa de 1830 en el Museo Hazen y un piano armario de 1840 en el Museu de la Música de Barcelona (con el número de referencia MDMB 471).

En esta última de las etapas en que se ha dividido la construcción de pianos en Barcelona para el período estudiado también estuvo activo como constructor de pianos y órganos Juan Puig, al menos desde 1839<sup>398</sup>; asimismo, gracias a uno de los boletines de la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, se conoce un poco más acerca de la actividad de Puig. En este boletín, el número 7 del año 1841, se informa de que:

En la sesión celebrada el 15 de mayo de 1840, el socio Monlau manifestó que D. Juan Puig había construido y aun mejorado un instrumento nuevo y aun mejorado en España, llamado armónico, el cual en su concepto merecía llamar la atención de la Academia; por lo que propuso que una comisión pasase a examinarlo y reconociendo en él un mérito particular informe si conformándose dicho D. Juan Puig convendría exponerlo al público en la próxima reunión, leyéndose una breve noticia sobre el mismo. La Academia, deseosa siempre de dar a conocer los adelantos de los artistas del país, acordó nombrar la comisión propuesta eligiendo al Sr. Presidente para componerla a los socios Font, Rodes y el mismo Monlau.

En la sección «Dictámenes de Secciones» del mismo *Boletín de la Academia de Ciencias y Artes* se puede leer el informe que encargó esta institución a la comisión de expertos en Ciencias y Artes, formada por los socios Font, Rodes, Monlau y el presidente de la Academia para que evaluaran un instrumento de nueva invención llamado *armónico*, construido por Juan Puig. Según dicho informe, Juan Puig era un «joven factor de pianos» de Barcelona, formado y pensionado en París a lo largo de seis años; además, en este informe se describe sin mucho detalle otro instrumento musical inventado por Puig llamado *piano poikilórgano* (es el que aparece como *armónico* en la noticia de Juan Puig que se ha transcrito procedente del boletín 7 de 1841), que causó mucha admiración entre los académicos. A continuación se transcribe el informe:

---

<sup>398</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, serie IX-25, 1839.

La comisión encargada para examinar el piano poikilórgano de D. Juan Puig, ha desempeñado su cometido, haciéndose detenido cargo del mecanismo del instrumento, y de los efectos acústicos y armónicos que produce. El mecanismo es tan sencillo como ingenioso, y su construcción en nada envidia a los más acabados del extranjero. Por ello felicitó la comisión al Sr. Puig, joven factor de pianos que ha sabido aprovechar perfectamente sus seis años de residencia y ejercicio artístico en la capital de Francia, y por ello le recomienda también la comisión a la protección de la Academia.

La pulsación del instrumento además de ser sumamente suave, facilita todo género de ejecución, tanto picado como ligado, y su efecto es admirable, pues conduce agradablemente el oído del *pianissimo* al *fortissimo*, pudiéndose modular a voluntad con toda la expresión de que es susceptible otro instrumento. Con razón se ha dado por lo mismo a este piano el nombre de órgano expresivo.

El piano poikilórgano que nos ocupa es el primero fabricado en España (por lo menos la comisión no tiene noticia de haberse construido otro con igual mecanismo), obra de un joven catalán, y obra hecha toda con materiales del país; el piano poikilórgano es un instrumento nuevo entre nosotros y sus modificaciones son dignas de ser conocidas y generalizadas. En este concepto la comisión ha acordado proponer:

1. Que la Academia felicite oficialmente a D. Juan Puig por la construcción del *poikilórgano*, y le invite a facilitar su exposición en el Salón de la Academia el día de la próxima sesión pública.
2. Que en la misma sesión se lea una noticia circunstanciada de la construcción del instrumento, invitando al señor Puig para que a continuación haga conocer su efecto armónico tocando alguna pieza al intento.

Si la Academia aprueba estas conclusiones, la misma comisión se encargará de redactar y leer la nota circunstanciada de que ha hecho mérito.

Barcelona 26 de mayo de 1840<sup>399</sup>

En otro de los boletines de la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, el boletín número 9 de 1841, se puede leer una descripción mucho más detallada del *piano poikilórgano*, y también se da a conocer que en realidad el *piano poikilórgano* es una invención de los constructores de París Coll y Clavé (probablemente se refiere a la fábrica de órganos de Aristides Cavaillé y Coll), para cuya fábrica Juan Puig estuvo trabajando durante su estancia en París. Asimismo se señala que el «mérito» de Puig fue mejorar y conseguir un *piano poikilórgano* más económico que los importados de Francia, asequible para la mayoría de los aficionados a la música. Finalmente, se pone en evidencia que el instrumento del que seguramente se habla en la documentación

---

<sup>399</sup> Boletín núm. 7 de la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, 1841.



(referido como *poikilórgano*) es el *harmonium*, construido y patentado en París en 1840 por Alexandre-François Debain. Este instrumento está formado por un conjunto de lengüetas metálicas que se hacen vibrar mediante un mecanismo de teclado que permite el acceso del aire (acumulado por fuelles accionados por pedales) a cada una de las lengüetas. La construcción de este instrumento y otros similares fue producto de un largo proceso de experimentación que comenzó en el siglo XVIII, cuando se conoció en Europa el principio musical de las lengüetas libres, de larga tradición en China y el sudeste asiático.

En 1844, el Ayuntamiento de Barcelona realizó un listado de los carpinteros y ebanistas existentes en la ciudad<sup>400</sup>. En él, Juan Puig aparece registrado como carpintero que se dedica a la construcción de pianos y que vive en la calle Conde del Asalto, número 86, en la misma dirección que Francisco Puig (es probable que fueran padre e hijo). En 1857, Juan Puig seguía activo en la construcción de pianos afincado en el número 51 de la calle San Pablo<sup>401</sup>. No se tiene constancia de que se haya conservado ninguno de sus pianos.

Otro constructor activo en esta cuarta etapa en la ciudad de Barcelona fue el francés Faugier (se desconoce la región francesa de la cual proviene, así como su nombre completo). Se estableció en Barcelona en 1844 y abrió su fábrica junto a la puerta de Santa Madrona. Fabricaba pianos de mesa, verticales y de cola «al estilo de las últimas construcciones de París, Alemania e Inglaterra»<sup>402</sup>. Para hacer frente a la intensa competencia entre constructores, Faugier se asoció con un encordador francés, con el cual, por un módico precio de 36 reales al trimestre, Faugier se aseguraba todas las reparaciones relacionadas con el piano, a modo de seguro. Pero si se tiene en cuenta que, en 1842, un profesor de piano costaba al mes 20 reales<sup>403</sup> o, como se ha visto, que el sueldo diario de una trabajadora en 1850 rondaba los 4,50 reales probablemente en un puesto precario y mal pagado<sup>404</sup>, se puede suponer que este seguro de piano propuesto por Faugier era bastante razonable para la clase media acomodada (pequeña burguesía y comerciantes):

<sup>400</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Gremis, leg. 37/58, *Documentació variada segles XVI-XIX*.

<sup>401</sup> *El consultor: nueva guía de Barcelona: obra de gran utilidad...*, *op. cit.*

<sup>402</sup> *DdB*, 2-5-1844.

<sup>403</sup> *DdB*, 13-2-1842.

<sup>404</sup> SARASÚA, Carmen, «Trabajo y trabajadores en la España del siglo XIX», *Working Papers*, 2005, núm. 7, Unitat d'Història Econòmica de la Universitat Autònoma de Barcelona.

En la nueva fábrica de Mr. Faugier, calle de Santa Madrona n.º 1, acaba de asociarse un encordador de los primeros de Francia, el que encordará pianos a toda perfección, y hará alguna reparación si fuere necesario; el que quiera abonarse por tres meses a 36 reales, siendo las cuerdas a su cargo, si fuese por una sola 16 reales<sup>405</sup>.

La última referencia a este constructor es del *Diario de Barcelona* de noviembre de 1845; en este anuncio se detalla que Faugier vende pianos de construcción francesa, tanto de mesa como verticales. No se tiene constancia de que se conserve ningún piano de este constructor.

Cayetano Piazza y Evaristo Bergnes fueron dos constructores de piano activos en Barcelona a partir de 1847. Gracias a un anuncio del *Diario de Barcelona*<sup>406</sup> de 1847 se sabe que estos constructores, antes de establecerse en Barcelona, habían estado trabajando y aprendiendo el oficio en algunas fábricas de Italia, Francia e Inglaterra. En este mismo anuncio, Piazza y Bergnes afirmaban que era necesaria la creación de una nueva fábrica de pianos en Barcelona, dado que la afición a la música en España era cada vez mayor y que los pianos que fabricaban eran de calidad y tenían un precio muy competitivo. De hecho, acabaron instalando la fábrica en la casa nueva de la calle Carabassa, cerca de la calles Ancha.

En diciembre de 1847 la fábrica se trasladó al número 9 de la plaza del Palacio, frente al edificio de la Aduana, y los constructores ofrecían a los compradores de pianos un año de garantía y la posibilidad de pagar a plazos:

Fábrica de pianos de Piazza, Bergnes y compañía. Sus directores tiene la honra de poner en noticia del público que han trasladado sus oficinas, de la calle de Carabassa a la plaza de Palacio número 9 [...]. En dicha fábrica hay de venta varios pianos construidos según los mejores modelos, con toda solidez, y de excelentes voces, a precios moderados. Los fabricantes dan a los compradores la garantía de un año en cuanto a la solidez de los instrumentos que salen de sus talleres, y además ceden sus productos a seis meses de plazo, en pagas mensuales, a las personas que ofrezcan la debida garantía<sup>407</sup>.

Se puede seguir la actividad de ambos constructores en 1848 gracias a otro anuncio del *Diario de Barcelona*<sup>408</sup>, en el que se insistía en que los pianos de Piazza y Bergnes

---

<sup>405</sup> *DdB*, 12-5-1844.

<sup>406</sup> *DdB*, 21-9-1847.

<sup>407</sup> *DdB*, 3-12-1847.

<sup>408</sup> *DdB*, 15-2-1848.

podían competir con los que se fabricaban en Francia, Alemania e Inglaterra y en que sus precios eran muy moderados, y seguían ofreciendo la posibilidad de pagar a plazos a los clientes que lo necesitaran.

En junio de 1848 apareció un anuncio sorprendente: la aparición de una «nueva fábrica de pianos» llamada Bergnes y Franckeiser, ubicada justo en la misma dirección que la anterior fábrica de Piazza y Bergnes; el anuncio añadía:

Sus directores ponen además en noticia del público y de los señores profesores que han tomado las medidas necesarias para construir tan bien como en París pianos por diversos sistemas y mecanismos, tales como los de Pleyel, Pape y Érard, que son los más acreditados en Europa; y esto lo conseguirán sin la menor duda, por cuanto quien los fabricó en París puede fabricarlos en Barcelona, recibiendo de allá los mejores materiales<sup>409</sup>.

En noviembre de 1848 la fábrica de Bergnes y Cía. se trasladó a la calle Ancha, número 54, y empezó a construir pianos verticales de siete octavas «que por sus tonos y vibración compiten con los de cola»<sup>410</sup>.

Estos dos últimos anuncios del *Diario de Barcelona* confirman que los constructores Cayetano Piazza y Evaristo Bergnes dejaron de trabajar juntos en junio de 1848 (justo en el momento en el que Franckeiser se incorporaba como socio a la fábrica de pianos de Bergnes), establecieron sus talleres en espacios distintos y continuaron por separado sus carreras como constructores de pianos. Tal como se ha dicho, en noviembre de 1848, Bergnes trasladó la fábrica de pianos a la calle Ancha y mantuvo una importante actividad en la construcción de pianos con cierto espíritu renovador e innovador, tal como se puede leer en el anuncio del *Diario de Barcelona* del 18 de julio de 1849:

Fábrica de pianos de D. Evaristo Bergnes y Compañía. Esta fábrica acaba de construir pianos verticales de siete octavas con tapa de escritorio y pianos semioblicuos que, por su fuerza y sonoridad, compiten con los de Coll, sin tener los inconvenientes que por su figura irregular presentan los de su clase. Le cabe a esta fábrica la satisfacción de haber sido la primera en España que ha construido pianos semioblicuos y de haber introducido en la fabricación de este divino instrumento mejoras muy reparables, que se mostrarán a

---

<sup>409</sup> *DdB*, 7-6-1848.

<sup>410</sup> *DdB*, 25-11-1848.

los inteligentes que gusten verlas; y por ellas se convencerán de que este taller está al nivel de los más adelantados de Europa<sup>411</sup>.

Para mostrar que sus pianos están a la altura de cualquier fábrica europea, Bergnes reta a la fábrica Boisselot<sup>412</sup> a realizar una exposición con pianos Bergnes y Boisselot, para que los aficionados pudiesen comparar el sonido y la calidad de los pianos de ambas fábricas:

Y en prueba de ser verdad cuanto llevamos dicho, y sin que se atribuya a vanidad nuestra, sino al deseo, muy natural en el hombre, de ver justipreciados por las personas inteligentes sus esfuerzos y progresos en el arte que profesa y de acallar al mismo tiempo la ruin detracción de entes envidiosos que han echado en olvido que sale el sol para todo el mundo, invitamos a nuestros colegas en el arte difícilísimo que profesamos a que elijan una sala para trasladar todos a ella uno o dos pianos de nuestra fabricación, y también de los del señor Boisselot de Marsella, de igual forma, y llamar a personas inteligentes e imparciales para que decidan cuáles son bajo todos conceptos los mejores. Nadie negará que este certamen ha de ser la piedra de toque que coloque a cada cual en su lugar, y que impondrá silencio perpetuo a los detractores de esta fábrica<sup>413</sup>.

Seguramente los pianos de Bergnes eran de calidad. Así lo demostraría el hecho de que obtuviera la medalla de bronce en la Exposición Pública de los Productos de la Industria Española de 1850. A continuación se transcribe el comentario que realiza la Junta Calificadora de la Exposición respecto a los pianos de Bergnes:

Del Sr. Bergnes es también otro piano de 7 octavas, no de igual precio, ni de tan brillante efecto, pero de cualidades bastante notables para acreditarle como buen constructor. La Junta le considera digno de la medalla de bronce, y espera de su aplicación y talento que sabrá adquirir en lo sucesivo otras recompensas de precio más subido<sup>414</sup>.

A partir de 1850 la pista de Evaristo Bergnes se pierde. Tampoco se conserva ninguno de sus pianos.

---

<sup>411</sup> *DdB*, 18-7-1849.

<sup>412</sup> Cabe destacar que en 1849, en Barcelona, Bernareggi tenía la exclusiva de venta de los pianos Boisselot de Marsella.

<sup>413</sup> *DdB*, 18-7-1849.

<sup>414</sup> *CAVEDA Y NAVA, José, Memoria presentada al excelentísimo señor ministro de Comercio 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, 1851, pág. 321.

Respecto a Cayetano Piazza, hay que decir que, tras separarse de Bergnes en 1848, continuó su actividad constructiva de pianos en la fábrica del número 9 de la plaza Palacio:

Fábrica de pianos de Cayetano Piazza, frente a la Aduana [plaza Palacio, número 9], el infraescrito, dueño de la presente fábrica, tiene la honra de ofrecer al público un buen surtido de pianos verticales modernos de excelentes voces y de sólida construcción, pues que tanto lo tiene acreditado durante el tiempo que existe en esta capital<sup>415</sup>.

La última referencia documental de Piazza en Barcelona es la que proporciona el *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo: o sea Guía General de Barcelona*, publicado por Manuel Saurí en Barcelona en 1849, según el cual el dueño de la fábrica ofrecía al público un buen surtido de pianos verticales<sup>416</sup>. Se sabe que ese año acaba en Sevilla y monta allí una fábrica de pianos.

De Cayetano Piazza se conservan pianos de la etapa sevillana, pero no hay constancia de que se conserve ninguno de la breve etapa barcelonesa.

En relación con el constructor de instrumentos Bernareggi hay que señalar que a lo largo de la década de 1830 continuó con su actividad en la construcción de instrumentos de viento y con la compraventa de instrumentos (de viento y de pianos), partituras y material musical en general (papel rayado o pautado y cuerdas para instrumentos de cuerda) en el número 1 de la plaza del Ángel:

D. Francisco Bernareggi, fabricante de instrumentos de cámara de S. M., hace saber que tiene un surtido de cuerdas para violín a cuatro hilos y cuatro tiradas, como igualmente segundas y terceras y asimismo para guitarra, todo de la mejor fábrica de Nápoles; igualmente tiene un surtido de piezas de música para guitarra, estudios para piano y métodos de diferentes instrumentos, y música para violín; las personas que quieran podrán pasar a su tienda sita en la plaza del Ángel n.º 1, donde se vende lo expresado a un precio equitativo<sup>417</sup>.

En septiembre 1830 trasladó su taller al número 8 de la calle Ancha:

---

<sup>415</sup> DdB, 27-12-1848.

<sup>416</sup> COELLO ALONSO, Silvano, «El piano en España...», *op. cit.*

<sup>417</sup> DdB, 27-1-1830.

Francisco Bernareggi, instrumentista de Cámara de S. M. que vivía en la plaza del Ángel, ha trasladado su almacén y fábrica a la calle Ancha, al lado de la casa de los señores De Larrard<sup>418</sup>.

D. Francisco Bernareggi, factor de instrumentos de música de la Real Cámara de S. M., que vive en la calle Ancha n.º 8, avisa a los señores aficionados de que acaba de recibir un surtido de métodos para piano llamados de Adam [el método de piano de Louis Adam (*Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique*)].

D. Francisco Bernareggi, factor de instrumentos de música de la Real Cámara de S. M. y del Real Conservatorio de Música de María Cristina, participa a los señores aficionados que acaba de recibir un surtido de piezas de música, como son: métodos de Adam en español de pianos y de guitarra del célebre maestro Sors, que tanto se deseaban; otras varias piezas para piano tales como: el *Pirata*, la *Straniera*, y otras muchas de gusto y al estilo moderno<sup>419</sup>.

Como se ha comentado, a partir de 1827, Bernareggi incorporó la compraventa de pianos a su actividad económica y mantuvo esta actividad hasta abril de 1845, fecha a partir de la cual decidió ampliar la sección de venta de pianos y abrir en exclusiva para España un depósito (almacén) de pianos de la firma Boisselot:

En el almacén de instrumentos de D. Francisco Bernareggi, calle Ancha n.º 28, se halla un depósito de pianos de los señores Boisselot e hijo, fabricantes del rey, en Marsella [la fábrica Boisselot estaba en Marsella]. La reputación de la que gozan los pianos, la medalla de oro que obtuvieron en la última exposición en París, y la preferencia que el célebre pianista Liszt les concede es el mejor elogio que puede hacerse de dichos instrumentos. El señor Bernareggi los vende a precio de fábrica y los garantiza<sup>420</sup>.

Bernareggi no pactó un acuerdo con la fábrica Boisselot por azar. Quería vender en exclusiva estos pianos en Barcelona porque del 4 al 20 abril de 1845 Liszt había actuado en esta ciudad con un piano Boisselot, y la firma, además, patrocinó el periplo barcelonés del concertista y logró una excelente publicidad en la prensa barcelonesa<sup>421</sup>. Y si la fábrica Boisselot (una de las más importantes fábricas de Francia y Europa) aceptó que Bernareggi representara sus intereses en Barcelona

---

<sup>418</sup> *DdB*, 20-9-1830.

<sup>419</sup> *DdB*, 13-2-1832.

<sup>420</sup> *DdB*, 26-4-1845.

<sup>421</sup> Véase el *DdB*, 16-4-1845.

tampoco fue por casualidad, sino porque el italiano era un reputado constructor de instrumentos con varios títulos (Constructor de Instrumentos de la Real Cámara de S. M., y Constructor de Instrumentos del Conservatorio de Música María Cristina) y medallas (sendas medalla de plata y medalla de oro por la construcción de instrumentos en la Exposición Pública de los Productos de la Industria Española de 1827 y 1830 respectivamente). En definitiva, tanto Bernareggi como Boisselot tenían buenos motivos para asociarse en el comercio de pianos.

Por tanto, a partir de abril de 1845 en la tienda de Bernareggi se vendieron los pianos Boisselot, y el italiano continuó también con la compraventa de instrumentos musicales de viento y cuerda, y la venta de partituras y material musical (cuerdas para violín y guitarra, papel rayado...):

En la fábrica de D. Francisco Bernareggi, instrumentista de cámara de S. M. y del Real Conservatorio de Música, se halla un surtido de pianos de la fábrica de Mr. Boisselot et fils, cuyos pianos hoy día son de los que gozan más aceptación por toda Europa, y además se aseguran por el espacio de dos años mediante un recibo con el número del piano firmado por el mismo fabricante. También se alquilan pianos cuadrilongos, verticales y de cola<sup>422</sup>.

D. Francisco Bernareggi, instrumentista de cámara de S. M., acaba de recibir un gran surtido de música para piano y demás instrumentos, óperas en pequeño tamaño para piano y canto, y piano solo, métodos de piano y toda clase de instrumentos de varios autores y canciones españolas, todo de lo más moderno; además se hallarán cuerdas romanas para violín y guitarra, y pianos de la fábrica de los señores Boisselot e hijos, de Marsella; también se alquilan pianos<sup>423</sup>.

Finalmente, en 1849, viendo que el negocio era rentable, la casa Boisselot se asocia con Bernareggi para instalar una fábrica de pianos en Barcelona, ya que de esta manera podía utilizar esta ciudad como punto de partida para las exportaciones hacia las colonias españolas y conseguir así ampliar el mercado de venta más allá del viejo continente:

Acaban de abrir una fábrica de pianos en esta ciudad los Sres. Boisselot de Marsella, cuyo establecimiento en esta ciudad goza de una merecida reputación, a lo que ha contribuido

---

<sup>422</sup> *DdB*, 27-6-1846.

<sup>423</sup> *DdB*, 26-3-1847.

sin duda la preferencia que el célebre Liszt ha dado a sus productos. Para plantear su industria en Barcelona se ha asociado a los Sres. Bernareggi, fabricantes de instrumentos de S. M., bajo cuya dirección corre ya la citada fábrica durante la ausencia del Sr. Boisselot<sup>424</sup>.

La fábrica de pianos de Boisselot y Bernareggi se convertirá, a partir de 1850, en la más importante de España y en la más reconocida en el extranjero, con presencia y premios en las Exposiciones Universales. A pesar de ello, sus instrumentos no lograron dentro del ámbito nacional el reconocimiento del mismo grado de calidad que se daba a los extranjeros. En la Exposición de la Industria de Madrid de 1850, sus pianos obtuvieron medalla de plata. Se dice que esta fábrica daba trabajo a más de 20 obreros españoles<sup>425</sup>. El presente estudio se dedica a la investigación de la construcción de pianos hasta 1849. Consúltense los estudios de Cristina Bordas y Mutsumi Fukushima<sup>426</sup> para obtener más información en relación con los pianos de la fábrica de Francisco Bernareggi.

A continuación se presentan otros constructores activos en esta cuarta etapa (1830-1849).

Según el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* los Bordas eran «constructores de pianos en Barcelona, activos entre el segundo y el tercer cuarto del siglo XIX. De sus talleres se conocen pianos de mesa con mecanismo basado en el sistema alemán. En el Museu de la Música de Barcelona se conservan tres pianos de Manuel y uno de Jerónimo»<sup>427</sup>. Esta información se complementa con los datos proporcionados por el registro que llevó a cabo el Ayuntamiento de Barcelona en 1839 de los comerciantes, artesanos e industriales activos en Barcelona<sup>428</sup>, en el que Manuel Bordas consta como constructor de pianos con domicilio en el número 13 de la calle Capellans. Asimismo, un registro de los comerciantes activos en la ciudad de Barcelona en 1845 emitido por la Junta de Comerç de Cataluña<sup>429</sup> ha permitido comprobar que Manuel y Jerónimo Bordas eran hermanos y que su fábrica de pianos estaba situada en la calle Fontserà, número 23. Como se ha comentado, se conservan

<sup>424</sup> *DdB*, 24-2-1849.

<sup>425</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*, pág. 158.

<sup>426</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*; y FUKUSHIMA, Mutsumi, *El piano en Barcelona...*, *op. cit.*

<sup>427</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Bordas, Manuel y Gerónimo». En: CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música...*, *op. cit.*, pág. 632.

<sup>428</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre, serie IX-25, 1839.

<sup>429</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 142, *Libro de matrículas de los comerciantes en 1845*.



en el Museu de la Música de Barcelona tres pianos de Manuel Bordas y uno de Jerónimo Bordas.



**Imagen 17.** Piano de mesa de Manuel Bordas (Barcelona, 1840). Extensión del teclado: de Do<sup>1</sup> a Do<sup>6</sup>. Mecánica vienesa con apagadores horizontales. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 151). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.



**Imagen 18.** Piano de mesa de Manuel Bordas (Barcelona, segundo cuarto del siglo XIX). Extensión del teclado: de Fa<sup>-1</sup> a Fa<sup>6</sup>. Mecánica vienesa con apagadores horizontales. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 506). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

Destaca también Francisco España *Tercero*<sup>430</sup>, reputado constructor de guitarras que en 1845 acabó abriendo un almacén de instrumentos musicales de todo tipo (guitarras, violines, pianos e instrumentos de viento)<sup>431</sup>. En la *Guía general de Barcelona, 1849*<sup>432</sup> consta como constructor de pianos con domicilio en el número 13 de la calle Escudellers (la misma dirección donde tenía su taller de guitarras y comerciaba con instrumentos). En 1851, viendo que el negocio de pianos prosperaba, decidió abrir una fábrica de pianos:

Depósito de pianos de la fábrica de D. Francisco España, en el almacén de música del mismo, calle Escudellers n.º 13. D. Francisco España, fabricante de varias clases de instrumentos, [...] tiene el honor de noticiar al público que de pocos meses a esta parte ha aumentado su fabricación con la de pianos de todas clases, como son: de mesa, de cola y pianinos, todos bajo el mismo sistema modelo y maquinaria de los que se construyen en la acreditadísima fábrica de Mr. Érard en París [...]. La fabricación de los pianos de D. Francisco España ha dado los resultados más satisfactorios en el corto tiempo que funciona su establecimiento; de modo que los primeros pianos y particularmente los pianinos que hasta ahora han salido de la expresada fábrica han merecido la aprobación de cuantos profesores del instrumento han tenido ocasión de examinarlos<sup>433</sup>.

La actividad en la construcción de pianos de Francisco España se alargó hasta 1877, año en el que fallece. Continuó con su negocio Poncio Auger.

A continuación se dan a conocer otros constructores de la cuarta etapa, de los cuales no ha quedado para la posteridad ningún piano de ese período. La información disponible sobre ellos proviene: del registro de comerciantes matriculados en Barcelona el año 1839, emitido por el Ayuntamiento de Barcelona; del listado o registro de los comerciantes activos en Barcelona en 1845 emitido por la Junta de Comerç de Cataluña; o del *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo. Guía general de Barcelona. Dedicado a la Junta de Fábricas de Cataluña* de Manuel Saurí y José Matas, editado en 1849. Cabe resaltar que algunos de estos constructores

---

<sup>430</sup> Se añade *Tercero* puesto que hubo tres guitarreros llamados Francisco España de la misma familia. Francisco España *Tercero* es hijo de Francisco España *Primero*. En: PELLISA I PUJADES, Joan, *Guitarres i guitarrers...*, *op. cit.*, págs. 160 y 177-179.

<sup>431</sup> PELLISA I PUJADES, Joan, *Guitarres i guitarrers...*, *op. cit.*, pág. 260.

<sup>432</sup> SAURÍ, Manuel; MATAS, José, *Guía general de Barcelona, 1849*. Barcelona: Manuel Saurí, 1849, pág. 261.

<sup>433</sup> *DdB*, 20-2-1851.

continuaron su actividad más allá de 1849, año en que finaliza la cuarta etapa así y que se ha fijado como límite temporal de la presente investigación.

En el documento del año 1839 ha quedado constancia de que estaban activos como constructores de pianos en la ciudad de Barcelona, aparte de los ya mencionados en este apartado, los siguientes: Jaume (o Jaime) Anglada, con domicilio en el número 4 de la calle Flor del Liri (ejerció al menos hasta 1863)<sup>434</sup>; Adolfo Lerch, con domicilio en el número 10 de la calle Perecamps (activo al menos hasta 1863)<sup>435</sup>; Martín Plana, con domicilio en el número 3 de la calle Perot lo Lladre (participó en la Exposición Universal de París de 1867, donde la calidad de sus pianos y harmoniums fue elogiada y estuvo activo al menos hasta 1871)<sup>436</sup>; Miguel Trepát, con domicilio en el número 10 de la calle Gremi Blancs; y finalmente Cayetano Vilarderbó, con domicilio en el número 24 de la calle Tallers.

Según el documento del año 1845 emitido por la Junta de Comerç<sup>437</sup>, los constructores de pianos activos en esas fechas fueron: Francisco Antiga, con domicilio en el número 7 de la calle Lancaster (última referencia disponible de Antiga); Luis Davila (del que no se especifica el domicilio); Llusà (se especifica el apellido pero no el nombre del constructor), con domicilio en el número 2 de la calle Carabassa; Manuel Rosell, con domicilio en el número 7 de la calle Lladó; y Francisco España, con domicilio en el número 13 y en el número 58 de la calle Escudellers. En este documento vuelve a aparecer el constructor Miguel Trepát, con domicilio en la calle Puerta Nueva número 10.

Finalmente hay que mencionar al constructor de pianos Giacomo Balbi (también aparece como Jaime y como Balvi o Balbí), que empieza la actividad constructiva de pianos justo en 1849. En la *Guía general de Barcelona de 1849*, Balbi se halla registrado como constructor de pianos con domicilio en el número 8 de la calle Cid. En 1851 consiguió una medalla honorífica por «dos pianos, uno pequeño, estimado en 3.000 rs., y otro algo mayor, en 5.000, ambos señalados con el número 138, fueron presentados por D. Jaime Balvi, de Barcelona. Parecen construidos con inteligencia, y sus voces, aunque no muy extensas, tienen buen timbre. Su autor merece la mención

---

<sup>434</sup> MARTY CABALLERO, Luis, *Anuario general del comercio, de la industria y de las profesiones de la magistratura y de la administración*. Madrid: impreso en las Oficinas del Anuario, 1863, pág. 887.

<sup>435</sup> Íd.

<sup>436</sup> *Cataluña en la Exposición Universal de París de 1867: catálogo detallado de los productos que los expositores de las cuatro provincias catalanas han remitido a la citada Exposición con un itinerario descriptivo del viaje a París y una Guía de la capital de Francia*. Impreso por Luis Taso en 1867.

<sup>437</sup> BC, fondo Junta de Comerç, JC 142, *Libro de matrículas de los comerciantes en 1845*.

honorífica»<sup>438</sup>. En 1851 Balbi traslada su taller al número 46 de la calle Escudellers. Se conserva algún piano de este constructor.



**Imagen 19.** Piano vertical de Giacomo Balbi (Barcelona, ca. 1850). Extensión del teclado: de Do<sup>1</sup> a Sol<sup>6</sup>. Mecánica de doble escape. Consta de dos pedales, probablemente de *forte* y de celeste. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 151). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

### 3 El oficio de afinador

El desarrollo del piano generó, además de un nuevo comercio, una serie de servicios extras, como la reparación, la afinación y el mantenimiento de dicho instrumento. Se ocupaba de realizar estas tareas de forma periódica el afinador o *templador* de pianos. Si bien a finales del siglo XVIII y principios del XIX los primeros constructores de pianos llevaron a cabo tareas de afinación y recomposición del piano (así lo hicieron Joseph Franz Otter, Johannes Kyburz, Pedro Arnó y Joseph Alzina), con el tiempo la figura del constructor y del afinador fueron diferenciándose y los dos oficios se especializaron en sus respectivas tareas, dada la complejidad que alcanzó el mecanismo del piano a mediados de 1850.

La clientela habitual que requería los servicios del afinador para mantener, reparar y afinar el instrumento de moda era ese emergente grupo social de burgueses

<sup>438</sup> CAVEDA Y NAVA, José, *Memoria presentada...*, op. cit., pág. 322.

*aficionados* o de *apasionados* por la música, términos ya utilizados en la Barcelona del 1800<sup>439</sup>.

La primera noticia que se tiene de la actividad en la afinación de pianos es de 1799 y proviene del *Diario de Barcelona*: los constructores de pianos Otter y Kyburz se ofrecían para afinar y recomponer pianos. El constructor italiano de pianos Pedro Arnó<sup>440</sup> y el constructor de salterios y pianos Joseph Alzina<sup>441</sup> también se dedicaban a afinar o templar pianos en 1800 y 1802 respectivamente. No es hasta 1806 cuando aparece la primera referencia a un afinador dedicado exclusivamente a esta tarea y a la venta de pianos: se trata de David Guastavino:

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<sup>442</sup>.

En casa de David Guastavino, templador de claves y pianos, que vive en la calle de Arolas, casa Roses, tercer piso, hay dos fuerterpianos para vender, que se venden al precio más cómodo<sup>443</sup>.

La pista de Guastavino se pierde a finales de 1807, unos meses antes de la guerra del Francés.

A partir de 1818, paralelamente al incremento de la compraventa y el alquiler de pianos y de partituras, y al aumento también de la demanda de profesores de piano, el oficio de afinador se consolidó y sus servicios se volvieron imprescindibles para todo aficionado que quisiera mantener su instrumento a punto y listo para hacerlo sonar en las veladas musicales o en las reuniones sociales que se llevaban a cabo en los salones burgueses. En este proceso de consolidación del oficio de afinador vale la pena destacar dos figuras: Antonio Vergés y Vicente Martí.

Con relación a Vergés, cabe decir que ejerció durante un tiempo como constructor de órganos y de pianos y también como afinador, desde su llegada a Barcelona en 1818 hasta 1826, fecha a partir de la cual únicamente consta en la

---

<sup>439</sup> En *DdB*, 12-10-1798, se puede leer: «Don Francisco Otter, ofrece estos instrumentos [se refiere a los *fuerterpianos*] a todos los apasionados de la música, prometiéndoles toda satisfacción». Asimismo el barón de Maldà en el *Calaix de sastre*, el día 5 de marzo de 1801, también utilizó *hablaba de apasionados* para referirse a los aficionados a la música.

<sup>440</sup> *DdB*, 28-2-1800.

<sup>441</sup> AMAT I DE CORTADA, Rafael d', (barón de Maldà), (1769), *Calaix de sastre...*, *op. cit.*, pág. 13.

<sup>442</sup> *DdB*, 8-12-1806.

<sup>443</sup> *DdB*, 15-2-1807.

documentación de la época como afinador de pianos. La fuerte competencia entre los 14 constructores de pianos que existían en Barcelona en la década de 1820 provocó la especialización *forzosa* como afinadores de algunos de ellos, y al parecer ese fue el caso de Antonio Vergés. La actividad como afinador solía completarse con la venta de pianos, tal como queda reflejado en los numerosos anuncios de Vergés publicados en el *Diario de Barcelona*<sup>444</sup>. Se mantuvo activo en el oficio de afinador al menos hasta 1834, año en que se pierde su pista documental.

Respecto a Vicente Martí, se desconoce cómo aprendió el oficio de afinador, sin embargo se ha podido documentar su actividad comercial de compraventa y alquiler de pianos en 1821 en la misma casa donde Josef Martí había desarrollado su actividad como constructor; de hecho, Josef Martí murió en 1834 pero la última noticia que se tiene de su actividad como constructor de pianos es 1819. Probablemente los dos Martí fueran familia y coincidiera con que se produjera un cambio generacional en el negocio familiar: Josef Martí, a sus 52 años, dejaría el negocio en manos de su hijo o sobrino Vicente, que se incorporaría al menos en 1821, si no antes. La documentación hallada con relación a la actividad musical de Vicente Martí siempre hace referencia al ámbito de la compraventa y el alquiler de pianos y al de la afinación y permite establecer tres etapas:

La primera, de 1821 a 1826, en la que la actividad de Vicente Martí se centraba en la venta y el alquiler de pianos y, a veces, de otros instrumentos:

En casa de Vicente Martí, en las cuatro esquinas de Bellafila, calle de la Ciudad, casa n.º 1, hay dos pianos nuevos, el uno de seis octavas y el otro de cinco octavas y media para vender, los que se darán a un precio equitativo; también hay dos pianos para alquilar y un violonchelo con su método y con arcos para vender<sup>445</sup>.

La segunda etapa, de 1826 a 1835, en la que Vicente Martí combinaba la actividad de afinador del Teatro de la Santa Cruz con la compraventa y el alquiler de pianos y otros instrumentos musicales. Por aquel entonces el teatro de la Santa Cruz disponía de 13 pianos, uno de cola y el resto de mesa<sup>446</sup>. Martí estaba contratado para afinarlos todos mensualmente y así lo reflejan las facturas emitidas por el Teatro de la Santa Cruz

---

<sup>444</sup> Véanse los siguientes anuncios: *DdB*, 20-5-1829, *DdB*, 30-8-1830, *DdB*, 19-9-1831, *DdB*, 9-7-1832 y *DdB*, 24-6-1834.

<sup>445</sup> *DdB*, 28-4-1821.

<sup>446</sup> BC, fondo Gònima-Janer, carpeta 129-2.

entre 1826 y 1835. Cabe decir que de los 13 pianos, 10 eran de constructores vieneses y fueron comprados en Italia, durante un viaje que Ramón Carnicer realizó en 1826<sup>447</sup>. En un principio puede sorprender la cantidad de pianos que tenía dicha institución, pero el análisis de las facturas emitidas por el teatro relacionadas con los pianos permite comprobar, gracias a su concepto, que constantemente cedía o alquilaba estos instrumentos a los músicos del propio teatro o a los músicos que estaban de paso por Barcelona y tenían que actuar para el Teatro. Tanto si estaban en el teatro como en un domicilio privado o en las posadas donde podían alojarse temporalmente los músicos visitantes, estos pianos eran afinados, reparados y mantenidos por Vicente Martí en ese período. A partir de 1835 y hasta 1840 se pierde la pista de este afinador. La última información que se tiene de él la proporciona el *Diario de Barcelona*, que informa de la actividad de compraventa y alquiler de pianos de Martí, pero no menciona nada relativo a su oficio de afinador<sup>448</sup>.

Tal como se puede leer en el *Diario de Barcelona*, a lo largo de las décadas de 1830 y 1840, hubo otros afinadores activos en Barcelona, algunos de ellos anónimos (únicamente hay constancia de la calle donde residían), y otros, más conocidos, como el profesor de piano Antonio Gallard, el cual afinaba gratis los pianos de sus alumnos<sup>449</sup>. Profesional o amateur, anónimo o reconocido, la figura del afinador se había convertido en una necesidad para la mayoría de los aficionados al piano, el instrumento ochocentista por excelencia.

---

<sup>447</sup> En el capítulo VI se tratará la cuestión de la compra de los 10 pianos vieneses del Teatro de la Santa Cruz.

<sup>448</sup> *DdB*, 12-7-1840.

<sup>449</sup> *DdB*, 19-2-1831.

## Capítulo V.

### LA ACTIVIDAD MUSICAL EN BARCELONA ENTRE 1790 Y 1849: NUEVAS APORTACIONES PARA SU ESTUDIO

Hasta el momento se ha situado la actividad de la construcción de pianos en el contexto europeo y español y se ha analizado la construcción de pianos en Barcelona entre 1790 y 1849. Asimismo, con el fin de que se comprenda en toda su envergadura el fenómeno de la construcción de pianos, se ha llevado a cabo el análisis del entorno musical existente en la Barcelona de principios del siglo XIX, en el que vivieron los *pianistas* barceloneses<sup>450</sup> y la sociedad consumidora de esos instrumentos.

El desarrollo de la actividad musical conllevó un aumento considerable de la afición por el piano, fruto de un gusto social por este instrumento tanto en el ámbito particular como en el público, y esta actividad musical permitió asentar las bases de una incipiente actividad constructiva de pianos local. Y si surgieron las primeras iniciativas en este sentido fue porque los constructores vieron la posibilidad de articular un futuro mercado de carácter local que pudiera competir con la importación de pianos ingleses y, sobre todo, vieneses.

Como parte fundamental del análisis de la actividad musical barcelonesa entre 1790 y 1849 se ha llevado a cabo un vaciado de los primeros 57 años de historia del *Diario de Barcelona* y un estudio exhaustivo y sistemático de la información pertinente así obtenida<sup>451</sup>. Este diario permite tomarle el pulso a la sociedad

---

<sup>450</sup> Para completar el contexto en el que surgen los constructores de pianos, véase también el capítulo I, donde se desarrollan las cuestiones relacionadas con el marco social y político, tanto en el ámbito europeo como en el español y en el propio de la ciudad de Barcelona.

<sup>451</sup> Se explica y se detalla el modo en que se realizó dicho estudio en el capítulo VI.



barcelonesa de la época y arrojar luz sobre muchos aspectos de la vida y la actividad musical que llevó a cabo, puesto que recogió gran cantidad de noticias y datos de la época de toda índole; y por tanto, se ha convertido en una valiosa herramienta para dibujar la importancia social de la música. Asimismo, el *Calaix de sastre* de Rafael d'Amat i de Cortada<sup>452</sup> ha resultado decisivo para conocer la actividad musical de carácter privado y doméstica. Y sin duda el estudio de diversos inventarios post mórtem que algunos notarios registraron entre 1790 y 1850 ha constituido también un material básico para conocer la presencia del piano y la incidencia de actividades musicales de carácter doméstico<sup>453</sup>.

El tema exigía, dadas las características contextuales, dividir el período estudiado (1790-1849) en dos secciones. Se ha tomado la guerra de la Independencia española como acontecimiento eje a partir del cual quedan demarcadas dos etapas: la primera, hasta 1814, definida por la introducción del piano en la actividad cultural y musical pública y privada; y la segunda etapa, a partir de 1814, que es cuando se da un progresivo pero evidente aumento de las actividades musicales y de los espacios públicos y privados dedicados a la música, al tiempo que el piano va haciéndose cada vez más frecuente en este conjunto de actividades y espacios musicales, adquiriendo una importancia social y cultural cada vez mayor.

Este capítulo se dedica a determinar y definir cuál fue el entorno musical más próximo tanto del constructor de pianos como del aficionado a la música (amateur o profesional o simplemente del *diletante*), es decir, en las próximas páginas se desbrozará el universo cultural y musical que más se acerca al artesano del piano y a la sociedad barcelonesa del momento, y se hará utilizando el procedimiento de tomar lo particular como punto de partida para identificar su significado, la luz de su contexto específico.

---

<sup>452</sup> Rafael d'Amat i de Cortada, barón de Maldà (Barcelona 1746-1819); hijo del coronel Antoni d'Amat i de Junyent y de Maria Teresa de Cortada y de Senjust; nieto del primer marqués de Castellbell por parte paterna, y heredero del señorío de Maldà por parte materna. Formaba parte de la pequeña nobleza catalana, aunque sus posesiones y sus rentas apenas le proporcionaron poder económico ni político. Desde 1769 hasta su muerte, en 1819, escribió un diario, el *Calaix de sastre*, conformado por 71 volúmenes manuscritos que reflejan, además de vivencias personales, sucesos políticos, económicos y culturales de la Barcelona de su época.

<sup>453</sup> Este tipo de documentación se halla en el Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona (AHPNB). Un inventario post mórtem es una relación completa y detallada de todos los bienes de una persona que los administradores designados en el testamento realizan públicamente ante notario.

## 1 Introducción: el gusto por la música en Barcelona

La viva, rica, potente y cada vez mayor actividad musical desarrollada en Barcelona entre 1790 y 1849, cuya calidad se hallaba a la altura de cualquier capital centroeuropea, se manifestaba de forma notoria en la diversidad de conciertos oficiales ofertados<sup>454</sup>. También tuvo su correspondencia en el ámbito privado, donde su desarrollo y esplendor es más difícilmente detectable, pero asimismo imprescindible a la hora de entender la complejidad de la cuestión.

Hay que tener en cuenta que durante estos años se estableció y consolidó en el poder una nueva clase social, que se ha venido llamando burguesía o clase media acomodada y que, salvando las distancias, sustituía el papel que siempre había desempeñado la nobleza barcelonesa. Esta nueva clase, holgada, influyente y muy activa y presente en la vida social de la ciudad, se convirtió en una nueva consumidora del producto musical e hizo que esta disciplina adquiriera un papel preponderante y las relaciones y los actos sociales se articularan en torno a ella y a las actividades que con ella se relacionaban. De aquí surge la figura del «aficionado» (en términos de época, *diletante*), que acabó siendo el motor de cambio de la producción y el comercio musical<sup>455</sup>: los aficionados acudían regularmente a los conciertos, participaban en tertulias musicales en casas, se suscribían a periódicos musicales, compraban métodos para piano, partituras (transcripciones para piano de óperas conocidas) e instrumentos y solicitaban profesores de piano para el aprendizaje musical.

La actividad musical barcelonesa se desarrollaba al mismo tiempo en diferentes espacios o ámbitos:

Por un lado, había conciertos públicos, que prácticamente siempre se realizaban en el Teatro de la Santa Cruz (que hacia 1839 pasó a llamarse Teatro Principal), aunque a partir de 1820 dejó de ser el único espacio público habilitado para dicha función, ya que se inauguró, con permiso del Ayuntamiento, el Teatro Nacional, también llamado Teatro de la Plaza de los Gigantes<sup>456</sup>; en 1837 se fundó también el Liceo Filarmónico-Dramático de Montesión (el futuro Gran Teatro del Liceo); en 1843, el Teatre Nou; y en 1850, el Teatro Odeón.

---

<sup>454</sup> Como se ha visto, hacia 1800 Barcelona era una de las veinte ciudades europeas que contaban más de 100.000 habitantes. En: LÓPEZ GUALLAR, Pilar, «Naturales e inmigrantes en Barcelona a mediados del siglo XIX», *Barcelona, Quaderns d'Història*, 11 (2004), págs. 69-92.

<sup>455</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

<sup>456</sup> AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, *op. cit.*, pág. 59.

Por otro lado, se celebraban conciertos semipúblicos, que eran aquellos que utilizaban espacios privados, como las salas principales de ciertas instituciones gremiales e instituciones económicas<sup>457</sup>, pero en los que el acceso estaba abierto al público.

Y finalmente estaban los conciertos privados, organizados por la nobleza, por la burguesía acomodada y la pequeña burguesía, o por algunos artesanos; en estos el acceso se permitía únicamente a las personas que eran invitadas por los anfitriones del concierto musical.

En cuanto a los repertorios hay que señalar que los espacios privados solían condicionar las formaciones, e incluso los presupuestos, de modo que las piezas escogidas dependían del gusto de los organizadores, eran para uno o pocos instrumentos y en ocasiones podían incluir adaptaciones de óperas o grandes sinfonías (reducciones para piano a cuatro manos, para piano y voz, y otras formaciones camerísticas). En cambio, en los conciertos celebrados en espacios públicos, al igual que en casi todas las demás ciudades europeas, buena parte del repertorio estaba dedicada a la ópera italiana, como marcaban la moda y el gusto estético del momento. Sin embargo, se conoce también la llegada ocasional de óperas de autores de corte germánico: por ejemplo, en 1798 se representó en este mismo Teatro de la Santa Cruz la ópera *Così fan tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart; y también llegaron a Barcelona algunas óperas del checo Florian Leopold Gassman (1729-1774), como *Gli amanti timidi*, y del compositor austriaco Giuseppe Bonno (1711-1788), como *Vero cinese*. En cualquier caso, la ciudad no fue ajena al interés por las demás manifestaciones artísticas vigentes de origen germánico, como la música instrumental y la religiosa (algunas de las obras de Franz Joseph Haydn y de Ignaz Pleyel eran muy apreciadas por el público barcelonés)<sup>458</sup>, lo que demostraría la existencia de vínculos entre Barcelona y el mundo alemán y otros centros musicales europeos (el más destacado, Viena).

No se puede obviar la intensa actividad musical desarrollada a lo largo del primer tercio del siglo XIX en los espacios religiosos de Barcelona (tales como la Catedral y las iglesias parroquiales), truncada por la desamortización de Mendizábal

---

<sup>457</sup> Como la Sala Principal del Gremio de los Tejedores de Velos, la del Gremio de Zapateros y la del Gremio de Taberneros, o bien la del Palau de la Llotja de Barcelona, también llamado Palao.

<sup>458</sup> Véanse: ALIER, Roger, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990 [1979]; y VILAR, Josep Maria, «Sobre la difusió de les obres de Pleyel...», *op. cit.*

de 1836, a partir de la cual las comunidades religiosas hubieron de deshacerse de buena parte de su poder económico. Las mayoría de las capillas de estas iglesias contaban con sus propios músicos: cantores, instrumentistas, organista y un maestro o director; y muchas de las más humildes disponían de coros u otras formaciones de aficionados de entre los propios feligreses. Destacó la capilla de música de la Catedral, que era el principal centro de actividad musical religiosa de Barcelona, junto con la capilla de música de Santa María del Mar, la de Santa María del Pino, la de la Iglesia de San Justo y Pastor y la capilla de la Merced, entre otras. Sin embargo, la cuestión de la actividad musical en los espacios religiosos no se tratará en esta tesis<sup>459</sup>.

Antes de entrar en materia, conviene realizar una última reflexión en torno a la actividad musical barcelonesa: un claro síntoma de la intensidad en la vida musical fue la rapidez con la que debutaban en Barcelona las obras estrenadas en otras ciudades de Europa. Además de las reseñadas más arriba, cabe destacar la celeridad con que, por ejemplo, llegaron: la ópera *Nina, o sia la pazza per amore*, de Giovanni Paisiello, cuyo estreno mundial fue en 1789 y, ese mismo año, también se estrenó en Barcelona; la ópera de Francesco Gardi *La dona ve la fa*, que se estrenó en Venecia en 1800 y se ejecutó en Barcelona un año más tarde; *L'italiana in Algeri* de Rossini, estrenada en mayo de 1813 en Venecia, y en 1815 en Barcelona; y también la ópera *La gazza ladra* de Rossini, que se estrenó en Milán en mayo de 1817 y se ejecutó en Barcelona dos años más tarde, en 1819. Toda esta actividad musical se vuelve aún más relevante si se recuerda que en este período estaba teniendo lugar un aumento del consumo de instrumentos musicales (sobre todo del piano) y de la actividad de compraventa de partituras, se estaba produciendo un incremento en la demanda de profesores de música y se estaban creando nuevos espacios para la docencia musical<sup>460</sup>.

## 2 Actividad musical en espacios públicos y semipúblicos

A principios del siglo XIX, la vida musical barcelonesa se centraba principalmente en la ópera italiana, como sucedía en la mayoría de las demás ciudades europeas. La

---

<sup>459</sup> Con relación a la actividad musical en espacios religiosos y la música religiosa en general en Cataluña en el siglo XIX, consúltense: AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, op. cit., págs. 287-253; y BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc (coords.), *Història crítica de la música catalana*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

<sup>460</sup> Todas estas cuestiones se retomarán en el capítulo VI.

inmensa mayoría de las representaciones se realizaba en el Teatro de la Santa Cruz (administrado por el Hospital de la Santa Cruz, que gozaba del privilegio de exclusividad, desde 1579, de todas las representaciones públicas en la ciudad de Barcelona). En este teatro se llevaban a cabo funciones diarias (muchas de ellas representaciones teatrales habladas, que se alternaban con las funciones de ópera) y con frecuencia intervenía la orquesta, ya que se acostumbraba a hacer intermedios bailados y cantados. La presencia de la orquesta en el teatro permitía que en ciertas funciones se empezara con una obertura<sup>461</sup>, normalmente tomada de alguna ópera conocida. A principios del siglo XIX, de vez en cuando en este teatro se programan algunos conciertos para instrumentos solistas (violín, piano, violoncelo, trompa...), si bien siempre se pensaban para amenizar el intermedio. Otro tipo de función eran las llamadas «academias vocal-instrumentales», en las que participaban cantantes solistas interpretando repertorio operístico, así como instrumentistas (de la orquesta del teatro) que ejecutaban piezas instrumentales<sup>462</sup>. Respecto al repertorio cabe decir que la ópera era el género dramático predilecto, el que gozaba de mayor consideración entre el público barcelonés, lo que se refleja en el hábito de publicar los libretos de las óperas en castellano, en catalán o en italiano, para facilitar el seguimiento del espectáculo y contribuir a la difusión de la ópera y al conocimiento de los argumentos operísticos<sup>463</sup>.

En cualquier caso, la relevancia de estos conciertos no radica solo en el hecho de que mantuvieran el interés del público y la afición por la música; también son imprescindibles a la hora de entender el efecto mimético que producían en otro ámbito de la vida cultural de la ciudad, la esfera privada, que, en consonancia con las modas impuestas por los conciertos, programó y celebró con gran esmero sus propias audiciones.

## 2.1 Antes de 1808

Antes de la guerra de la Independencia, la actividad musical en los espacios públicos se reducía al Teatro de la Santa Cruz y la programación era exclusivamente teatral y

---

<sup>461</sup> Por entonces se llamaba *simfonia*.

<sup>462</sup> COMELLAS I BARRI, Montserrat, *L'activitat concertística a Barcelona durant la primera meitat del segle XIX: aproximació històrica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, [Tesis doctoral] [Edición microfotográfica].

<sup>463</sup> AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, *op. cit.*

operística, con la excepción de algún concierto en el que participaban instrumentos solistas, entre ellos el piano:

Hoy [en el Teatro de la Santa Cruz] a las cinco [...], en lugar de las tonadillas y sainetes, los señores D. Gaspar Breidembach y su hijo D. Thomas, célebres profesores de arpa, darán, el primero, un concierto a grande orquesta, y el segundo, una sinfonía de arpa concertante a grande orquesta<sup>464</sup>.

Hoy [en el Teatro de la Santa Cruz] a las cinco, se representa por la Compañía Española la comedia intitulada: *El hechizado por fuerza*, a la que seguirá un concierto de fuerte piano que tocará la señora María Antonia Bocucci, que ha venido de la Corte<sup>465</sup>.

El piano, a partir de 1800, estaba cada vez más presente en la actividad musical barcelonesa, y se tiene referencia de que los anteriores no fueron los únicos conciertos programados en el Teatro de la Santa Cruz en los que participaba un piano. Otros ejemplos son el concierto en 1801 de Josefa Rinaldi y Clara Finetti, dos cantantes que estaban de paso por Barcelona; el concierto que se realizó el día 28 de octubre de 1802 en el que participó la pianista Sophie Gail (que en este concierto también ejercía como cantante), el violonchelista Fenzi y el trompista Lamotte<sup>466</sup>; y el concierto de Claudio Bonoldi, el cantante de la compañía de ópera o compañía *italiana*, de 1802 acompañado al piano. He aquí las respectivas noticias:

Se hallan de paso para Lisboa y Londres las señoras Josefina Rinaldi y Clara Fineti, célebres profesoras de música. Ha dispuesto la Empresa del Teatro [...] una selecta academia de música vocal, ejecutada por las mismas y compuesta de diferentes arias y arietas al pianoforte de las más nuevas escogidas<sup>467</sup>.

Hoy a las 7 se dará una variada diversión compuesta de las siguientes piezas de música vocal e instrumental, intermediadas por otras como sigue. La Compañía Francesa empezará por una pieza en un acto, intitulada *La pequeña prueba*. [...] Primera parte. Sinfonía concertada; un rondó ejecutado por el señor Jaume Lenor, francés; un concierto de trompa que ejecutará el señor Lamotte; un dúo de la composición del señor Deleirac, y cantado por Madama Gail y el citado señor Jaume; un solo de violonchelo que ejecutará

---

<sup>464</sup> *DdB*, 18-6-1793.

<sup>465</sup> *DdB*, 18-9-1798.

<sup>466</sup> El 22 de octubre de 1802 esta formación había tocado en el salón de la Cofradía de Tejedores de Velos. En: *DdB*, 22-10-1802.

<sup>467</sup> *DdB*, 24-5-1801.

el señor Fenzi; caprichos de Herman ejecutados en el fuertepiano por Madama Gail; un terceto del Edipo, que cantarán las señoras Gail, Riquer y el señor Jaume; Segunda Parte. [...] una aria del maestro Cingareli que cantará Madama Gail, variaciones del célebre Mozart, ejecutadas por Madama Gail en el fuertepiano; [...] y dará fin la diversión con unos romances de la composición de Madama Gail y ejecutados [al fuertepiano] por ella misma<sup>468</sup>.

Hoy [en el Teatro de la Santa Cruz] a las seis se representará por las tres Compañías reunidas, la comedia titulada *El Fanático por la nobleza*, en cinco actos, traducido del francés; su autor, el célebre Molière; en el primer acto el señor Claudio Bonoldi cantará una aria al pianoforte, y una cavatina la señora Marquesini<sup>469</sup>.

Hoy [en el Teatro de la Santa Cruz] se ejecutará la siguiente función: se abrirá la escena con una brillante sinfonía; seguirá una divertida zarzuela en un acto titulada *Los rivales*. Después se representará la comedia en tres actos de *Las tres sultanas*, adornada en el primer acto con una aria que cantará acompañándose al fortepiano la Sra. Viñas, en el segundo con otra aria que cantará la expresada actriz y una polaca que bailará la Sra. González<sup>470</sup>.

En 1797, a iniciativa de los empresarios musicales, se puso en marcha en el Teatro de la Santa Cruz un proyecto musical novedoso en la ciudad de Barcelona<sup>471</sup>, que consistía en la organización de conciertos durante la Cuaresma (tradicionalmente, las representaciones escénicas se suspendían en esas fechas). En estos conciertos se programaban tanto piezas instrumentales (sobre todo sinfonías de Haydn y Pleyel)<sup>472</sup>, como arias de ópera. El propósito de estos conciertos cuaresmales era ofrecer unos conciertos lo más parecidos posible a los que se hacían durante el resto del año, de modo que se mantuvieran el interés y la afición del público por la música. En 1797, pudieron disfrutarse los conciertos cuaresmales organizados en el Teatro de la Santa Cruz y, en 1798 estos se organizaron en el sala principal del Gremio de Veleros. Por motivos económicos, no volvieron a organizarse hasta 1802, año en que Carlos IV visitó Barcelona<sup>473</sup>. En los conciertos cuaresmales de 1804 se estrenó *La Creación*, de

---

<sup>468</sup> *DdB*, 28-10-1802.

<sup>469</sup> *DdB*, 17-10-1807.

<sup>470</sup> *DdB*, 24-10-1814.

<sup>471</sup> En Madrid, este tipo de funciones se había iniciado en 1787; fue el modelo que siguieron los empresarios del Teatro de la Santa Cruz.

<sup>472</sup> COMELLAS I BARRI, Montserrat, *L'activitat concertística...*, *op. cit.*

<sup>473</sup> ALIER, Roger, «Els primers concerts públics a Barcelona», *Serra d'Or*, núm. 210 (marzo de 1977), págs. 175-177.

Haydn. Estos conciertos quedaron interrumpidos a causa de la guerra de la Independencia, pero en 1816 se reemprendieron. En todo caso, como se ha dicho, era importante que estos conciertos mantuvieran atento y entretenido al público musical, pero lo era aún más que continuara dándose el efecto mimético que producían en otros ámbitos de la vida de la ciudad: por ejemplo, en 1818 el vicario de la Iglesia de Santa Anna de Barcelona anunció a sus feligreses que las predicaciones cuaresmales se iniciarían con «una breve sinfonía, seguida de una meditación durante la cual se tocará un patético concierto de música, interpolado de algunas tiernas jaculatorias, y acabarían con el Stabat Mater de Haydn»<sup>474</sup>.

Los espacios semipúblicos, como la sala del *Palao*<sup>475</sup>, la sala principal del Gremio de Veleros y la sala principal del Gremio de Taberneros, desde antes de la guerra de la Independencia, y al margen de la actividad oficial del Teatro de la Santa Cruz, desarrollaban una importante actividad musical. Destaca el estreno de *La Creación* de Haydn en la sala principal de la Cofradía de los Veleros el 21 de marzo de 1804; y el oratorio *El triunfo de Judith* de Pietro Alessandro Guglielmi y el oratorio *Las estaciones* de Haydn<sup>476</sup>, ambas el mismo día (22 de febrero de 1805) en el salón del Palao. Asimismo, entre otros, destacan los siguientes conciertos, algunos con participación del piano:

Andres Sassi, turinés, profesor de música, tendrá el honor de dar a este respetable público una academia de oboe y flauta en la sala de los Texedores de Velos [sala principal del Gremio de Veleros], junto a San Francisco de Paula, principando hoy con una sinfonía [...], un concierto de flauta y una sonata. Se distribuirán los billetes en el café que está al lado del Teatro a peseta cada uno y se principará a las ocho<sup>477</sup>.

Constantino Bocucci [...] le ofrece para mañana jueves, día 13, una academia vocal e instrumental en la sala del Palao, compuesta de las piezas aquí continuadas: [...] concierto de piano-forte, señora Maria Antonia Bocucci, [...] sonata de piano-forte, señora Maria Antonia Bocucci<sup>478</sup>.

<sup>474</sup> ALIER, Roger, «Els primers concerts públics...», *op. cit.*

<sup>475</sup> *Palao* era el nombre que recibía el Palau de la Llotja de Barcelona. En los salones de este edificio hubo, a partir del último tercio del siglo XVIII, conciertos vocales, instrumentales e incluso se celebraban fiestas de carnaval. En: ROMEA CASTRO, Celia, *Barcelona romántica y...*, *op. cit.*

<sup>476</sup> Este oratorio de Haydn fue escrito en 1801.

<sup>477</sup> *DdB*, 7-10-1793.

<sup>478</sup> *DdB*, 12-9-1798.



Mañana sábado en el salón de la Cofradía de los Veleros [sala principal del Gremio de Veleros], en la vuelta de Junqueras, se dará con superior permiso un concierto vocal e instrumental. Madame Borghese manifestará su habilidad en el piano forte y en el violín [...]. Se pagarán 10 rs. vn. por cada billete de entrada<sup>479</sup>.

Hoy a las 7, en la sala de los Tecedores de Velos [sala principal del Gremio de Veleros] se dará una variada diversión, compuesta de las siguientes piezas de música [...]. Primera parte: sinfonía concertada de La Motte, en dúo de la composición del señor Deleirac y cantado por Madama Gail, caprichos de Herman ejecutados en el fuerte-piano por Madama Sophie Gail<sup>480</sup>.

Concierto y academia de floretes, que dará el señor Lamotte, que fue primer músico de la Real Capilla de S. M. Luis XVI y de los conciertos de la Reyna [...], ejecutará con la trompa un concierto y varias obras suyas [...]. Se ejecutará mañana día 21, en la Sala de la Cofradía de los Taberneros. Los billetes se distribuirán en la Fontana de Oro, calle de los Escudellers, a 3 pesetas<sup>481</sup>.

## 2.2 Durante la guerra de la Independencia

Entre abril de 1809 y agosto de 1810 el Teatro de la Santa Cruz permaneció cerrado, y así quedó reflejado en estas dos noticias del *Diario de Barcelona*:

El mucho tiempo que se halla cerrado el Teatro de esta ciudad es causa de que se hayan de hacer más recomposiciones que aquellas que se consideran a primera vista<sup>482</sup>.

El director de la Sociedad Cómica anuncia a este respetable público, con bastante sentimiento suyo, que [seguirá cerrado el Teatro] por no haberse hecho los abonos suficientes, los que eran indispensables para abrirse el Teatro<sup>483</sup>.

Durante algunos meses entre 1810 y 1811, en el Teatro de la Santa Cruz se representó teatro lírico francés y a veces *vaudeville*, de autores como Boieldieu, Dalayrac, Champein, Devienne, Gaveaux, Gétry y Kreutzer. A partir de 1811 se pudieron

---

<sup>479</sup> *DdB*, 10-10-1800. Madame Borghese en diciembre de 1800 actuó en Valencia. En: ALEMANY FERRER, Victoria, «La construcción de pianos en Valencia...», *op. cit.*

<sup>480</sup> *DdB*, 12-10-1802.

<sup>481</sup> *DdB*, 20-10-1802.

<sup>482</sup> *DdB*, 29-4-1809.

<sup>483</sup> *DdB*, 3-5-1809.

escuchar sainetes y tonadillas y repertorio alemán con música instrumental de Pleyel<sup>484</sup>. Y a partir de marzo de 1813 también volvieron a programarse autores italianos como D. Cimarosa, A. Tozzi y L. Mosca en algunas de las funciones.

A finales de 1813, el salón del Gremio de los Tejedores de Velos abrió de nuevo sus puertas con un programa de sainetes, tonadillas y arias de óperas de autores italianos<sup>485</sup>. La invasión francesa y sus imposiciones durante la guerra despertaron una gran animadversión contra el repertorio francés e hizo que al acabar la guerra el público español definitivamente abriera las puertas al italiano<sup>486</sup>.

### 2.3 Después de 1814

A partir de 1814, después de la guerra de la Independencia, se constata que hubo una mayor actividad musical en los espacios públicos y semipúblicos barceloneses y que se reforzó la presencia del pianoforte en el Teatro de la Santa Cruz<sup>487</sup>.

Dentro del marco de los conciertos cuaresmales del año 1816, el violonchelista Vandeper tocó a dúo con un pianoforte en el Teatro:

Hoy a las siete se dará principio a la academia de música vocal e instrumental, en la que Mr. Vandeper tocará un dúo concertante de violonchelo y pianoforte, y además unas variaciones a solo, diferentes del otro día<sup>488</sup>.

Con «diferentes del otro día» se hacía referencia al concierto que el mismo Vandeper había ofrecido cuatro días antes, el día 7 de marzo de 1816, pero sin el acompañamiento del pianoforte.

He aquí más muestras de la intensa actividad musical y pianística<sup>489</sup>; todos ellos son conciertos realizados en el Teatro de la Santa Cruz entre 1818 y 1849, en los que

<sup>484</sup> *DdB*, 4-8-1812.

<sup>485</sup> Véanse: *DdB*, 5-12-1813, *DdB*, 25-12-1813, *DdB*, 26-12-1813 y *DdB*, 2-2-1814.

<sup>486</sup> AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, *op. cit.*, pág. 74.

<sup>487</sup> Evidentemente, no fue el único instrumento que aumentó su presencia en los escenarios y en general en el panorama musical barcelonés: cabe destacar que la guitarra también fue muy demandada por el público y tuvo bastante protagonismo en esta etapa.

<sup>488</sup> *DdB*, 11-3-1816.

<sup>489</sup> Además, en el diario *El Vapor* del 15 de julio de 1834 se puede leer la crítica de un concierto que realizó Antonio Stecchi, profesor de canto y piano, en el Teatro de la Santa Cruz.

aparece el piano aunque no siempre se precisa quién toca ni se detalla cuál es el repertorio:

Hallándose en esta ciudad de tránsito para Lisboa la señora Adela Dalmani Nald, ha accedido la dirección a los deseos que le ha manifestado de acreditar su gratitud y recompensar las bondades con que le tributó sus aplausos el público barcelonés en el año 1816. A este fin ha cedido hoy sábado el teatro a dicha interesada, y ofrece esta la función siguiente: [...] concluido el primer acto cantará la interesada una cavatina con coros del célebre Rossini, [...] la interesada dará fin con una canción que acompañará en el piano-forte<sup>490</sup>.

Esta noche [en el Teatro de la Santa Cruz], Juan Lainer, primer bufo cómico de la compañía italiana, por la noche de su beneficio, ha escogido la *Cenerentola* del célebre Rossini; arriesgándose a correr el balance de una confrontación peligrosa. Se intermediará con piezas de música de las mejores óperas y más modernas que ejecutará Juan Lainer, primer bufo cómico de la compañía italiana, acompañadas de piano-forte<sup>491</sup>.

Hallándose de paso en esta capital los señores profesores Luders, Sainton y Pont, la empresa de este teatro se ha apresurado a acceder a sus deseos de dar una muestra de su habilidad en los instrumentos a que cada uno de ellos se ha dedicado con preferencia [...]. Se volverá a poner en escena la chistosa comedia en tres actos y en verso original del señor Diana. Amenizando sus intermedios con las piezas siguientes: Primer intermedio. Dúo de piano y violín sobre tema de la *Sonámbula*<sup>492</sup>.

Habiéndose prestado voluntariamente los artistas de la compañía italiana, junto con algunos de esta ciudad, a dar una función en el Teatro Principal, a beneficio de la familia del malogrado joven compositor D. Vicente Cuyás, tendrá lugar la academia vocal e instrumental siguiente: [...] Segunda parte: Sinfonía nueva fúnebre a toda orquesta compuesta y dedicada al inmortal Bellini por Francisco Berini; [...] Variaciones concertantes sobre un tema del *Pirata* ejecutadas en el piano por un niño de diez años discípulo del Sr. Maestro Vilanova y acompañadas por otro de trece años<sup>493</sup>.

Función extraordinaria a beneficio de doña Rachele Agostini [...]. Gran fantasía de bravura de la ópera *La sonámbula* del maestro Bellini, ejecutada en el piano por el joven pianista catalán D. Eduardo Rodríguez, de edad de trece años<sup>494</sup>.

---

<sup>490</sup> *DdB*, 30-10-1819.

<sup>491</sup> *DdB*, 13-7-1824.

<sup>492</sup> *DdB*, 18-8-1841.

<sup>493</sup> *DdB*, 21-3-1839.

<sup>494</sup> *DdB*, 6-4-1848.

Como se ha comentado, el Teatro de la Santa Cruz tenía los derechos exclusivos de representación en Barcelona de cualquier ópera y obra teatral. Pero cada vez había más movimiento cultural y ganas de hacerle competencia. En 1820 se produjeron algunos intentos de acabar con el monopolio del Teatro, ya que aparecieron esporádicas propuestas de teatros, como el de Trentaclus, el de la Barra de Ferro o el que se inauguró en Can Clavell con permiso del Ayuntamiento bajo el nombre de Teatro Nacional (también denominado Teatro de la plaza de los Gigantes). La experiencia duró bastante poco, ya que el regreso del absolutismo en 1823 trajo consigo el retorno al monopolio del Teatro de la Santa Cruz<sup>495</sup>. Fue con el fin del antiguo régimen en España, tras la muerte de Fernando VII, cuando cesó la validez de los privilegios que le habían sido otorgados en el siglo XVI a esta institución, hecho que propició la creación de nuevos teatros públicos destinados a la diversión de los particulares: el Liceo Filarmónico-Dramático de Montesión en 1837 (el futuro Gran Teatro del Liceo, inaugurado el 4 de abril de 1847), el Teatro del Carmen, el Teatre Nou (1843) y el Teatro Odeón (1850). Cabe recordar que en 1848, poco después de la inauguración del Gran Teatro del Liceo, comenzó en Barcelona el furor de los teatros de verano, iniciado con el Tívoli y seguido por todo un conjunto de edificios destinados a proyectar los espectáculos de verano. El fin del monopolio del Teatro de la Santa Cruz fue, pues, progresivo y respondía a un cambio en los signos culturales y estéticos de la sociedad liberal surgida a partir de la década de 1830.

Destacan los siguientes conciertos de los nuevos espacios públicos (nótese que el piano va adquiriendo cada vez más presencia y protagonismo en los conciertos):

[Concierto realizado en el Liceo Filodramático de Montesión] Último concierto que dará en esta capital el célebre profesor de contrabajo Mr. Luis Anglois. En la academia vocal e instrumental que se ha combinado para esta noche y en la que dicho señor ejecutará dos distintas tocatas de su composición [...]. Fantasía y variaciones con acompañamiento de pianoforte sobre un tema del *Pirata*, compuesta y ejecutada en el contrabajo por Mr. Anglois. Fantasía para flauta con acompañamiento de pianoforte sobre un tema de la *Norma*<sup>496</sup>.

<sup>495</sup> AVIÑO A, Xosé, «Aquel año de 1845...», *op. cit.*

<sup>496</sup> *DdB*, 31-7-1838.

[Concierto realizado en el Teatro del Carmen] Sinfonía a toda orquesta y comedia en cinco actos, a las siete en punto<sup>497</sup>.

[Concierto realizado en el Liceo Filodramático de Montesión] Academia instrumental: primera parte, sinfonía de *La gazza ladra*. Concierto de trompa acompañado de piano y ejecutados por los Sres. Aguiló y Nogués<sup>498</sup>.

[Concierto realizado en el Liceo Filodramático de Montesión] Hallándose de paso en esta capital el artista catalán D. Eusebio Font, cuyo mérito en el piano es generalmente conocido [interpretó obras de H. Herz y S. Thalberg]<sup>499</sup>.

[Concierto realizado en el Teatro Nuevo el 4 de febrero de 1842] Doña Angelita Moreno del Conservatorio de Bolonia, y su hermano Teodoro Moreno, del Colegio de Nápoles, españoles de regreso de Italia, agradecidos a la mucha bondad con que han sido acogidos por el ilustrado público de Barcelona [...]. *La figurante fantasía* y variaciones para piano de Herz, ejecutada por don Teodoro Moreno, *Gran fantasía* y variaciones para piano a cuatro manos ejecutada por doña Luisa y su hermano Teodoro<sup>500</sup>.

[Concierto realizado en el Teatro Nuevo el 4 de julio de 1844] Escogida función en la que tendrán el honor de presentarse los artistas españoles, don Pedro Soler, primer oboe del Teatro Real Italiano de París, y D. Joaquín de Gaztambide, pianista de Madrid [...]. *Gran fantasía para piano sobre aires favoritos* de la ópera *Linda de Chamonix*, compuestas y ejecutadas por el señor Gaztambide<sup>501</sup>.

[Concierto de Liszt en el Teatro Nuevo el 14 de abril de 1845] La Empresa del Teatro Nuevo [...] ha conseguido que este teatro pueda gloriarse, después del Casino Filarmónico [se refiere a los dos conciertos que Liszt ofreció en el salón de la Sociedad Filarmónica de Barcelona], de ser honrado de las sublimes inspiraciones del prodigioso pianista Mr. F. Liszt; con la más viva satisfacción anuncia pues la empresa, para el concierto que tendrá hoy lunes 14 del corriente [abril] a las ocho de la noche [Liszt interpretó la sinfonía de *Guillermo Tell* al piano, la *Fantasía* sobre Roberto Devereux, la invitación al vals de Weber y la *Fantasía capricho* (improvisación)]<sup>502</sup>.

[Concierto realizado en el Gran Teatro del Liceo el 15 de septiembre de 1847] Deseosa la empresa de complacer al público de cuantas maneras estén a su alcance, proporcionándole

---

<sup>497</sup> *DdB*, 8-9-1837.

<sup>498</sup> *DdB*, 23-6-1839.

<sup>499</sup> *DdB*, 3-2-1842.

<sup>500</sup> *DdB*, 4-2-1842.

<sup>501</sup> *DdB*, 4-7-1844.

<sup>502</sup> *DdB*, 14-4-1845.

el conocer las novedades que puedan ser agradables, ha aprovechado la ocasión de hallarse de paso en esta capital el célebre cuanto distinguido Sr. Strakosch<sup>503</sup> para ajustarle un corto número de funciones, segura de que los señores abonados y el público no podrán menos de alegrarse con la ocasión que se les presenta de admirar al eminente artista, émulo de Liszt y Thalberg, que en todas las cortes europeas ha contado sus triunfos por el número de funciones que ha dado [Strakosch interpretó arreglos de óperas como *Il Puritani*, *La Sonnambula*, *Lucia di Lammermoor* o *Elisir d'amore*, compuestos por el mismo pianista]<sup>504</sup>.

[Concierto realizado en el Teatro Nuevo el 20 de diciembre de 1847] Gran concierto instrumental en el que tomará parte el célebre pianista Thalberg y toda la orquesta del Liceo [Thalberg interpretó una *Fantasia sobre la romanza del sueño* y la *Tarantela Muta di Portici*, ambas de compuestas por el propio Thalberg]<sup>505</sup>.

Paralelamente, en los espacios semipúblicos barceloneses continuaba disfrutándose del bullicio musical. He aquí algunas de las ofertas musicales para las salas del Gremio de Veleros (o de los Tejedores de Velos), de la Cofradía de los Zapateros y del Palao:

Bernardo Courtin, profesor de música, cuya reputación es bien conocida en las principales ciudades de Europa, ha llegado a esta plaza bien recomendado y tiene el honor de anunciar al público que [...] dará un gran concierto vocal e instrumental en la sala de Tejedores de Velos [sala principal del Gremio de Veleros] [...] el día del 25 del corriente, en el que tocará al fuerte piano varios conciertos de su composición, ejecutándose otros por su hija de edad de 15 años, y otros de violín por su hija de 16 años, cantando su dicha hija varias arias italianas, acompañándose con la lira, y asimismo tocarán varias piezas con los dos pianos y violín<sup>506</sup>.

En la cofradía de los zapateros, frente a las escaleras de la Catedral, se dará hoy la siguiente función: una sinfonía a orquesta, una variación de juegos de manos, se tocará un solo de guitarra, dando fin con una sonata intermediada por la orquesta<sup>507</sup>.

Hoy a las siete de la noche (con superior permiso) en el salón del Palao, se dará principio al primer concierto de música vocal e instrumental. Orden de las piezas. Sinfonía de D. Mateo Ferrer (nueva) - introducción de la farsa *Adelina* del señor maestro Generali -

---

<sup>503</sup> Maurice Strakosch (Moravia, 1822 - París, 1887).

<sup>504</sup> *DdB*, 15-9-1847.

<sup>505</sup> *DdB*, 20-12-1847.

<sup>506</sup> *DdB*, 25-11-1818.

<sup>507</sup> *DdB*, 18-2-1821.

duetino del señor maestro Farinelli (nuevo) - aria del señor maestro Rossini (nueva) - cuarteto del señor maestro Fiorovanti (nuevo)<sup>508</sup>.

En el salón del Palao se dará una variada y amena función de música [...]. También se presentará por primera vez ante este benigno público el acreditado profesor de flauta Ms. Luis Regnori a ejecutar un brillante concierto a toda orquesta de dicho instrumento, de la composición de Monsieur Fulon (primer flauta de la Real Academia de Música de París)<sup>509</sup>.

Con relación al espacio del *café*, se tiene constancia en Barcelona, al menos desde 1831<sup>510</sup>, de la existencia del oficio de pianista de café, una categoría funcional y servil pero sumamente indicativa del nivel de consumo musical y de la difusión social de la que gozaba el piano. Estas sesiones pianísticas suponían una alternativa al concierto formal y permitieron el contacto constante de la población con una música más o menos de moda<sup>511</sup>. Progresivamente, la visita a los cafés por las tardes o por las noches en los días festivos entró a formar parte del ritual de la familia burguesa. El atractivo residía en que por el precio de un café la clientela de estos establecimientos podía pasar largos ratos conversando, fumando, consultando la prensa... mientras un intérprete o un conjunto tocaba las piezas de moda. A continuación se transcriben los primeros anuncios que aparecieron en el *Diario de Barcelona* referentes a la presencia del piano en los cafés:

D. Antonio Gallard, profesor de piano, ofrece enseñar con el mayor esmero y equidad, afinar gratis los pianos de sus discípulos y ocuparse en algún café en clase de pianista; dará razón en el mesón del Monte del Carmen, calle de Botello, núm. 38<sup>512</sup>.

El profesor de piano del café de la Noria informará de un piano de cinco octavas o para vender<sup>513</sup>.

Ha llegado a esta ciudad un joven perfectamente instruido en el piano que desea dar lecciones de este instrumento, o bien ocuparse en un café para la diversión pública; dará razón el cordonero de la calle Ancha núm. 63<sup>514</sup>.

---

<sup>508</sup> *DdB*, 16-2-1818.

<sup>509</sup> *DdB*, 12-2-1826.

<sup>510</sup> *DdB*, 19-2-1831.

<sup>511</sup> AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, op. cit.

<sup>512</sup> *DdB*, 19-2-1831.

<sup>513</sup> *DdB*, 5-9-1835.

El amo del café de la Industria, establecido en la calle Trentaclus, ha trasladado sus muebles y café a la casa nueva de la calle Conde del Asalto con el título de Café de los Amantes de la Industria, con dos billares contruidos a lo moderno y su famoso piano y todo lo demás al mejor gusto del día<sup>515</sup>.

Antes de finalizar este apartado es necesario tratar la cuestión del repertorio que se podía escuchar en estos espacios públicos y semipúblicos. La música lírica (la ópera, la zarzuela y todas las otras formas de teatro cantado), por el hecho de disponer de argumento y de visualización escénica, fue, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, el motor principal de la actividad musical. Como principal forma de diversión burguesa, el teatro cantado se extendió por todas las capas de la sociedad ochocentista y marcó diferentes niveles de identificación: la ópera, por ser generalmente cantada en italiano y de procedencia extranjera, era propia de la gente más cultivada o de los que aspiraban a parecerlo; en cambio, la zarzuela y otras formas populares, como el sainete, fueron identificándose con las clases de menor nivel cultural<sup>516</sup>.

Hasta la década de 1840 el repertorio que prevalecía era fundamentalmente italiano, con singulares excepciones de autores españoles como Fernando Sor, Ramón Carnicer y Vicenç Cuyàs, pero que también eran cantados en italiano. Como se ha apuntado, en la vida musical de los primeros cuarenta años del siglo XIX todo es operístico. Si se penetra en los entresijos de la sensibilidad musical del público medio de estos años, se comprende que no tenía sentido que los empresarios ofrecieran otros productos, puesto que el público no sentía el más mínimo interés por según qué tipologías musicales. En esto, la sensibilidad española no se alejaba de la de cualquier otro centro cultural europeo, con la salvedad de algunos grandes núcleos, como París y Viena<sup>517</sup>.

En los programas de los conciertos de música instrumental se alternaba la oferta de oberturas de óperas de moda con obras que se pueden considerar no operísticas: las sinfonías de autores consagrados, como Haydn y Beethoven<sup>518</sup>; las sinfonías de nuevo cuño, como las de Mateu Ferrer; los conciertos para solista y orquesta (como los

---

<sup>514</sup> *DdB*, 20-4-1836.

<sup>515</sup> *DdB*, 1-11-1842.

<sup>516</sup> AVIÑO A, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, op. cit., pág. 57.

<sup>517</sup> AVIÑO A, Xosé, «Aquel año de 1845...», op. cit.

<sup>518</sup> El 16 de febrero de 1816 se interpretó en el Teatro de la Santa Cruz una «sinfonía del señor maestro Beethoven (nueva)». En: *DdB*, 16-2-1816. No se sabe el número de la sinfonía pero refleja el gusto musical de la época.



conciertos de flauta de Ignasi Cascante en 1818, el concierto de arpa de J. R. Rossi en 1826, el concierto de piano de Antonio Stecchi en 1834 y el concierto de piano de Eusebio Font en 1842); y las formaciones de cámara, como los dúos que anteriormente se han reseñado: trompa y piano, oboe y piano, contrabajo y piano, y el de piano a cuatro manos.

### 3 Actividad musical en la esfera privada

La actividad musical en la esfera privada barcelonesa también se vio afectada por los acontecimientos históricos más relevantes.

En el período anterior a la guerra de la Independencia, los salones particulares de la aristocracia y de la alta burguesía, así como las casas de la pequeña burguesía y de los artesanos, fueron los espacios en los que se ofrecieron conciertos, tanto vocales como instrumentales, y bailes *modernos*<sup>519</sup>, y en los que también se representaban obras de teatro<sup>520</sup>. Especialmente en ellos se pudo escuchar con frecuencia ese novedoso instrumento que era el piano, bien como forma de intercambio social o bien como entretenimiento festivo. La vida musical barcelonesa se enriqueció notablemente gracias a la diversidad de posibilidades que ofrecía este microuniverso cultural que era el ámbito privado, que revela un interés y un gusto por el piano y la música en general que van más allá de la moda pasajera y la presión social para acudir a actos públicos. El ámbito privado trabaja desde la intimidad y la discreción, desde las sombras, y sin embargo pone de manifiesto con mayor fuerza la existencia no ya de *aficionados*, sino de auténticos *apasionados* por las cuestiones musicales, dos términos acuñados por el barón de Maldà en el *Calaix de sastre*:

---

<sup>519</sup> *El Calaix de sastre* del barón de Maldà registra en sus páginas un baile desconocido en la ciudad de Barcelona, el vals: «Día 11 de enero [1791]. A las diez de la noche en casa de Rocabrana hubo baile de la nobleza [...] para obsequiar a la marquesa de Aguilar, exiliada de Francia desde hace un mes por los disturbios acontecidos en su ciudad natal, Perpiñán, y en casi toda Francia [...], todo muy bien iluminado, con música en el salón (dos contrabajos, violines, trompas) que hacían sonar diez minuetos nuevos de gran calidad, y un baile francés llamado *balsa* [vals], que es muy parecido a un alemanda continua». En: AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-206, vol. VI. Barcelona.

<sup>520</sup> El barón de Maldà ofrece el testimonio de esta representación teatral en casa de un médico: «Día 20 de enero [de 1792]. [...] En casa del doctor Eugeni Borrás, en la que también vive Joseph Barberi con su familia, se organizó por la noche una obra de teatro [...]; la obra en cuestión es *Zayda*, escrita por Voltaire, ese escritor que, en los últimos años, ha derramado por Francia su perversa y escandalosa doctrina». En: AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Mss. A-207, vol. VII.

Día 5 de marzo de 1801. [...] La música, que es una de las diversiones más honestas y proporcionadas a la hora de conciliar y templar las pasiones del hombre, ocupa en Barcelona un lugar muy distinguido debido a la inclinación de sus habitantes hacia todo lo musical. Esta se divide en diferentes géneros y formas, y el principal es el oratorio [...]. Tiene muchos seguidores y cuenta con el aplauso de estos; anteriormente los oratorios se celebraban en el Colegio Episcopal, pero en la actualidad se interpretan en las capillas de la Catedral, de Santa María del Mar [...], sin olvidar la del Palau [la capilla de los duques de Alba], que es necesario separar del resto ya que cuenta con algunos apasionados que quieren, sin fundamento alguno, que sea considerada la mejor [...]; no obstante, mi opinión es que la capilla de la Catedral supera con mucho a todas las demás, no solo por tener mayor número de voces, y con mejor dicción, sino también por sus instrumentos, que desempeñan con más finura las piezas maestras de los grandes compositores, bien conocidos por los aficionados<sup>521</sup>.

Estos aficionados de los que habla el barón de Maldà son quienes en el siglo XIX motivaron la aparición de una compleja literatura musical de salón<sup>522</sup>, los que acudían regularmente a conciertos y realizaban tertulias musicales en sus casas y los principales consumidores de productos musicales (partituras, pianos...), cuyo desarrollo tendría su continuación al aparecer otros artículos comercializables, como las discografías. No hay que olvidar que fue en estos espacios privados donde se estuvo fraguando buena parte del público y de la afición por el piano. A la hora de organizar y gestionar el disfrute de conciertos y veladas musicales, a los círculos aristocráticos y de la alta burguesía se les sumaban también notarios, capellanes, abogados, artesanos, comerciantes (los llamados *botiguers* barceloneses) y demás miembros del pueblo llano que rivalizaban entre ellos al ofrecer tandas de conciertos. Estos se celebraban en un determinado día de la semana y contaban con la asistencia de personas más o menos vinculadas a los organizadores.

---

<sup>521</sup> La traducción es mía. Este es el texto original: «Dia 5 de Mars de 1801 [...]. La música, que es una de les diversions més honestas y proporcionadas a conciliar y templar las passions del home, ocupa en Barcelona un lloch molt distingit per lo molt inclinát de sos moradors a tot lo que és música. Esta se mira en varios obgetes y materias distribuïda, y són las principals los Oratoris [...]. Tenen molt sèquit y aplauso estos, y antes eran celebrats los Oratoris del Collegi Episcopal, y al present [...] en las Capellas de la Cathedral, de Santa María del Mar [...], sens voler olvidar-se de la del Palau, pues es menestér separarla de las demés, ya per tenir a alguns apassionats que volen, sens fonament, sia la millor [...], no obstant diré mon dictamen, y és que la Capella de la Cathedral excedeix en un quint a totes, no sols per tenir major número de veus, y de millor accent, si que també per sos instruments, que desempeñan ab més finura las peza mestres de so cèlebres Compositors, ben coneguts del aficionats», en: AHCB, Rafael d' Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-218, vol. XVII.

<sup>522</sup> VÁZQUEZ TUR, Mariano, «Piano de salón y piano de concierto en la España del siglo XIX», *Revista de musicología*, XIV, 1-2, 1991, págs. 225-248.

Con respecto a estos conciertos en ámbitos privados hay que señalar que la documentación disponible, aunque no muy abundante, resulta suficiente muestra de la intensidad, la riqueza y la diversidad de la actividad musical barcelonesa de la época. Buenos testimonios de esta actividad musical en espacios privados son los que proporcionan, una vez más, el barón de Maldà y el *Diario de Barcelona*:

Día 24 de enero [de 1783]. Conocí a un niño que trabajaba en una droguería y que solo tenía madre [...] y una hermana llamada Francisca, una bella joven, alta y delgada, que vive en la calle Escudellers y está casada con un *botiguer* llamado F. Parallada, en cuya casa los lunes de cada semana se ofrecen muy buenas academias de música<sup>523</sup>.

Día 24 de enero [de 1785]. Se encuentra de paso en esta ciudad un alemán llamado Hesper, que toca con gran habilidad el violín y la viola de amor. Quienes le han podido escuchar en casa de Ramon Mateu o en otras casas, y también en la Facultad de la Música, han quedado maravillados. No hay músico que lo iguale, excepto Domenico Porretti<sup>524</sup>.

El profesor de música que ha tocado el arpa en el Teatro de esta ciudad, junto con otro guitarrista y de trompa se ofrecen [para] ir a tocar juntos varias arias variadas en la casa de los señores aficionados que deseen oírlos; viven en la posada de la Cruz de Malta<sup>525</sup>.

La noche de este jueves [16 de enero de 1800] se ha realizado, como en las anteriores semanas, una lucida academia de música en Casa Soler [importante comerciante barcelonés], detrás de Palacio. [...] En el salón principal la orquesta producía un muy buen efecto<sup>526</sup>.

---

<sup>523</sup> La traducción es mía. Este es el texto original: «Dia 24 de Janer [de 1783] coneguí a un minyonet adroguer que sols te mare [...], el que té a una germana nomenada Francisca bella jova, alta y primeta, casada en los Escudellers ab un botiguer nomenat F. Parallada en la qual casa en los dilluns de cada semana, se hi fan lluhidas academias de musica». En: AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastrre*, Ms. A-201, vol. I.

<sup>524</sup> La traducción es mía. Este es el texto original: «Día 24 de janer [de 1785] se troba en esta ciutat de pasatger un Alemany nomenat Hesper, singular en obras de música y de gran habilitat en sonar lo violí y viola de amor, que ha admirat a quants lo han ohit en las serenatas de casa Ramon Mateu, y altras principalment als de la Facultat de la musica; no haventse ohit per ara altre musich que se igualás a est fora de Domenico Porretti». En: AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastrre*, Ms. A-201, vol. I.

<sup>525</sup> *DdB*, 11-5-1796.

<sup>526</sup> La traducción es mía. Este es el texto original: «En esta nit dijous [16 de gener de 1800] se ha feta, com en los demés antecedents de la Semana, la lluhida acadèmia de música. [...] Feya un efecte molt bo la Sala en què quedava collocada la orquesta». En ALIER, Roger: «La vida musical de Barcelona vista a través del *Calaix de sastrre* del barón de Maldà», *Serra d'Or*, núm. 221, febrero de 1978, págs. 51-55.

Aunque en estas cuatro referencias no aparece mencionado específicamente el uso del piano para los conciertos musicales referidos, seguramente todos ellos disponían de uno. A partir de los inventarios notariales (tipo de protocolo notarial que describía y enumeraba las propiedades de una comunidad o de un individuo, tanto de sus bienes muebles como inmuebles), se ha podido documentar que ya antes de 1814 era corriente que las casas nobiliarias barcelonesas tuvieran un piano, tanto para uso y disfrute privado de la familia como para uso social mediante la organización de conciertos. Por ejemplo, disponían de un piano en Casa Magarola<sup>527</sup> (así figura en el inventario registrado por José Clos, notario de la familia Magarola)<sup>528</sup>, en casa del barón de Maldà (lo explica en su diario personal del año 1808), y en casa de la marquesa de Moja y de Cartellà<sup>529</sup> (tal como figura en el inventario de 1809 también registrado por José Clos)<sup>530</sup>, entre otras familias nobiliarias.

A continuación se transcriben dos pasajes del *Calaix de sastre*: el que hace referencia a las actividades musicales en Casa Magarola (en la que ya se ha documentado la existencia de un piano), y el que hace referencia al *fuertepiano* que poseía el propio barón de Maldà, seguramente el que utilizaba en los conciertos que organizaba en su pequeño palacio de la barcelonesa plaza del Pino:

Día 27 de marzo [de 1792]. [...] Por la noche se celebró un concierto en el gran salón de Casa Magarola, en la calle Portaferrisa, como cada miércoles o jueves desde hace cuatro o cinco meses, con los músicos y aficionados habituales<sup>531</sup>.

Día 8 de octubre, sábado [de 1808]. [...] Habiendo pedido don Juanet Senmenat a los señores de casa Parralla el clave, para tocarlo juntos y divertirnos y alegrarnos un poco con la música en estos momentos que tanto lo necesitamos para calmar las penas y tristezas que estamos pasando. Don Juanet y yo nos ponemos a divertir con el clave [...] para tocar minuetos, adagios y alegros de algún concierto de Haydn o de Pleyel, y los

<sup>527</sup> La familia Magarola era un antiguo linaje de Barcelona. Los primeros Magarola están documentados en el siglo XIII, como escribanos de Pedro III de Aragón.

<sup>528</sup> AHPNB, José Clos i Trias (notario núm. 1164), vol. 34, Inventaris, fol. 113.

<sup>529</sup> La marquesa de Moja y de Cartellà (Maria Josefa Sarriera Copons de Cartellà) era hija del marqués de Moja y de Cartellà (Josep de Copons y de Oms, mariscal de campo de los Reales Ejércitos). El título nobiliario del Marquesado de Moja fue creado en 1702 por Felipe V.

<sup>530</sup> AHPNB, José Clos i Trias (notario núm. 1164), vol. 34, Inventaris, fols. 95 y 133.

<sup>531</sup> La traducción es mía. Este es el texto original: «Dia 27 de mars [de 1792]. [...] En la nit en lo Gran Saló de Casa Magarola en la Portaferrissa ab tots los musichs y aficionats que van en los dimecres o dijous de las semanas de estos quatre o sinch mesos à las acadèmies de música». En: AHCB, Rafael d' Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-201, vol. I.

oratorios y otras piezas que tocaban antes los coros de la Catedral de Barcelona los tengo olvidados para tocar con mi *fuertepiano*<sup>532</sup>.

Asimismo también se ha podido documentar mediante los inventarios notariales, el *Calaix de sastre* y el fondo Gònima i de Janer de la Biblioteca de Catalunya la actividad musical originada, por un lado, por la burguesía industrial, como en el caso del industrial Onofre Gloria<sup>533</sup> y del importante industrial Erasme de Janer i de Gònima<sup>534</sup>; y por otro lado, por la burguesía media barcelonesa, formada por los que se dedicaban a profesiones liberales y por la pequeña burguesía comercial.

Del mismo modo, el *Calaix de sastre* permite el acercamiento a la realidad musical privada gracias a sus relatos y explicaciones, como cuando dice que uno de los conciertos o *academias* que de forma habitual se realizaba en casa del cura Joseph Prats (el mismo que dirigía la escuela de música de la Catedral) pasa a realizarse (por causas desconocidas) en casa del notario Comelles:

Día 9 de noviembre [de 1797], [...] a las ocho, ha empezado la primera academia de música, que hasta ahora se daban en casa del cura Joseph Prats y su hermano, en casa del notario Sr. N. Comelles<sup>535</sup>.

---

<sup>532</sup> La traducción es mía. Este es el texto original: «Dia 8 de octubre, disapte. [1808] [...] Havent demanat per favor als senyors de casa Parralla, Don Juanet Senmanat, lo clave, per divertir-se ell tocant-lo y yo també, per alegrar-nos un poch la música, que molt ara la necessitam per calmar las angústias y las tristesas que pasam [...] Don Juanet y yo nos hi pogam a estonas divertir ab lo dit clave [...] per tocar-hi minuets, adàgios y alegros d'algun concert de Hayden, o de Pleyel, y lo que antes tocaba de coros de oratoris, responsoris y altres cosas de ma apassionada música de la Cathedral de Barcelona, los tinch olvidats [...] per tocar ab [...] mon fuertepiano». En: AMAT I DE CORTADA, Rafael d', (barón de Maldà), (1769), *Exili de Barcelona i viatge a Vic: 1808*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 1991, pág. 119. [Edición, introducción y notas a cargo de Vicenç Pascual i Rodríguez y Carme Rúbio i Larramona].

<sup>533</sup> Onofre Gloria era miembro de una importante familia de empresarios barceloneses del siglo XVIII que se dedicaban a la fabricación y la comercialización de indianas (como se ha explicado, un tipo de tejido de algodón inspirado en diseños tradicionales de la India. Se sabe que poseía al menos un piano gracias al inventario registrado en 1809. En: AHPNB, José Clos i Trias (notario núm. 1164), vol. 34, *Inventarios*, fol. 130.

<sup>534</sup> Nieto de uno de los fabricantes de indianas más importantes de Cataluña. En 1821, Erasme de Janer i de Gònima presidió la Comisión de Fábricas de Hilados, Tejidos y Estampados de Algodón y fue miembro de la junta directiva del Teatro de la Santa Cruz y de la Sociedad Barcelonesa de Amigos del País. En 1846, fue alcalde de Barcelona. Se sabe que poseía al menos un piano tal como figura en las facturas del Teatro de la Santa Cruz. En: BC, Fondo Gònima y de Janer, carpeta 129-2.

<sup>535</sup> La traducción es mía. Este es el texto original: «Dia 9 de novembre [de 1797]. [...] a vuit hores, ha començada la primera acadèmia de música que fins ara havia estat a casa de mossèn Josep Prats i son germà [...] en casa del Sr. notari N. Comelles». En: AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-212, vol. XII.

Un claro ejemplo de la actividad musical entre la pequeña burguesía comercial viene proporcionado por el inventario de 1808 de las pertenencias del comerciante Roberto Marning. Este documento describe con rigurosa precisión los objetos que contienen cada una de las piezas, salas y habitaciones de la casa del comerciante Marning, entre las cuales destaca la «sala que da a la parte de la muralla del mar», ya que guardaba:

Un pianoforte de caoba guarnecido de bronce y cubierto con marroquinería carmesí, dos relojes de mesa (uno de bronce y el otro decorado con pequeñas placas de mármol), un tocador de caoba con espejo, 25 sillas y dos canapés traídos de Génova, cuadros con retratos de la familia del señor y de la señora Marning, dos mesitas de caoba cuadradas, cuatro candelabros de bronce, una araña pequeña y cortinas de muselina rayadas en blancos para las ventanas de la sala<sup>536</sup>.

Por tanto, era una sala pensada y preparada para organizar actividades musicales con una clara función social, ya que poseer un piano era una aspiración para la burguesía media, pues se consideraba el símbolo de las buenas prácticas culturales y de la familia pudiente, próspera y acomodada, y un elemento imprescindible en toda casa de buena familia. Pero la «sala que da a la muralla» también era un espacio para el recogimiento íntimo y para el estudio musical del aficionado (ese aficionado que probablemente acudía a los conciertos del Teatro de la Santa Cruz).

Por su parte, los artesanos y los pequeños comerciantes (los llamados *botiguers* barceloneses) y demás miembros del *pueblo llano* rivalizaban entre ellos al ofrecer tandas de conciertos, como se ha comentado más atrás al citar el caso del *botiguer* F. Parallada<sup>537</sup>, habitual organizador de actividades musicales, probablemente con piano.

Gracias al inventario realizado por el notario Francisco Portell en 1804<sup>538</sup>, también ha podido documentarse el caso de Joan Francesc Macià, un pequeño comerciante o *botiguer* de la plaza del Ángel. En una de las salas de su casa tenía media docena de violines y un pianoforte que posiblemente utilizaba cuando organizaba actividades musicales de carácter privado.

A partir de 1814, la actividad musical en los espacios privados fue en aumento. Hay que tener en cuenta que en estas fechas se consolidó el poder de una nueva clase

<sup>536</sup> AHPNB, Francisco Portell (notario núm. 1142), vol. 42, Inventaris, vol. 34, fols. 226-227.

<sup>537</sup> AHCB, Rafael d' Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-201, vol. I.

<sup>538</sup> AHPNB, Francisco Portell (notario núm. 1142), Inventaris, vol. 42, fol. 86.

social que se ha venido llamando burguesía o clase media acomodada, gracias a que supo encontrar en la industrialización y en el comercio el motor de su actividad empresarial. Esta *nueva* clase, económicamente consolidada y con una presencia fundamental en la vida social de la ciudad, se convirtió en una la gran consumidora del producto musical e hizo de la música una actividad cada vez más importante en sus relaciones sociales. De aquí surgió, como ya se ha comentado, la figura del *aficionado* (o *diletante*), que, con sus hábitos, fue el auténtico impulsor del cambio en la producción y el comercio musical<sup>539</sup>: los aficionados acudían regularmente a conciertos, participaban en tertulias musicales organizadas en viviendas privadas, estaban suscritos a periódicos musicales, renovaban sus reportorios de partituras con cierta frecuencia, adquirían métodos para piano, compraban sus propios instrumentos y los servicios relacionados con su buena conservación, o bien los alquilaban, y cuando los necesitaban solicitaban también profesores de piano para el aprendizaje musical<sup>540</sup>.

Por tanto, no es casual que, a partir de 1814, la práctica totalidad de los inventarios analizados en los que se han localizado pianos sean de esa nueva clase social de aficionados con acceso a la música: la burguesía comercial e industrial. Visto de otra forma, al aumento del consumo y de la actividad musical también se corresponde con un mayor deseo de poseer el instrumento de moda: el piano; y este deseo, cuando se hace realidad, puede quedar reflejado en los inventarios notariales.

Gracias al inventario registrado por el notario Francisco Portell en 1815<sup>541</sup>, se sabe que en casa del comerciante Francisco de Gomis, igual que en la casa del comerciante Roberto Marning, se disponía de una sala destinada a actividades musicales en la que había un pianoforte de caoba usado, un reloj de mesa dorado, un espejo, una araña de cristal, diez sillas y dos canapés.

Otra clara muestra de la actividad musical en ámbitos privados es la presencia de un piano en la sala principal de la casa del corredor real de cambios<sup>542</sup>, Antón Torredà Barquell, tal como figura en el inventario registrado por Josep Ignasi Lluch en 1819<sup>543</sup>. Este espacio destinado a la música estaba amueblado con 18 sillas, dos sofás de caoba

<sup>539</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

<sup>540</sup> Para más detalles sobre estas cuestiones, véanse el apartado siguiente y el capítulo VI.

<sup>541</sup> AHPNB, Francesc Portell (notario núm. 1142), vol. 47, Inventaris, fol. 292.

<sup>542</sup> Los corredores reales de cambios eran agentes comerciales que intervenían en los contratos de compraventa de productos de importación y de exportación, en la negociación de letras de cambio, en la contratación de seguros marítimos y en el peritaje de tejidos, naves y mercancías.

<sup>543</sup> AHPNB, Josep Ignasi Lluch (notario núm. 1144), vol. 44, Inventaris, fol. 1.

con cojines, dos mesas, un reloj de mesa, ocho grandes cuadros, un gran espejo con guarnición, un *forte-piano* y dos grandes cortinas, un contenido que recuerda al de los salones de las casas de otros comerciantes, como Roberto Marning, Francisco de Gomis y Francisco Parlavé<sup>544</sup> (este último, según consta, tenía dos pianos en vez de uno).

Y es que, en definitiva, las nuevas clases medias burguesas pretendían emular a la nobleza, y la música era una de las materias clave de su educación, para que sus miembros, de cara a la sociedad, pudieran participar en los pequeños conciertos que se organizaban en los salones burgueses acondicionados para ello.

En consonancia con la ebullición musical explicada, hay que mencionar un último espacio de carácter privado promotor de actividad musical: la Societat Filharmònica de Barcelona, fundada en 1844 por iniciativa privada con la intención de ofrecer conciertos regulares (y así fomentar la música vocal e instrumental), promover el juego, la lectura de diarios y el debate (siempre y cuando no fuera sobre materias religiosas o políticas)<sup>545</sup>, todo ello combinado con la organización de sesiones extraordinarias, como los conciertos de Liszt en 1845, o de audiciones ordinarias a cargo de los propios socios. El acto más importante de la Filharmònica fue, sin duda, la presencia de Franz Liszt en abril de 1845, en el contexto de una célebre gira por Europa: de octubre a diciembre de 1844 Liszt estuvo en Madrid; luego se trasladó a Andalucía y Portugal; en torno al 20 de marzo de 1845 llegó a Valencia y después se trasladó a Barcelona, donde realizó seis conciertos (tres en la Sociedad Filharmònica y tres en el Teatre Nuevo), patrocinado por la casa de pianos Boisselot de Marsella. Del mismo modo, en julio de 1845, pudo escucharse en el espacio de la Sociedad Filharmònica de Barcelona a un pianista español de cierto prestigio, Joaquín Gaztambide (1822-1870), que tocó con el flautista Pedro Sarmiento y el oboetista Pedro Soler. Y en el concierto de la noche del 29 de junio se pudo escuchar al piano también en la sede de esta Sociedad a los «señores Nogués, [Eusebi] Font, Clarós y Barrau»<sup>546</sup>.

Esta intensa actividad musical pública, semipública y privada que vivía la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX favoreció la diversificación del ambiente musical y también «que la música instrumental en estos nuevos espacios se librara de

<sup>544</sup> AHPNB, Josep Ignasi Lluch (notario núm. 1144), vol. 44, Inventaris, fol. 13.

<sup>545</sup> AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, op. cit., págs. 43 y 114.

<sup>546</sup> *DdB*, 1-6-1846.



las ataduras y de la subordinación respecto a otros espectáculos artísticos, fundamentalmente el teatral y el operístico que hasta entonces habían acompañado a la práctica de la música instrumental en los teatros barceloneses»<sup>547</sup>.

Asimismo, la presencia en Barcelona de Liszt en abril de 1845, de Émile Prudent en febrero de 1846 y de Sigismond Thalberg en diciembre de 1847, motivó la promoción del piano como mercancía vendible a un público ávido de poseer el instrumento burgués por excelencia y certificó el estallido del *pianismo* en Barcelona. El estallido fue posible gracias a una serie de elementos que se fueron fraguando a lo largo de medio siglo y que ocasionaron, entre otras muchas cosas que se desvelarán en el capítulo VI, una mayor presencia del piano y el desarrollo de todas las actividades musicales barcelonesas relacionadas con este fenómeno que ya se han visto. Todas las piezas de este gigantesco rompecabezas se retroalimentan, se relacionan y son imprescindibles para comprender el fenómeno de la difusión y recepción del piano en la Barcelona del siglo XIX.

---

<sup>547</sup> COMELLAS I BARRI, Montserrat, *El romanticisme musical a Barcelona: els concerts*. Sant Cugat del Vallés: Els Llibres de la Frontera, 2000, pág. 106.

**Capítulo VI.**  
**DIFUSIÓN, COMERCIO Y ENSEÑANZA DEL PIANO**  
**EN BARCELONA ENTRE 1790 y 1849**

Hasta el momento se ha analizado el oficio de constructor de pianos (y su vinculación o alejamiento respecto al Gremio de Carpinteros), el asentamiento de constructores nacionales y extranjeros en la ciudad de Barcelona, la forma en que la revolución industrial afectó al modo de fabricar el piano, el espacio donde trabajaban los constructores (el taller, la fábrica) y las repercusiones económicas, sociales y musicales al aplicar las innovaciones tecnológicas al piano. Asimismo se ha estudiado el panorama científico barcelonés de finales del siglo XVIII y principios del XIX, ya que gracias a ese contexto fue posible la llegada y progresiva implantación de las ideas ilustradas entre 1790 y 1849 en la sociedad barcelonesa, lo que conllevó la introducción de innovaciones tecnológicas y novedades industriales, culturales y musicales provenientes del resto del viejo continente. Estos elementos se desarrollaron a la vez que se producía un claro incremento de la afición y del consumo del producto musical, lo cual se tradujo en un fuerte aumento de la actividad musical en los espacios públicos y privados, y en el desarrollo de la fabricación y la compraventa de instrumentos para satisfacer a los nuevos aficionados a la música.

Llegado este punto, es necesario mostrar el resto de las piezas que conforman, justifican y prueban que, a lo largo del período estudiado (1790-1849), la difusión, la generalización en su utilización y la implantación del piano en la sociedad barcelonesa fue posible y tuvo lugar. Los elementos más relevantes fueron: el comercio musical, es decir, la compraventa de instrumentos y de partituras, y el papel que jugaron el librero,

el editor y el impresor en la difusión de la música; el ámbito pedagógico, que incluye el aumento en la demanda de la enseñanza pianística en instituciones oficiales (en conservatorios) en detrimento de la enseñanza en las capillas musicales de la iglesia y la difusión de los primeros métodos de piano; la creación de periódicos de música que permitieron divulgar un repertorio pianístico; el desarrollo de la crítica musical; la presencia del piano en la esfera privada; y finalmente, la irrupción de nuevas ideas con las que llegan nuevas sensibilidades musicales y estéticas, que acabaron fraguando el Romanticismo.

Dado que el aumento de la actividad musical y de los espacios públicos y privados dedicados a la música no se dio de forma aislada, sino que estuvo acompañado por el incremento de la afición y del consumo del producto musical y también por el desarrollo en la fabricación y en la compraventa de instrumentos, todos los elementos que conforman el panorama genérico (el de la implantación del piano en Barcelona) se complementan y se retroalimentan, y se dan de forma simultánea en el tiempo.

Este capítulo consta de un primer apartado, en el cual, a modo de introducción, se presenta un estudio inédito llamado «La música en el *Diario de Barcelona* (1792-1849)», que comprende, como se ha comentado, un vaciado exhaustivo de las noticias musicales presentes en cualesquiera de las secciones de dicha publicación durante las fechas señaladas. El estudio arroja luz sobre muchos aspectos de la vida musical barcelonesa y es una herramienta valiosa para dibujar la historia social de la música durante la primera mitad del siglo XIX. También lo ha sido la documentación hallada en el Arxiu de Protocols de Barcelona, en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y en la Biblioteca de Catalunya.

En el segundo apartado se detallan y analizan todas las cuestiones referentes al comercio musical, tanto de pianos como de partituras, es decir, los modelos de pianos que se vendían y alquilaban (de importación inglesa o vienesa o de construcción nacional), quién los vendía o alquilaba y a qué precios y quién podía comprar uno de estos pianos. Asimismo se ahonda en cuestiones relacionadas con la partitura, como quién vendía partituras y cuánto se pagaba por ellas, cómo se llevaba a cabo la venta (por suscripción, por lotes, por cuadernos) y el tipo de repertorio que se vendía. También se lleva a cabo un estudio de los primeros periódicos musicales surgidos en Barcelona a lo largo de la primera mitad del siglo XIX; la aparición de estos periódicos

musicales responde a una demanda, a una afición y a un interés por adquirir una música que, gracias a las transcripciones para piano o piano-voz y guitarra o guitarra-voz, logró llegar a la esfera privada del aficionado y acabó convirtiéndose en una necesidad musical y social.

Se ha considerado oportuno abordar en un tercer apartado todo lo relativo a la enseñanza del piano: quién impartía clases, qué espacios se utilizaban para enseñar piano y música en general antes de la creación del Conservatorio del Liceo en 1837, qué métodos de piano se conocían (testimonios fundamentales para explicar el papel y la importancia de un instrumento y su repertorio en el contexto social de una época)... Y también se ha analizado diversos aspectos de la técnica pianística en relación con los modelos de instrumento difundidos en Barcelona y el repertorio más habitual en la enseñanza del piano.

Para entender este proceso de difusión del piano es fundamental examinar la penetración social que este tuvo, es decir, estudiar el piano como instrumento principal de la esfera privada, averiguar qué tipos de pianos se utilizaban en las distintas casas según los segmentos sociales, examinar el tipo de veladas musicales que se realizaban y quién participaba en ellas... Estos son los aspectos a los que se destina el cuarto apartado, que se completa con un apartado dedicado a analizar la presencia física real del piano en la vida privada mediante el análisis los inventarios post mórtem, un tipo de documento que, como se ha visto, permite entrever de algún modo una parte de la realidad cotidiana de las personas, su manera de vivir, sus inquietudes sociales y culturales y sus hábitos.

Y este sexto capítulo concluye con un apartado de estudio del impacto ideológico del instrumento. A lo largo del período 1790-1849, en paralelo al proceso de generalización del uso del piano, Barcelona (y España) fue receptora de las nuevas corrientes literarias, filosóficas, pictóricas y científicas que se iban desarrollando en Europa. Estas novedades ayudaron en la gestación y adopción de la cultura romántica; y el desarrollo del pensamiento romántico, sumado a las innovaciones tecnológicas aplicadas al piano fruto del avance de la revolución industrial, dio como resultado el piano moderno, el instrumento más específicamente romántico, aquel que mejor logró amoldarse y saciar las exigencias y las aspiraciones musicales del compositor, del intérprete y del público.

## 1 Introducción: noticias musicales en el *Diario de Barcelona*, de 1792 a 1849

Se ha discutido mucho sobre la incidencia de la prensa en los lectores de la España de las primeras décadas del siglo XIX, puesto que se calcula que el analfabetismo alcanzaba al 94 % de la población. Aun así, la presencia de los impresos efímeros, baratos, dentro de las capas populares, inclusive analfabetas, era creciente. Y en las ciudades, la amplia circulación de periódicos, pliegos, almanaques y folletines hace pensar que existía interés suficiente, y que la población estaba más familiarizada con la cultura impresa de lo que pudiera pensarse, posiblemente porque esta acostumbraba a transmitirse también mediante las lecturas en voz alta. Si se tienen en cuenta ambas premisas, la población de los lectores se amplía sustancialmente más allá de los alfabetizados<sup>548</sup>.

La prensa nació y se mantuvo mucho tiempo en manos de la burguesía, y estaba claramente dirigida a una élite que solía comprarla por suscripción. A pesar de lo exiguo de las tiradas españolas, que ni siquiera en las grandes urbes sobrepasaban los 1.500 ejemplares<sup>549</sup>, no se puede hablar de poca difusión de prensa, puesto que tuvo también bastante importancia la prensa voceada en la calle, y además, a partir de 1808, surgieron diversos gabinetes de lectura (por ejemplo, en Madrid), donde, mediante una suscripción o «cuatro cuartos por entrada», podían leerse libros y periódicos. Es fácil deducir, por tanto, que la difusión del *Diario de Barcelona* no se reducía a únicamente quienes podían permitirse una suscripción, sino que alcanzaba a un sesgo de la población más amplio, de diversa procedencia y diferente estrato social. Por este motivo, los datos extraídos del *Diario de Barcelona* de la época estudiada cobran tanto sentido e importancia en el marco del estudio que en las siguientes páginas se explicará.

Se ha llevado a cabo un examen sistemático de los documentos relacionados con la música publicados en el *Diario de Barcelona* en los primeros cincuenta y siete años de su historia, es decir, de 1792 a 1849. Por un lado, la información obtenida apoya la tesis de que la actividad constructiva de pianos en Barcelona era intensa; y por otro lado, se arroja luz sobre muchos aspectos de la vida y la actividad musical de la ciudad

---

<sup>548</sup> MILLÁN, José Antonio (coord.), *La lectura en España. Informe 2008: leer para aprender*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, 2008.

<sup>549</sup> CAZZOTES, Gisèle; RUBIO CREMADES, Enrique, «El auge de la prensa periódica». En: CARNERO, Guillermo (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*. Madrid: Espasa Calpe, 1997, vol. 8, tomo I, págs. 43-59.

y, por extensión, resulta una valiosa herramienta para dibujar la importancia social de la música durante el último decenio del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX en este contexto.

Antes de continuar el avance, y con el fin de facilitar la comprensión global del contenido de los apartados siguientes, conviene presentar la metodología del estudio del *Diario de Barcelona* y explicar algunos datos y conclusiones obtenidos de él.

Aunque en el estudio se ha intentado recoger toda alusión a la música presente en cualquiera de las secciones del *Diario de Barcelona*, ha sido necesario excluir algunos aspectos para simplificar el manejo de la información y no repetir la que otros trabajos ya han abordado. En términos generales, aunque se han incorporado datos musicales procedentes de los conciertos organizados en espacios semipúblicos y privados<sup>550</sup>, se han acabado desestimando las programaciones y carteleras del Teatro de la Santa Cruz (o Teatro Principal), del Gran Teatro del Liceo y de las capillas de música de las iglesias barcelonesas, a pesar de que tal opción pueda suponer la pérdida de información colateral. Esta decisión responde, en primer lugar, a la inmensa cantidad de datos que supondría la inclusión de títulos de óperas, comedias, sainetes, tonadillas y bailes, insertados diariamente en esta publicación; y en segundo lugar, al hecho de que esta información ya ha sido recopilada por Montserrat Comellas<sup>551</sup> (con relación al Teatro de la Santa Cruz o Teatre Principal), Roger Alier<sup>552</sup> (Teatro de la Santa Cruz) y Jaume Radigales<sup>553</sup> (Gran Teatro del Liceo). Tampoco se incluyen aquellos anuncios de compraventa y alquiler de instrumentos diferentes del piano o de constructores de los mismos, ni de centros de enseñanza musical, cuando se hallen muy cercanos en cuanto a la fecha o cuando el texto sea prácticamente idéntico.

La mayor parte de los anuncios y noticias musicales del *Diario de Barcelona* son breves y escuetos y se han hallado en las secciones agrupadas bajo epígrafes específicos de «Ventas», «Avisos», «Teatro» y «Libros». A pesar de su brevedad, estas entradas aportan una gran cantidad de referencias de compositores, constructores

---

<sup>550</sup> Los espacios semipúblicos y privados de mayor relevancia en Barcelona eran los salones del Palau de la Comtessa, la sala principal del Gremio de Veleros, la sala principal del Gremio de Zapateros, la sala principal de la Cofradía de Taberneros, y algunos de los salones privados de la nobleza y de la burguesía. Véase el capítulo V.

<sup>551</sup> COMELLAS I BARRI, Montserrat, *L'activitat concertística...*, op. cit.

<sup>552</sup> Véanse: ALIER, Roger, *L'òpera a Barcelona...*, op. cit.; y ALIER, Roger; MATA, Francesc Xavier, *El Gran Teatro del Liceo (Historia artística)*. Barcelona: Edicions Francesc Xavier Mata, 1991.

<sup>553</sup> RADIGALES, Jaume, *Representacions operístiques a Barcelona*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998 [Tesis doctoral].

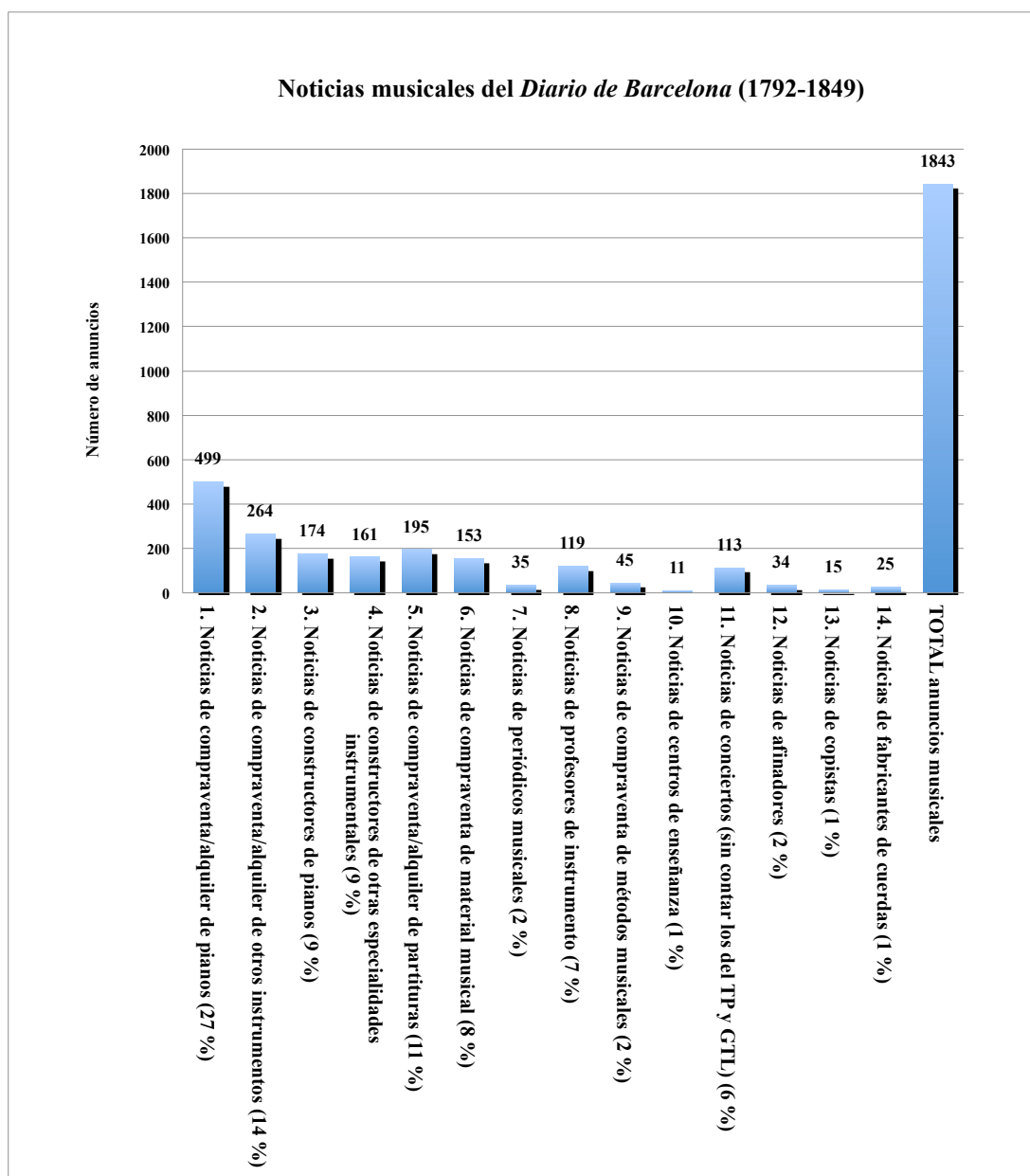
de instrumentos, libros, partituras, tratados musicales, métodos, autores teatrales, información de compraventa de instrumentos musicales y de partituras..., de modo que el conjunto de las entradas se convierten en una valiosa fuente para el conocimiento y el análisis socioeconómico de la música barcelonesa y española durante la primera mitad del siglo XIX.

Ha sido necesario dividir en cuatro períodos los 57 años que se abarcan en el estudio. Esta escisión se ha realizado teniendo en cuenta las etapas en la construcción de pianos propuesta en el capítulo cuatro, ya que proporciona mayor coherencia argumental y cohesión textual entre el cuarto, el quinto y el sexto capítulo. Las etapas no son iguales en duración ni simétricas: la primera etapa ocupa 16 años (de 1792 a 1808); la segunda etapa comprende los años de la guerra de la Independencia (1808-1814); la tercera vuelve a comprender 16 años (1814-1830) y la última cubre los 19 años restantes. Esta desigualdad era necesaria, pues viene marcada por el contexto histórico, cultural y musical, pero se ha tenido en cuenta a la hora de someter a análisis los datos del estudio.

Las referencias musicales halladas en el *Diario de Barcelona* (un total de 1.843 entradas una vez excluidas las que están repetidas y las de conciertos en el Teatre de la Santa Creu y en el Gran Teatre del Liceu) se han organizado en 14 grupos, en función de la naturaleza del anuncio:

- (1) Noticias de constructores de pianos
- (2) Noticias de constructores de otros instrumentos
- (3) Noticias de compraventa/alquiler de pianos
- (4) Noticias de compraventa/alquiler de otros instrumentos
- (5) Noticias de compraventa/alquiler de partituras
- (6) Noticias de compraventa de material musical (papel pautado, cuerdas, libretos, biografías de músicos...)
- (7) Noticias de periódicos musicales
- (8) Noticias de profesores de instrumento
- (9) Noticias de compraventa de métodos musicales

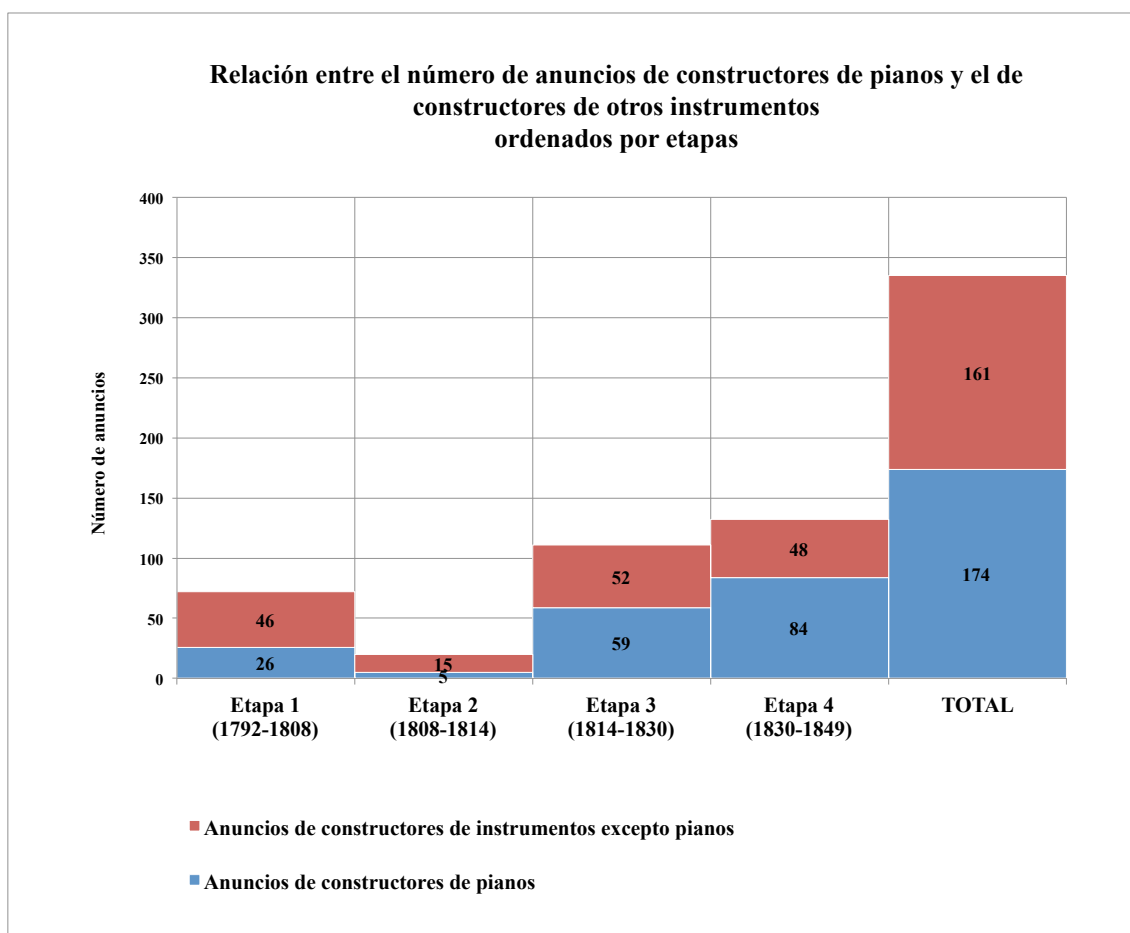
- (10) Noticias de centros de enseñanza
- (11) Noticias de conciertos (excluidos los del Teatre de la Santa Creu y los del Gran Teatre del Liceu)
- (12) Noticias de afinadores
- (13) Noticias de copistas
- (14) Noticias de fabricantes de cuerdas



**Tabla 2.** Noticias musicales del *Diario de Barcelona* 1792-1849. En cada grupo está marcado entre paréntesis el porcentaje del número de anuncios de ese grupo con relación al total. Las siglas TP y GTL del grupo 11 corresponden a Teatro Principal y Gran Teatro del Liceo.



La noticia musical más frecuente (41 %) del *Diario de Barcelona* durante esta época (763 referencias) es la compraventa de instrumentos (véanse grupos 1 y 2 de la tabla 2), y del total de anuncios de este tipo, el instrumento más citado es el piano (499 entradas, el 27 % del total de anuncios musicales). Los anuncios de la venta de partituras representan aproximadamente el 11 % del total de documentos y, como se verá más adelante, su presencia se consolida a lo largo de estos primeros cincuenta y siete años del *Diario de Barcelona*.



**Tabla 3.** Relación entre el número de anuncios de constructores de pianos y de constructores de otros instrumentos ordenados por etapas cronológicas.

Asimismo, se constata que, a partir de 1814, la cantidad de anuncios relacionados con la construcción de pianos no deja de crecer hasta 1849 (véase la tabla 3), y que el número de anuncios generados por los constructores de pianos es siempre superior al de los generados por todos los otros constructores (considerados en su conjunto). El elevado número de referencias de este tipo, tanto de la venta de partituras como de

instrumentos musicales (y concretamente del piano) refleja la existencia de una demanda creciente de la actividad musical, sobre todo en el ámbito doméstico, y es una muestra más de la progresiva implantación y generalización en la utilización del piano que se dio en Barcelona a lo largo de más de cinco décadas, entre 1792 y 1849.

Es necesario advertir que los datos y las conclusiones expuestas en las líneas anteriores no constituyen el grueso del estudio de noticias musicales ni de las conclusiones a las cuales se ha llegado. Es a lo largo de los apartados venideros donde se irán presentando y analizando los datos y los resultados, acompañados de las pertinentes reflexiones y conclusiones.

## **2 El comercio musical como espejo de la creciente demanda musical: compraventa y alquiler de pianos y partituras**

Otra de las piezas del rompecabezas que debe tenerse en cuenta es la compraventa y alquiler de material musical relacionado con el piano (como el instrumento en sí o las partituras). Para documentar esta actividad, se ha consultado la sección de Sanitat del fondo Municipal del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, que permite conocer los permisos, las licencias, los certificados de autorización para desembarcar mercancías y las solicitudes de inspecciones sanitarias de personas y productos con destino o salida de Barcelona; en segundo lugar, se ha consultado el fondo de la Junta de Comerç de la Biblioteca de Catalunya, donde se detalla la actividad comercial de la Barcelona de la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Por último, se ha tenido en cuenta el fondo Gònima-Janer (nutrido por Erasme de Gònima i Passarell y su nieto, Erasme de Janer)<sup>554</sup>, dado que en él se preserva parte de la documentación de la actividad comercial del Teatro (contratos, alquiler de instrumentos, compra de material musical), ya que Erasme de Janer fue uno de los patrocinadores y mecenas del Teatro de la Santa Cruz.

---

<sup>554</sup> Erasme de Gònima i Passarell (1746-1821) perteneció a una familia de tejedores de lana de Moià (Bages) que se trasladó a Barcelona hacia 1860. Su matrimonio con Ignasia Coll, hija del fabricante de indianas Joan Coll y Marsella, le permitió en poco tiempo establecerse por su cuenta como fabricante. A finales del siglo XVIII se había convertido en uno de los empresarios más ricos de la ciudad. Erasme de Janer i Gònima (1791-1862) fue un nieto suyo.

## 2.1 El comercio de instrumentos entre 1790 y 1849

Durante la época de hegemonía del régimen gremial<sup>555</sup>, desde el siglo XVI hasta el último tercio del siglo XVIII, la venta pública de instrumentos y accesorios estaba regulada tanto por las leyes generales como por las normativas y directrices de los propios gremios, incluidos los lugares en que estaba permitido dicho comercio y los precios que debían fijarse<sup>556</sup>. Los instrumentos de venta en los talleres y en las tiendas o almacenes también estaban sujetos a un control de calidades por parte de las autoridades, sobre todo de los propios gremios. Un ejemplo claro de actividad comercial regulada y vigilada lo proporcionan los instrumentos de cuerda, que se vendían en las tiendas de los maestros violeros que habían pasado el examen correspondiente que les permitía tener taller propio (según el tipo de examen superado, se les concedía permiso para abrir tienda y trabajar para el exterior, solo para trabajar en la tienda de otro o únicamente para hacer reparaciones pero sin poder construir obra nueva; en cualquier caso se perseguía a quienes ejercieran el oficio fuera de las normas establecidas)<sup>557</sup>.

Durante el último tercio del siglo XVIII y el primero del XIX, tal como informa Bordas, «se promueven la libertad comercial y el asentamiento de extranjeros, al tiempo que se relaja el cumplimiento de las normativas gremiales, si bien estas corporaciones siguen vigentes aunque ya en su período de decadencia. Durante esta época, los constructores siguen vendiendo directamente en su taller-tienda, pero se utilizan nuevos recursos para ganar clientela, como son los anuncios en los diarios para despertar la curiosidad de los compradores, especialmente de pianos, claves y modernos instrumentos mecánicos»<sup>558</sup>. La competencia entre constructores era altísima; así lo demuestra el hecho de que, desde 1800, algunos reputados constructores de guitarras, como Valentín Fabrés o Manuel Bertran, también vendiesen pianos<sup>559</sup>. A partir de 1820, esta competencia se radicaliza aún más con la aparición de los primeros almacenes de música (como el de Francisco Bernareggi en el

<sup>555</sup> Véase el capítulo II para el oficio de constructor de instrumentos y su relación con los gremios.

<sup>556</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

<sup>557</sup> MOLAS RIBALTA, Pere, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII...*, *op. cit.*

<sup>558</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*, pág. 113.

<sup>559</sup> *DdB*, 26-5-1800 y *DdB*, 2-4-1803. Esta cuestión se desarrolla en profundidad en el apartado 2.2 del presente capítulo.

número 1 de la plaza del Ángel de Barcelona), que funcionaban como distribuidores de instrumentos tanto locales como extranjeros.

Sin embargo, cuando dejó de ser efectivo el proteccionismo gremial, la rivalidad entre constructores no supo evolucionar para cubrir ese vacío. La competencia era casi una cuestión personal y apenas hubo iniciativas conjuntas encaminadas a defender el oficio o a impulsar el progreso de la actividad en sí en los talleres. Por otra parte, tal como se ha analizado en el capítulo IV, en la década de 1830 hubo constructores, como Antonio Vila, Josef Vila, Juan Munné y Bartolomé Camps, que se habían establecido por libre y solicitaron repetidamente modificaciones legislativas que contribuyesen a la creación de una industria liberada de los problemas de la importación, si bien no lograron dar una solución a un tema tan importante.

Respecto al funcionamiento de los talleres durante esta época, hay que decir que los constructores con taller propio tenían que darse a conocer y motivar al público a visitar sus establecimientos. Una vez conseguida una cierta clientela en potencia mediante los anuncios en prensa, se dedicaban a los encargos, que les aseguraban la recuperación de los ingresos y el tiempo invertidos en un producto. Sin embargo, a tenor de la documentación consultada, los constructores, al menos los de pianos y guitarras, no siempre tenían pendientes solicitudes de trabajos, así que podían dedicarse a hacer piezas normalmente no lujosas, más baratas, que podían venderse con más facilidad por estar ofertadas a una clientela más amplia, que les conllevaba menos gasto y esfuerzo, y que les permitía conformar un stock de productos siempre disponibles para compradores eventuales. Este stock podía incluir también productos no fabricados por el taller: materia prima, instrumentos de segunda mano, piezas fabricadas en el extranjero (que resultaban exóticas o que estaban cotizadas por el público local) e incluso otros instrumentos.

Los sistemas comerciales que se repiten con más asiduidad son la compraventa entre particulares, la venta directa de los constructores y la venta indirecta a través de los almacenes de música, tal como se refleja en los anuncios del *Diario de Barcelona*. Los fabricantes se promocionan en la prensa elogiando su habilidad y sus propios instrumentos y ofertándolos al público. En general, utilizaban bastantes tópicos, como la bondad de sus precios respecto a los llegados del extranjero, o haciendo bombo de sus propios avances en los mecanismos:

En la calle den Patritxol, n.º 9 [en casa del organero Josef Pujol], 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<sup>560</sup>.

En cuanto a los destinatarios de la publicidad, los anuncios se dirigen a un determinado público que busca información por medio de la lectura de los diarios, es decir, un público urbano, con un cierto nivel de instrucción y poder adquisitivo.

Se puede considerar como un antecedente de los almacenes de música la actividad de compraventa de instrumentos de algunos guitarreros de principios del siglo XIX, como Francisco España *Primero* y Valentí Fabrés.

De la actividad de Francisco España *Primero* se sabe que se dedicó a la construcción de guitarras en Barcelona entre 1758 y 1817 y, a partir de 1800, también estuvo activo en el comercio musical, pues además de vender guitarras y cuerdas en su taller de la calle Escudellers de Barcelona, disponía de otro local en la misma calle: una tienda. Posteriormente, este comercio aparece calificado como almacén de música, donde vendía toda clase de instrumentos (incluso pianos), partituras y material musical:

Quien quisiere comprar un violín y una partida de música para dicho instrumento de los mejores autores, como Hayden, Pleyel y Viotti, acuda a Francisco España, guitarrero, calle de los Escudellers, cerca del Palao<sup>561</sup>.

En la calle Escudellers, casa de Francisco España, instrumentista, número 46, hay cuerdas recién llegadas de la mejor fábrica de Italia, para violín y guitarra de todas clases, a precios regulares<sup>562</sup>.

En la calle Escudellers, tienda número 2 de Francisco España, guitarrero, hay una colección de espartitas [partituras] de ópera y farsas italianas, como asimismo música de comedias, para vender a precio equitativo<sup>563</sup>.

Cualquiera que tuviese algún forte-piano corriente y quiera alquilarlo a un precio regular [...] sírvase al guitarrero España, que habita en los Escudellers<sup>564</sup>.

---

<sup>560</sup> *DdB*, 4-12-1824.

<sup>561</sup> *DdB*, 20-10-1805.

<sup>562</sup> *DdB*, 31-12-1814.

<sup>563</sup> *DdB*, 4-4-1815.

Francisco España, guitarrero, calle de los Escudellers, tiene de venta un violín y una viola de calidad superior [...], se darán a un precio equitativo<sup>565</sup>.

También se ha podido seguir la pista del constructor de guitarras Valentí Fabrés, que también se dedicó al comercio musical, pues vendía guitarras y otros instrumentos de música, partituras y material musical. Este constructor-comerciante estuvo activo en el comercio de instrumentos y en la construcción de guitarras en Barcelona entre 1800 y 1823 y además se especializó en la construcción de salterios e instrumentos de teclado, tal como informa Pellisa<sup>566</sup> y se corrobora dado el alto número de anuncios de Fabrés dedicados a la compraventa de instrumentos de teclado y de salterios en el *Diario de Barcelona*. Fabrés disponía de una tienda-taller en la calle Escudellers en la que vendía:

Un monacordio compuesto a modo de fuertepiano, muy bueno, y se dará a precio equitativo<sup>567</sup>.

Un salterio bueno y, asimismo, cuerdas de Italia para violín y guitarra<sup>568</sup>.

Un espinetón y música instrumental y vocal, [...] y se dará con la máxima equidad posible<sup>569</sup>.

Un fuerte-piano a precio cómodo<sup>570</sup>.

Papel pautado para música, de todas clases, y de tinta de la mejor calidad en botellas, y sin ellas, por medidas, a precio cómodo, como también venderá un clave bueno y dos espinetas; también se venderá un bombo casi nuevo<sup>571</sup>.

Dos contrabajos para vender y se darán a precio cómodo; asimismo dos violines con su baúl, de los autores Amati y Stradivarius, y un juego completo de pautas de rayar papel de música extranjeras<sup>572</sup>.

---

<sup>564</sup> *DdB*, 21-11-1815.

<sup>565</sup> *DdB*, 20-6-1817.

<sup>566</sup> PELLISA I PUJADES, Joan, *Guitarres i guitarrers...*, *op. cit.*

<sup>567</sup> *DdB*, 2-4-1803.

<sup>568</sup> *DdB*, 26-6-1804.

<sup>569</sup> *DdB*, 4-9-1805.

<sup>570</sup> *DdB*, 25-6-1806.

<sup>571</sup> *DdB*, 12-8-1806.

<sup>572</sup> *DdB*, 16-1-1820.

En 1821 Valentín Fabrés trasladó su taller-tienda de música al número 7 de la calle Aviñó, cerca de la plaza de la Verónica y de la confluencia de la calle Aviñó con Escudellers, en la que continuó, al menos hasta 1823<sup>573</sup>, con la actividad de venta de instrumentos musicales:

En la tienda de Valentín Fabrés, calle d'en Avinyó, cerca de la plaza de la Verónica, hay un contrabajo para vender y el precio se arreglará a la mayor equidad posible<sup>574</sup>.

A partir de 1820 algunos de estos pequeños comercios de música o tiendas-taller dejaron paso a los almacenes musicales de mayor capacidad comercial, es decir, aquellos establecimientos comerciales mejor surtidos y de abultado volumen de negocio, en los que se vendía todo tipo de mercancías relacionadas con la música: instrumentos nacionales y extranjeros, accesorios, partituras y libros. Posteriormente, los almacenes acabaron dando paso a los modernos distribuidores que, en algunos casos, ponían sus marcas a instrumentos (especialmente de viento y pianos) que se construían fuera de España pero que eran comercializados de esta manera. Claro ejemplo de este tipo de negocio musical es el constructor de instrumentos de música Francisco Bernareggi, como en parte se ha visto. Bernareggi empezó en 1820 con un pequeño taller a pie de calle, en el número 2 de la plaza de l'Oli, en el que vendía instrumentos de viento contruidos por él mismo; cuatro años más tarde, en 1824, ya disponía de un almacén de música en el número 1 de la plaza del Ángel, en el que vendía instrumentos de viento contruidos por él mismo, partituras, cuerdas *romanas*, papel *rayado* y material para la construcción de instrumentos de viento (marfil y ébano)<sup>575</sup>; a partir de 1827, el italiano decidió incorporar a su negocio de música la venta y el alquiler de pianos<sup>576</sup> (no es casual que Bernareggi quisiese ampliar su negocio con dicho instrumento, puesto que en esas fechas el piano era el instrumento más demandado por los aficionados a la música). Por esas fechas, la ciudad de Barcelona contaba, tal como se ha analizado en el capítulo cuarto, con al menos 14 constructores de pianos (número muy elevado si se tiene en cuenta que su población en 1830 era de 130.000 habitantes), que necesitaban insertar sus productos en el mercado del comercio musical y, por tanto, tenían que utilizar diferentes vías de

---

<sup>573</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Cadastre IX-10, pág. 182.

<sup>574</sup> DdB, 17-1-1821.

<sup>575</sup> DdB, 10-2-1824 y DdB, 19-10-1824.

<sup>576</sup> DdB, 30-8-1827 y DdB, 2-5-1827.

distribución, tales como los propios talleres de construcción o los almacenes de música, como es este caso.

A partir de 1830, Bernareggi trasladó su almacén y su taller de construcción de instrumentos a un espacio más grande, al número 8 de la calle Ancha, donde ofreció no solo partituras, material musical e instrumentos de viento y de cuerda<sup>577</sup>, sino también suscripciones a partituras conocidas y a periódicos musicales<sup>578</sup>.

En 1845 Bernareggi empezó a vender de forma exclusiva pianos de la casa Boisselot de Marsella y, cuatro años más tarde, como se recordará, el italiano se asoció con Louis Boisselot para abrir una fábrica de pianos Boisselot en Barcelona, bajo su supervisión y dirección.



**Imagen 20.** Clarinete en Do de Francisco Bernareggi (Barcelona, 1819-1863). Este clarinete es uno de los muchos instrumentos de viento que Bernareggi construyó y luego vendió en su tienda del número 8 de la calle Ancha. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 1746). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

<sup>577</sup> *DdB*, 2-4-1834.

<sup>578</sup> La cuestión referida a la publicación de periódicos musicales se tratará en el apartado 2.3 de este mismo capítulo.



Del mismo modo, se ha podido documentar la actividad comercial de Francisco España *Tercero*<sup>579</sup> (hijo de Francisco España *Primero*), que comenzó su actividad comercial con una pequeña tienda-taller y evolucionó a lo largo de una década hasta regentar un gran almacén de música. Según algunos anuncios del *Diario de Barcelona*, en 1820 su tienda-taller o pequeño almacén de música del número 13 de la calle Escudellers ya estaba activa. En sus inicios, la actividad comercial de Francisco España *Tercero* fue modesta, vendiendo guitarras y cuerdas y, a partir de mediados de la década de 1820, también partituras, tal como se puede leer en el *Diario de Barcelona*<sup>580</sup>:

En la tienda de Francisco España, guitarrero, calle de Escudellers, frente a la puerta del Palau, se venden cuerdas de violín y guitarra de todas calidades de la mejor fábrica de Nápoles<sup>581</sup>.

Francisco España, maestro guitarrero, que vive en la calle de Escudellers, frente de la bajada del Palau [...], tiene de venta las mejores piezas de música vocal con acompañamiento de guitarra de las óperas que se han dado en esta ciudad y aun las mismas para tocarlas sin canto<sup>582</sup>.

Hacia finales de la década de 1830, España *Tercero* amplió el negocio y acabó por establecer un almacén musical dedicado a la compraventa de instrumentos musicales, partituras, cuerdas, papel *rayado* e incluso se tiene constancia de que, años más tarde, en ese establecimiento los aficionados a la música podían suscribirse a periódicos musicales<sup>583</sup>. En 1845 tenía el taller en el número 13 de la calle Escudellers y el almacén musical en el número 58<sup>584</sup> de la misma, lo que confirma la necesidad de Francisco España *Tercero* de buscar un espacio más amplio e independiente del taller de guitarras para ubicar su almacén. En el *Diario de Barcelona* se refleja esta reorientación laboral, puesto que en sus páginas Francisco España *Tercero* deja de aparecer encorsetado como «guitarrero», como constaba en los anuncios de la década de 1820 o 1830, para presentarse en su faceta de constructor de instrumentos de música o como dueño de un almacén de música:

<sup>579</sup> PELLISA I PUJADES, Joan, *Guitarres i guitarrers...*, *op. cit.*, págs. 260-261.

<sup>580</sup> Consúltense: *DdB*, 16-12-1820, *DdB*, 26-5-1822 y *DdB*, 22-9-1826.

<sup>581</sup> *DdB*, 4-8-1820.

<sup>582</sup> *DdB*, 30-10-1824.

<sup>583</sup> *DdB*, 6-1-1846.

<sup>584</sup> BC, fondo de la Junta de Comerç, JC 142.

En el almacén de música de D. Francisco España, calle de Escudellers, se halla de venta el Stabat Mater del maestro Andreví. [...] Se vende con orquesta, y con el solo acompañamiento del piano, arreglado por el mismo autor. También se halla de venta una misa a tres voces, y acompañamiento de órgano obligado compuesta por el mismo autor de un género enteramente nuevo y desconocido en este país<sup>585</sup>.

En 1851 Francisco España prosigue con la ampliación del surtido de productos de su almacén con la fabricación de pianos, siguiendo el modelo de los Érard, y la posterior venta; una vez más, el *Diario de Barcelona* se hace eco de dicha noticia:

Depósito de pianos de la fábrica de D. Francisco España, en el almacén de música del mismo, en la calle Escudellers. D. Francisco España, fabricante de varias clases de instrumentos, tanto de aire como de cuerda, tiene el honor de noticiar al público que, de pocos meses a esta parte, ha aumentado la fabricación con la de pianos de todas clases, como son: de mesa, de cola y pianinos, todos bajo el mismo sistema modelo y maquinaria de los que se construyen en la acreditadísima fábrica de Mr. Érard en París, que de tan grande reputación goza en el mundo musical, como la primera de Francia. [...] Los primeros pianos y particularmente pianinos que hasta ahora han salido de la expresada fábrica han merecido la aprobación de cuantos profesores del instrumento han tenido ocasión de examinarlos, así por la excelente calidad del sonido como por la justificación y la solidez de su construcción, por cuyas circunstancias pueden bien competir los pianos de esta fábrica con cuantos se construyen en España y con más de una de las extranjeras<sup>586</sup>.

Otros dos comerciantes que tuvieron cierta repercusión en el mundo musical barcelonés entre 1823 y 1882 fueron los constructores de guitarras Agustín y Rafael Altimira, padre e hijo respectivamente<sup>587</sup>. Se ha podido documentar la actividad comercial de Agustín Altimira, en 1823 en el número 3 de la plazuela de San Francisco, basada en la venta de guitarras e instrumentos de viento (de construcción extranjera) y de material musical:

El fabricante de instrumentos de música [Agustín Altimira] que vive en la plazuela de San Francisco, tiene para vender una trompa mediana que la dará a un precio módico<sup>588</sup>.

---

<sup>585</sup> *DdB*, 21-7-1845.

<sup>586</sup> *DdB*, 20-2-1851.

<sup>587</sup> Estos dos guitarreros también han sido estudiados por Pellisa. Véase PELLISA I PUJADES, Joan, *Guitarres i guitarrers...*, *op. cit.*, págs. 245-253.

<sup>588</sup> *DdB*, 18-10-1823.

En la tienda del guitarrero Agustín Altimira, plazuela de San Francisco, se venden cuerdas romanas, recién llegadas de superior calidad<sup>589</sup>.

En la tienda del fabricante de instrumentos [de Agustín Altimira] en la plazuela de San Francisco, darán razón de quien tiene para vender un fagote de doce llaves, con bomba y hecho de madera blanda superior, fabricado en Lion por Mr. Smiot. También darán razón de quien tiene un fortepiano de cinco octavas con tres registros, casi nuevo<sup>590</sup>.

En la tienda de Agustín Altimira, fabricante de guitarras que la tiene en la plazuela de San Francisco, hay para vender un buen surtido de cuerdas romanas recién llegadas<sup>591</sup>.

No se ha hallado documentación de la actividad comercial de Agustín Altimira relativa al período de 1830 a 1840, puesto que había viajado a París y permaneció allí unos años<sup>592</sup>. Al volver a Barcelona restableció su actividad comercial y de construcción de instrumentos en la calle Escudellers, en el número 45<sup>593</sup>; según el *Libro de matrículas* de los comerciantes de 1845<sup>594</sup>, quien está registrado como fabricante de instrumentos de música en el número 61 de la calle Escudellers es Rafael Altimira. A partir de 1848, la documentación hallada hace referencia a la fábrica y tienda de instrumentos de cuerda Altimira, ubicada en el número 61 de Escudellers, y en la que se vendían instrumentos de cuerda y de viento (trombones, figles, flautas y clarinetes, entre otros)<sup>595</sup>, si bien no se especifica si pertenecía a Agustín o a Rafael. Los Altimira continuaron con la actividad comercial hasta la década de 1880.

Hay que tener en cuenta que entre 1820 y 1850 surgieron en Barcelona numerosos comercios musicales de menor calado que los mencionados hasta ahora. Habitualmente, estos comercios funcionaban como tiendas de los talleres de algunos constructores en los que podían adquirirse los instrumentos de la especialidad del constructor del taller y, además, otros, tanto de construcción nacional como extranjera. No se tiene constancia de que en estos pequeños comercios se vendieran partituras o se pudieran realizar suscripciones a algún periódico musical. Uno de estos pequeños

---

<sup>589</sup> *DdB*, 25-4-1825.

<sup>590</sup> *DdB*, 18-5-1826.

<sup>591</sup> *DdB*, 15-4-1828.

<sup>592</sup> PELLISA I PUJADES, Joan, *Guitarres i guitarrers...*, *op. cit.*, pág. 245.

<sup>593</sup> *Ibidem*.

<sup>594</sup> BC, fondo de la Junta de Comerç, JC 142.

<sup>595</sup> *DdB*, 6-10-1850.

comercios es el que, hacia 1828, inauguró Mariano Coll, constructor de instrumentos de metal:

Mariano Coll, fabricante de toda clase de instrumentos de metal, ha abierto de nuevo su tienda en la calle de la Canuda n.º 5, y asegura a las personas que gusten honrarle que dichos instrumentos serán buenos y se darán a unos precios muy cómodos<sup>596</sup>.

En otro anuncio en el *Diario de Barcelona* de 1829, Coll mostraba el conocimiento y el interés que tenía por lo que sucedía en el extranjero, ya que ofrecía al público la posibilidad de comprar un figle, un instrumento de viento-metal patentado por el francés Jean-Hilaire Asté en 1821:

Mariano Coll, profesor de instrumentos de metal, avisa al público de haber construido de su invención un nuevo instrumento llamado figle requintado; otro figle grande también de nueva invención de bajos superiores<sup>597</sup>.



**Imagen 21.** Clarín de llaves de Mariano Coll (Barcelona, 1825-1849). Este clarín de llaves es uno de los muchos instrumentos que Mariano Coll construyó y vendió en su tienda de la calle Canuda, o bien en el número 17 de la de las Ramblas, frente al Convento de Santa Mónica. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 57). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

<sup>596</sup> *DdB*, 7-12-1828.

<sup>597</sup> *DdB*, 12-10-1829.

En 1834 Mariano Coll traslada su tienda y fábrica de instrumentos al número 17 de las Ramblas, frente al convento de Santa Mónica, y empieza a vender toda clase de instrumentos de música de fabricación nacional y extranjera:

En la Rambla, frente a Santa Mónica [el convento], se halla para vender toda clase de instrumentos españoles y también de las más acreditadas fábricas extranjeras, trabajados con la mayor perfección y gusto del día<sup>598</sup>.

Se sabe que Coll mantuvo la actividad comercial al menos hasta 1849, tal como aparece en el libro de matrículas de los comerciantes de Barcelona del año 1845<sup>599</sup> y en la Guía General de Barcelona del año 1849<sup>600</sup>.

A la luz de los datos investigados hasta ahora, se puede decir que la actividad de compraventa de instrumentos experimentó una profunda revitalización a lo largo de las cuatro primeras décadas del siglo XIX, si bien, como señala Bordas<sup>601</sup>, este florecimiento se puede relacionar no solo con el incremento de la demanda, sino también con la decadencia del sistema gremial y con la promoción del comercio libre generador de competencia. Ya se ha visto que, a principios del XIX, esta actividad se llevó a cabo en los talleres de los instrumentistas, que ofrecían los instrumentos que fabricaban y ocasionalmente también material musical (como papel rayado y cuerdas para guitarra, violín y contrabajo). Hacia la década de 1820, se trasladó a las pequeñas tiendas, muchas veces ocupando locales próximos al taller del constructor o incluso quedando integradas en el propio taller; en las tiendas ofrecían sus propios instrumentos junto con algunos de importación, además de material musical e incluso partituras. Y finalmente, a partir de 1830, la mayoría de estas transacciones comerciales se llevaron a cabo en almacenes especializados en compraventa de instrumentos (en algunos de los cuales también se vendían partituras<sup>602</sup> y material musical).

A modo de *coda* de este apartado, se presenta a continuación un *mapa sonoro*, que ubica a los comerciantes de música más importantes de la Barcelona del primer

---

<sup>598</sup> *DdB*, 30-4-1834.

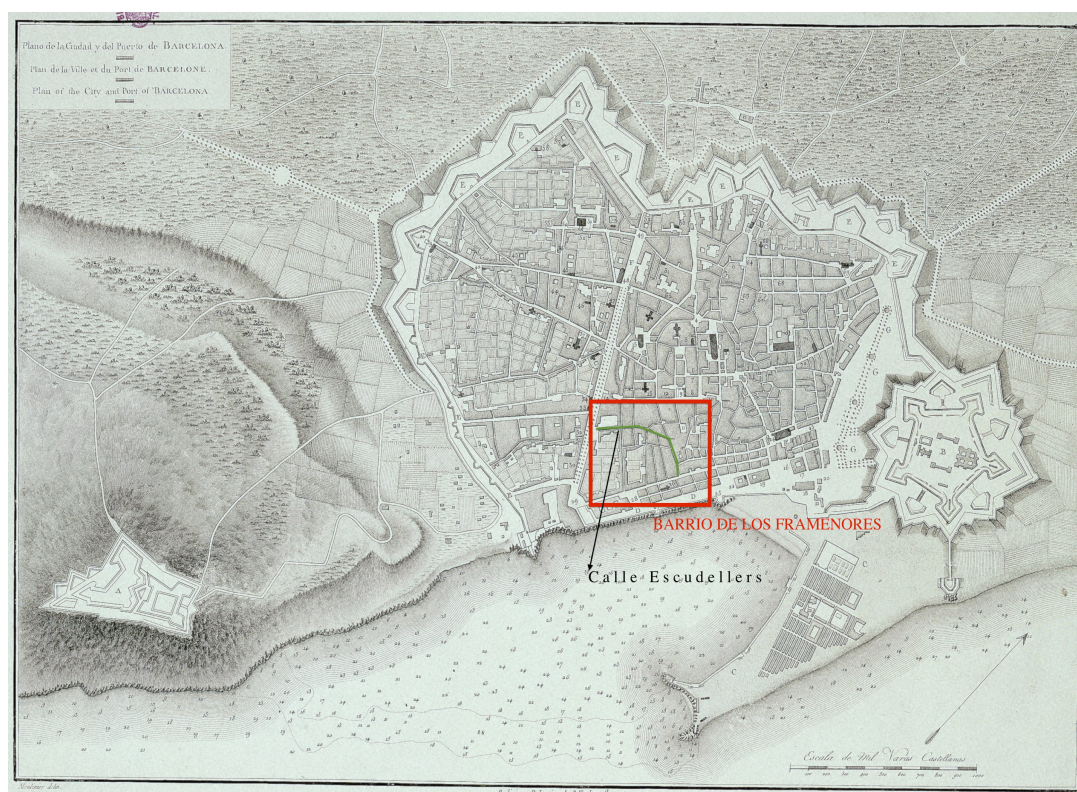
<sup>599</sup> BC, fondo de la Junta de Comerç, JC 142.

<sup>600</sup> SAURÍ, Manuel; MATAS, José, *Guía general de Barcelona...*, *op. cit.*, pág. 261.

<sup>601</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

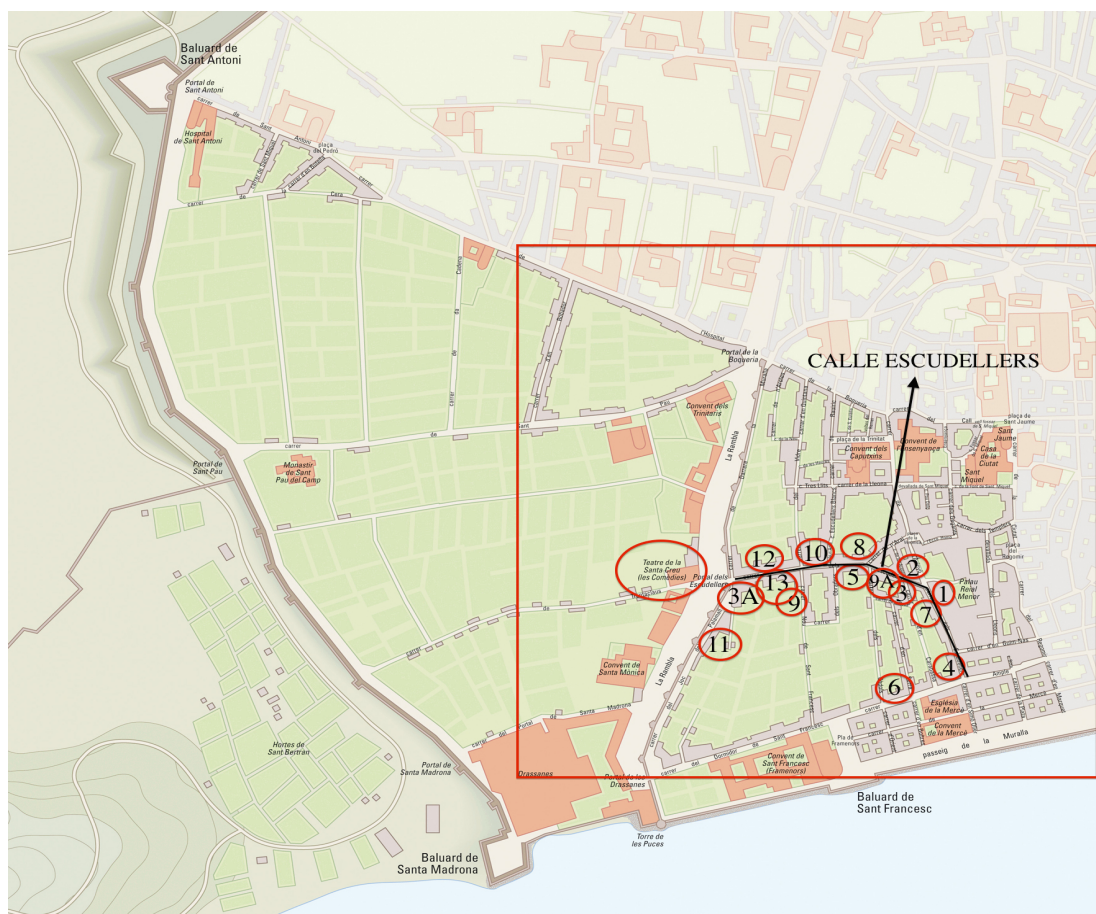
<sup>602</sup> La cuestión de la compraventa, la edición y los formatos de partituras se tratará en el apartado 2.3 del presente capítulo.

tercio del siglo XIX<sup>603</sup>. Como se puede observar en las imágenes 22 y 23, la mayor parte de los comerciantes musicales mencionados (y también numerosos constructores de instrumentos) se concentraba en la zona urbana del barrio de los Framenores, concretamente en la calle Escudellers, que nacía enfrente del Teatro de la Santa Cruz y moría en la calle Ancha, una de las principales arterias de la Barcelona de ese período. La mayoría de los talleres de construcción de instrumentos, tiendas y comercios musicales estaban a pie de calle, con las puertas abiertas, y dejaban escapar la música de los recién creados instrumentos como sutil invitación a aficionados y profesionales de la música para que entraran y adquirieran los productos musicales allí ofertados. Así, la música tomaba protagonismo en el espacio público y se podía escuchar por las calles de una ciudad que se hallaba en pleno tránsito hacia la modernidad y atenta a los acontecimientos culturales europeos.



**Imagen 22.** Plano de la ciudad y del puerto de Barcelona en 1806. Impreso en París en la imprenta de Pierre Didot L'Ainé. Grabadores: Pierre Lartigue (1747-1827) y Jacques Moulinier (1753-1828). El plano aparece en el primer tomo de la primera edición de la obra *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, de A. Laborde, publicada entre 1806 y 1820. Escala [ca. 1:11.000]. 1.000 varas castellanas [= 7,5 centímetros].

<sup>603</sup> En el apartado 2.3.4 se completa el *mapa sonoro* con información sobre los libreros *musicales*.



**Imagen 23.** Detalle del barrio de los Framenores. En la calle Escudellers, que une el Teatro de la Santa Cruz, en las Ramblas, con la calle Ancha, se agolpaban numerosos comerciantes musicales. En: BROTONS I SEGARRA, Ròmul, *La ciutat captiva (Barcelona 1714-1860)*. Barcelona: Albertí Editor, 2008. Imagen cedida por la editorial Albertí Editor, y adaptada y adecuada para el presente texto por O. Brugarolas.

La relación de los comercios insertados en la imagen 23 es:

- 1 Francisco España *Primero*, calle Escudellers junto al Palau Reial Menor de Barcelona
- 2 Valentín Fabrés, calle Avinyó, 7 (esquina calle Escudellers)
- 3 Joseph Martí, calle Escudellers (esquina calle Carabassa); en 1806 se traslada a Escudellers, 98 (esquina Ramblas) (véase 3A)
- 4 Juan Matabosch, calle Escudellers, 2
- 5 Manuel Bertran, calle Escudellers
- 6 Francisco Bernareggi, calle Ancha, 8 (a partir de 1830)
- 7 Francisco España *Tercero*, calle Escudellers, 13 (taller)
- 8 Francisco España *Tercero*, calle Escudellers, 58 (almacén de música)

**9** Agustí Altimira, plazuela de Sant Francesc, 3; posteriormente se traslada a la calle Escudellers, 45 (véase **9A**)

**10** Rafael Altimira, calle Escudellers, 61 (a partir de 1845)

**11** Mariano Coll, las Ramblas, 17 (frente al Convento de Santa Mónica)

**12** Joseph Surnami, calle Escudellers (tienda de quincalla en la que vendía instrumentos musicales y material musical)

**13** F. Bettalli, calle Escudellers (tienda de estampas, en la que vendía también todo tipo de material musical)

## ***2.2 El comercio de pianos: actividad de compraventa y alquiler***

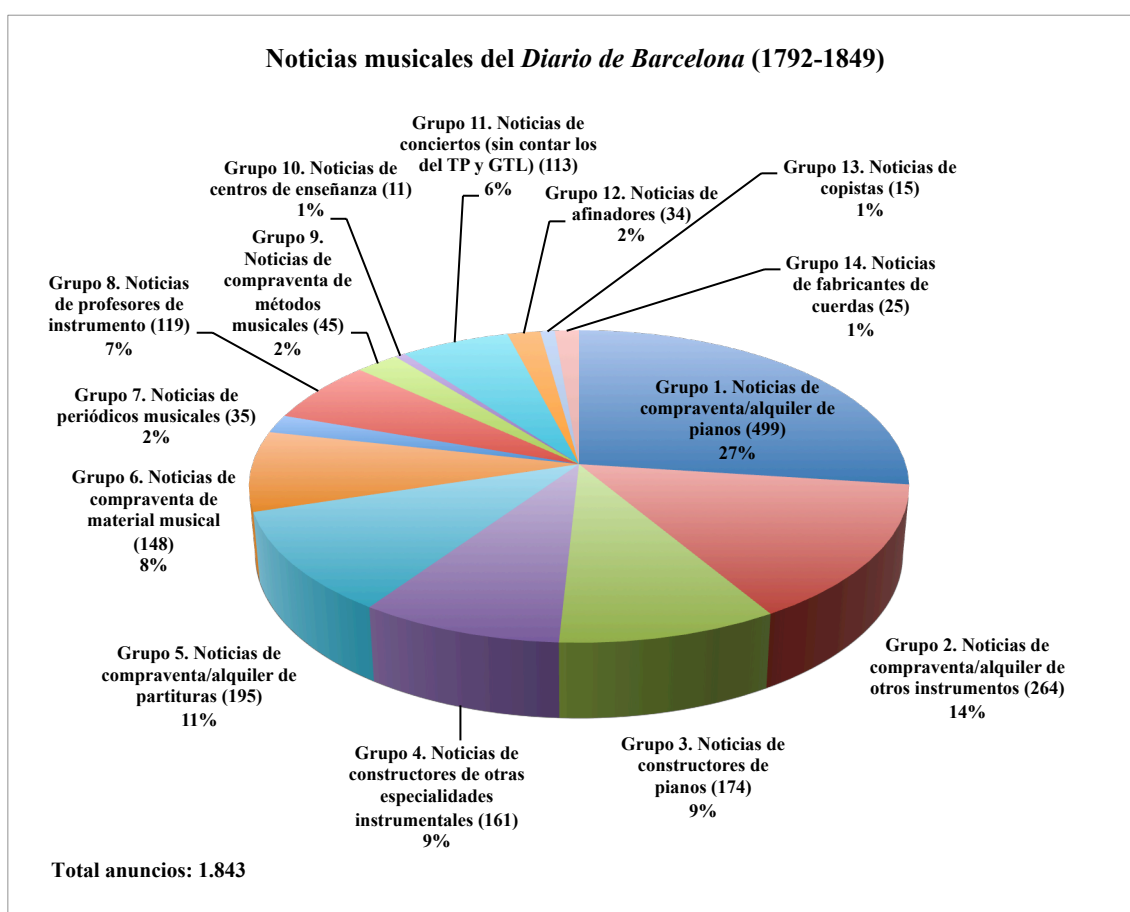
La actividad constructiva de pianos, analizada en el capítulo IV, se desarrollaba en paralelo a la compraventa y el alquiler de pianos gracias a la creciente demanda por parte de los músicos profesionales y aficionados. A partir de 1792, año en que se fundó el *Diario de Barcelona*, fueron publicándose anuncios de compraventa y alquiler de pianos, que hacían referencia a instrumentos importados y a pianos locales, tanto unos como otros de nueva construcción o de segunda mano (notablemente más asequibles). Los anuncios del *Diario de Barcelona* relacionados con la compraventa del piano contemplaban la compraventa entre particulares, la oferta desde los propios talleres de construcción y, a partir de 1820, la compraventa desde algunos de los almacenes musicales especializados o almacenes más generalistas, como el de Francisco España *Tercero*, en los que se vendía todo tipo de instrumentos.

Para llevar a cabo el estudio del comercio de pianos en Barcelona ha sido primordial la realización previa del trabajo «Noticias musicales en el Diario de Barcelona (1792-1849)», explicado en el apartado 1 de este mismo capítulo. A continuación se presenta un gráfico de los resultados totales del estudio, a partir del cual se irán extrayendo los datos que se analizarán a lo largo de este capítulo.

Tal como se ha comentado, han sido seleccionadas 1.843 noticias musicales del *Diario de Barcelona* comprendido en el período señalado. De ellas, la más frecuente (763 referencias, es decir, el 41 %) es la compraventa de instrumentos (es decir, la suma de los grupos 1 y 2 de la tabla 4), y en estas noticias de compraventa de instrumentos, el piano es el más citado (es decir, el grupo 1), con un total de 499



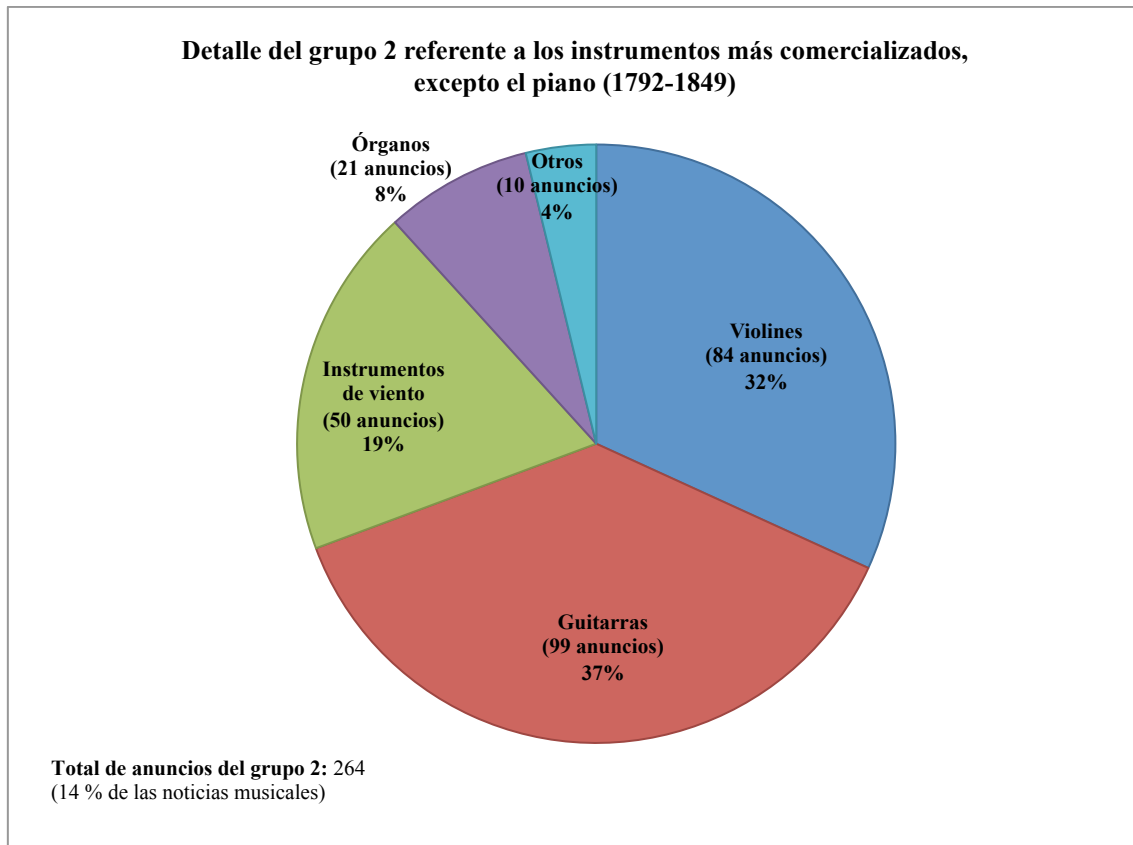
entradas (lo que supone el 27 % respecto del total de anuncios musicales). El resto de los instrumentos (es decir, el grupo 2) suman 264 anuncios (lo que supone el 14 % respecto del total de anuncios musicales). Así, los datos extraídos demuestran que, durante el período estudiado, el tipo de instrumento más comercializado tanto entre particulares como entre los propios constructores era el piano (véase tabla 4), muy por encima de cualquier otro instrumento. En la tabla 5 se detalla que, del resto, el instrumento más comercializado era la guitarra, seguida del violín, de los instrumentos de viento y el órgano.



**Tabla 4.** Noticias musicales en el *Diario de Barcelona* (1792-1849).

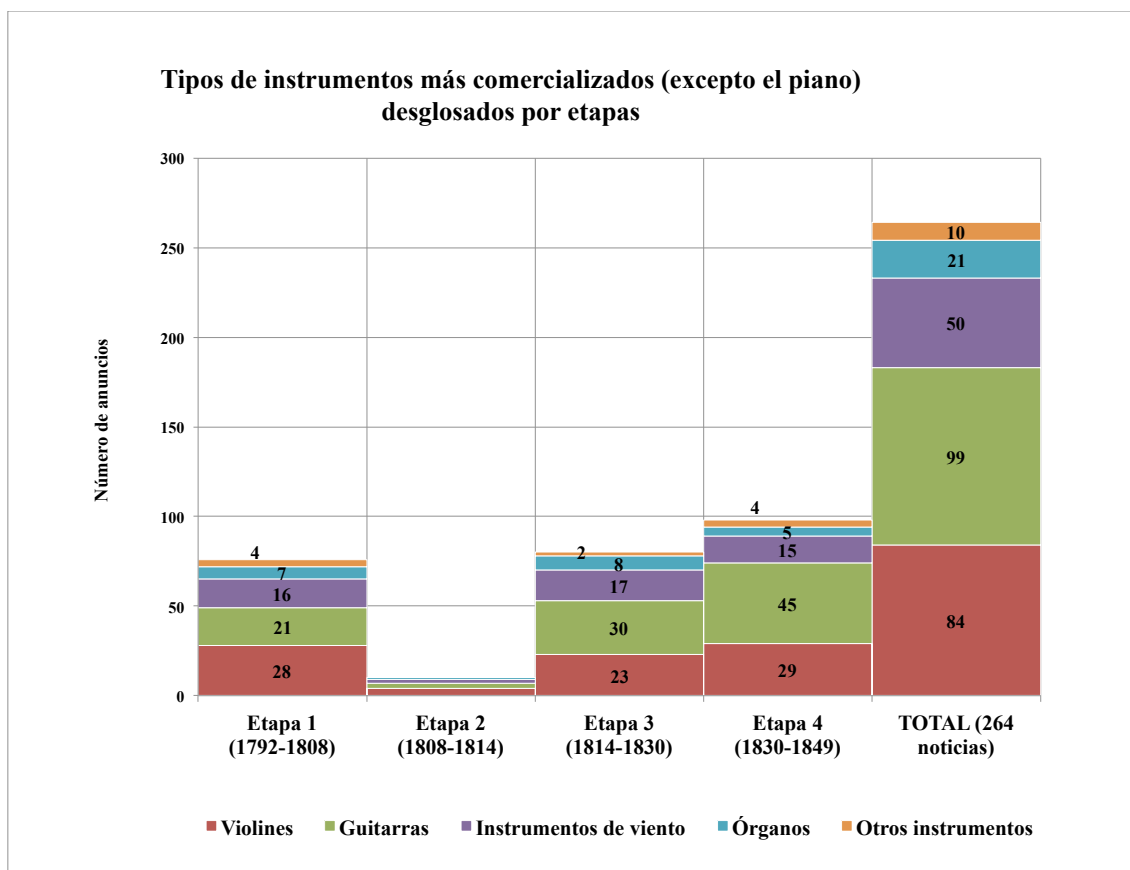
Este conjunto de datos muestra el auge comercial del piano, confirma que fue el instrumento de mayor presencia en el mercado y permite constatar y mostrar que los instrumentos más acordes con las preferencias y los gustos de la época fueron los propios del ámbito doméstico, es decir, el piano y la guitarra.

La distribución de los datos expuestos en función de las cuatro etapas del estudio permite analizar con más detalle la evolución del comercio de instrumentos en la Barcelona de las respectivas etapas.



**Tabla 5.** Instrumentos más comercializados, sin contabilizar el piano, entre 1792 y 1849.

La tabla 6, complemento de la tabla 5, desglosa en cada etapa cronológica los tipos de instrumentos musicales más comercializados, con la excepción del piano, que dominó el comercio de instrumentos desde 1792 hasta 1849 (véase la tabla 7). En este desglose se aprecia la clara tendencia al alza del comercio de guitarras, sobre todo a partir de 1814. El violín, que dominaba el comercio de instrumentos hasta 1808 (aunque siempre por debajo del piano), en cambio a partir de 1814 quedó relegado a la tercera posición, por detrás de la guitarra; aun así, tal como se muestra en la tabla 6, no decae su comercio sino que no crece tanto como el de la guitarra o el piano.



**Tabla 6.** Tipos de instrumentos más comercializados entre 1792 y 1849, excepto el piano, desglosado por etapas. En la etapa 2 los resultados son los siguientes: violines (4 anuncios), guitarras (3 anuncios), instrumentos de viento (2 anuncios), órganos (1 anuncio) y otros instrumentos (0 anuncios).

Por otra parte, los datos de este estudio corroboran el marcado descenso en el comercio, musical y no musical, que supuso la guerra de la Independencia.

Las cifras relativas a los anuncios de compraventa y alquiler volcados en las tablas 6 y 7 muestran también una tendencia al alza generalizada del consumo instrumental ya desde 1792 por parte de un emergente público burgués para el cual la música se había convertido en práctica y afición entusiasta, y no pocas veces apasionada<sup>604</sup>. Al ya comentado aumento del consumo y de la actividad musical le correspondía un mayor deseo del nuevo público burgués de poseer el instrumento de moda, el piano, que se traduce a su vez en un incremento del comercio musical.

El análisis de las ofertas y los anuncios en prensa de compraventa de instrumentos, entre particulares o por la venta directa de los constructores en los

<sup>604</sup> Véase el apartado 3 del capítulo V, con relación a los espacios privados de la burguesía comercial habilitados especialmente para el desarrollo de actividades musicales. Tal como se explica en dicho apartado, se ha detectado que ya en 1808 existían estos espacios entre la burguesía comercial barcelonesa.

almacenes de música, proporciona un material sumamente interesante respecto a los instrumentos que fueron quedando en desuso, casi siempre de segunda mano, y los que se venden como nuevos, que eran los modernos.

Resulta muy curioso y significativo el hecho de que el primer anuncio musical de carácter comercial del *Diario de Barcelona* dedicado a la compraventa de un *fortepiano* apareciese tan solo tres días después de la inauguración de este diario (el 1 de octubre de 1792):

El que tuviere un forte-piano de buen autor y quisiere deshacerse de él acuda a casa de Cayetano Font, calle del Obispo, frente a la puerta de Sta. Eulalia de la Catedral, [...] bien tratado y a precio regular, se le tomará<sup>605</sup>.

También de forma temprana, y en consonancia con lo explicado hasta ahora, se tiene documentado el que parece ser el primer anuncio en prensa barcelonesa de alquiler de piano, que data de 1794:

Si desea comprar o alquilar un forte-piano o clave, quien pueda proporcionarlo, acuda al despacho principal de este diario<sup>606</sup>.

Hay que tener en cuenta que antes de la aparición del *Diario de Barcelona*, en 1792, la ciudad condal carecía de un diario de referencia<sup>607</sup>, como pudo tener Madrid<sup>608</sup>, y es de suponer que la actividad comercial musical anterior a 1792 pudo haber sido intensa, dado que, desde los primeros números del *Diario de Barcelona*, la frecuencia de anuncios relacionados con el comercio musical fue notable.

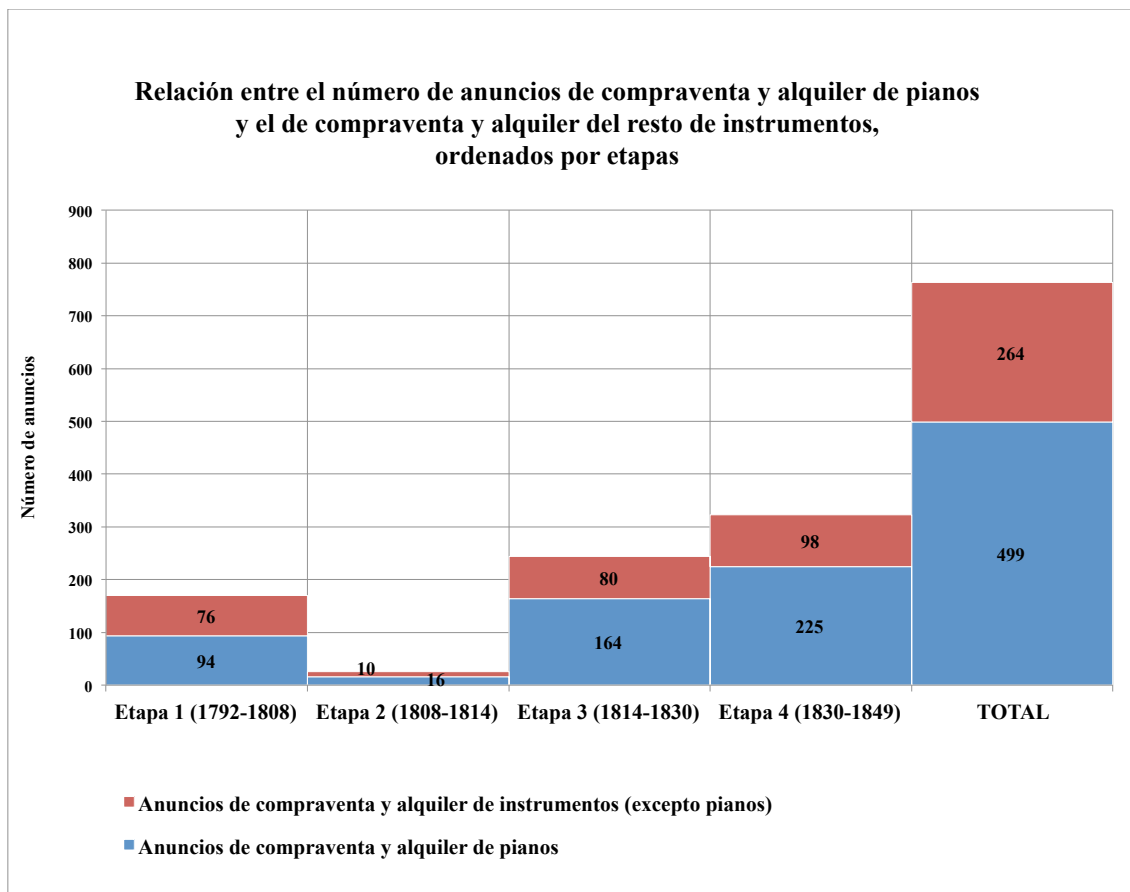
---

<sup>605</sup> *DdB*, 3-10-1792.

<sup>606</sup> *DdB*, 12-11-1794.

<sup>607</sup> A lo largo del siglo XVIII se publicaron en Barcelona, entre otros, los siguientes diarios: la *Gazeta de Barcelona*, cuya vida se prolongó desde 1708 hasta 1808, aunque con altibajos; el *Caxón de Sastre Cathalán*, que tuvo una corta vida entre 1761 y 1762; el *Diario Curioso, Histórico, Erudito y Comercial, Público y Económico*, en 1762; y el *Diario Evangélico Histórico Político*, publicado entre 1772 y 1773. En: NÚÑEZ LUQUE, María Teresa, «La prensa periódica de Barcelona en el siglo XVIII. Prensa erudita, gacetas y pronósticos», *Manuscrits: Revista d'Història Moderna*, núm. 7, 1988, págs. 241-262.

<sup>608</sup> Se conocen anuncios sobre instrumentos musicales en los diarios madrileños desde, al menos, 1758, año en que comienza a editarse el *Diario de Madrid*, si bien son escasos hasta la década de 1770, cuando aparecen también en la *Gaceta de Madrid*. En: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*, pág. 112.



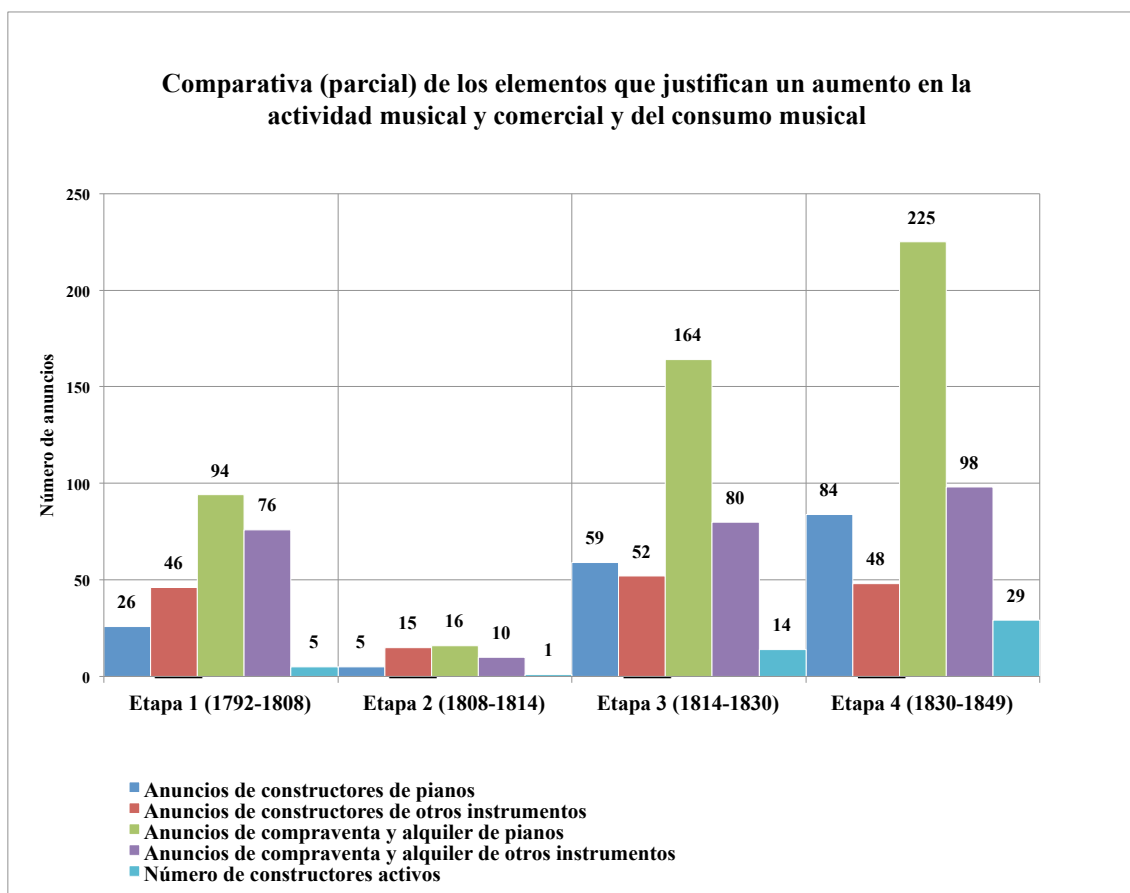
**Tabla 7.** Tabla comparativa entre los anuncios de compraventa y alquiler de pianos y los anuncios de compraventa y alquiler del resto de instrumentos (entre otros, violín, guitarra, instrumentos de viento y órgano).

Como puede verse en la tabla 8, todo lo expuesto cobra todavía más sentido si se relaciona con el número de constructores de pianos activos en cada una de las etapas señaladas. Ante un aumento del 40 % del número de ellos respecto de la etapa anterior, con excepción de la segunda, se puede observar que el aumento en la actividad constructiva de pianos y de otros instrumentos se corresponde con el aumento constante de su compraventa y alquiler, con el aumento de los espacios habilitados para el consumo musical<sup>609</sup>, así como con el aumento de la actividad comercial de compraventa de partituras, métodos instrumentales, libretos de ópera y papel rayado y el incremento de los establecimientos dedicados a este comercio de productos musicales.

Asimismo, en la tabla 8 se recoge una parte de los datos (el resto, en apartados posteriores) que permiten advertir que el aumento de la actividad musical, comercial y

<sup>609</sup> Véase el capítulo V.

del consumo musical permitió la difusión del piano en la sociedad barcelonesa del primera mitad del siglo XIX: el elevado número de referencias relativas a esta actividad, junto con el surgimiento de nuevos constructores de pianos y nuevos espacios musicales, refleja la existencia de una demanda creciente para la actividad musical, sobre todo en el ámbito doméstico, con la realización de veladas musicales de carácter social, o bien dedicadas al estudio y al disfrute individual y privado de una burguesía que ansiaba poseer ese instrumento de moda, muestra de refinamiento social y símbolo de las buenas prácticas culturales.



**Tabla 8.** Comparativa de algunos de los elementos que justifican el aumento de la actividad musical y comercial relacionada con la música.

Los anuncios del *Diario de Barcelona* relacionados con el comercio del piano incluyen, ya se ha señalado, la compraventa entre particulares y la oferta desde los propios talleres de construcción. Es interesante constatar que, desde la aparición del *Diario de Barcelona*, en octubre de 1792, las referencias a la compraventa y el alquiler de pianos obtenidas provienen de todos los ámbitos sociales: desde los artesanos

constructores de pianos, los organeros<sup>610</sup> y los guitarreros<sup>611</sup>, hasta los cantantes<sup>612</sup> (en este caso de la compañía italiana del Teatro de la Santa Cruz), los comerciantes<sup>613</sup>, y los maestros<sup>614</sup>, pasando por la nobleza<sup>615</sup>, los fabricantes de agujas<sup>616</sup>, los sastres<sup>617</sup>, diversos hombres de la iglesia<sup>618</sup> (curas, párrocos, obispos...) y agente de negocios<sup>619</sup>, entre otros. Se trata de un claro reflejo de la transversalidad social que se vio imbuida en el proceso de difusión del piano.

### 2.2.1 Modelos de pianos difundidos en Barcelona. La dependencia de la importación

Para el estudio y el análisis de los diferentes modelos de pianos difundidos en Barcelona y de los que se importaban del extranjero, se ha recurrido, en primer lugar, a diferentes series de la sección de Sanitat del fondo Municipal del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, dado que la documentación de esta sección que permite conocer los permisos, las licencias, los certificados de autorización para desembarcar mercancías y las solicitudes de inspecciones sanitarias de personas y productos con destino o salida de Barcelona; en segundo lugar, también se ha llevado a cabo el vaciado de las noticias musicales del *Diario de Barcelona* entre 1792 y 1849; y en tercer lugar, se ha consultado el fondo de la Junta de Comerç de la Biblioteca de Catalunya y del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

<sup>610</sup> «Cualquiera que tenga para vender un pianoforte, bien acondicionado, podrá conferirse con el organero de la Catedral, para tratar de su ajuste». En: *DdB*, 24-12-1803.

<sup>611</sup> «En casa de Valentín Fabrés, guitarrero, calle de los Escudellers, hay un fuerte-piano para vender, a precio cómodo». En: *DdB*, 25-6-1806.

<sup>612</sup> «Se vende un piano fuerte; quien desee comprarlo podrá verlo y tratar con el señor Vaccani, primer bufo de este teatro que vive en la calle de'n Guardia». En: *DdB*, 27-1-1803.

<sup>613</sup> «Los sujetos que necessiten fuerte-pianos, bien trabajados, de caoba o de nogal, se dirigirán a D. Cirilo Cros, del comercio de Cartagena, [donde] tiene un surtido de excelentes voces, y dará a precios equitativos». En: *DdB*, 5-10-1800.

<sup>614</sup> «[Quien] tenga para vender un fortepiano podrá acudir a casa de Cayetano Riera, maestro de niños, frente a la fuente de Hospital, que dará razón de quien lo quiere comprar». En: *DdB*, 13-9-1810.

<sup>615</sup> «En el cuarto segundo de casa del Excmo. Marqués de Paredes, calle de la Merced, núm. 1, hay de venta dos pianos, el uno de seis registros y el otro de siete, venidos de Trieste, los que se darán a un precio equitativo». En: *DdB*, 10-8-1816.

<sup>616</sup> «Cualquiera que tenga un piano y quiera alquilarlo, podrá conferirse con el fabricante de agujas Narciso Gil, en la calle d'en Gignás, frente a una casa de pesados». En: *DdB*, 31-1-1819.

<sup>617</sup> «El que quiera alquilar pianos acuda a la del Hospital frente a San Agustín, tienda del sastre, que los encontrará a precio equitativo». En: *DdB*, 18-9-1826.

<sup>618</sup> «En la celda del padre Quintana en el convento del Carmen hay dos pianos nuevos de caoba para vender y son de cinco octavas y con tres registros, y se darán con mucha equidad». En: *DdB*, 1-10-1824.

<sup>619</sup> «El que tenga un piano vertical de lance en estado de buen servicio y corriente para usar y quiera desprenderse de él por el módico precio que se convendrá, sírvase conferirse con D. Antonio Rovira y Prat, agente de negocios, que vive en la calle del Hospital». En: *DdB*, 29-11-1834.

En los primeros años del *Diario de Barcelona*, los modelos de piano anunciados más habituales eran los de mesa, y en menor medida, los de cola. A partir de 1825, sin embargo, empezaron a ser frecuentes los anuncios de pianos verticales del tipo *pianino*.

En cuanto a la introducción de pianos del extranjero, se tienen referenciados, a partir de 1795, diversos anuncios en los que se especifica la procedencia inglesa, o bien la vienesa o alemana. Pero se han localizado muy pocos anuncios de pianos de procedencia francesa anteriores a 1830 (cuando comienza la expansión del comercio francés por Europa y América); aun así, durante la década de 1840 se instalaron en Barcelona tres constructores de pianos de origen francés (Faugier, Bergnes y Boisselot)<sup>620</sup> que consolidaron la manufactura francesa en el mercado barcelonés de compraventa y alquiler de pianos. Téngase en cuenta que aunque los anuncios no siempre especificaban la procedencia del piano anunciado, gracias a la descripción que de él se realizaba es posible deducir, en muchos casos, si su origen era inglés, francés o alemán, o si imitaba la mecánica de alguno de estos modelos.

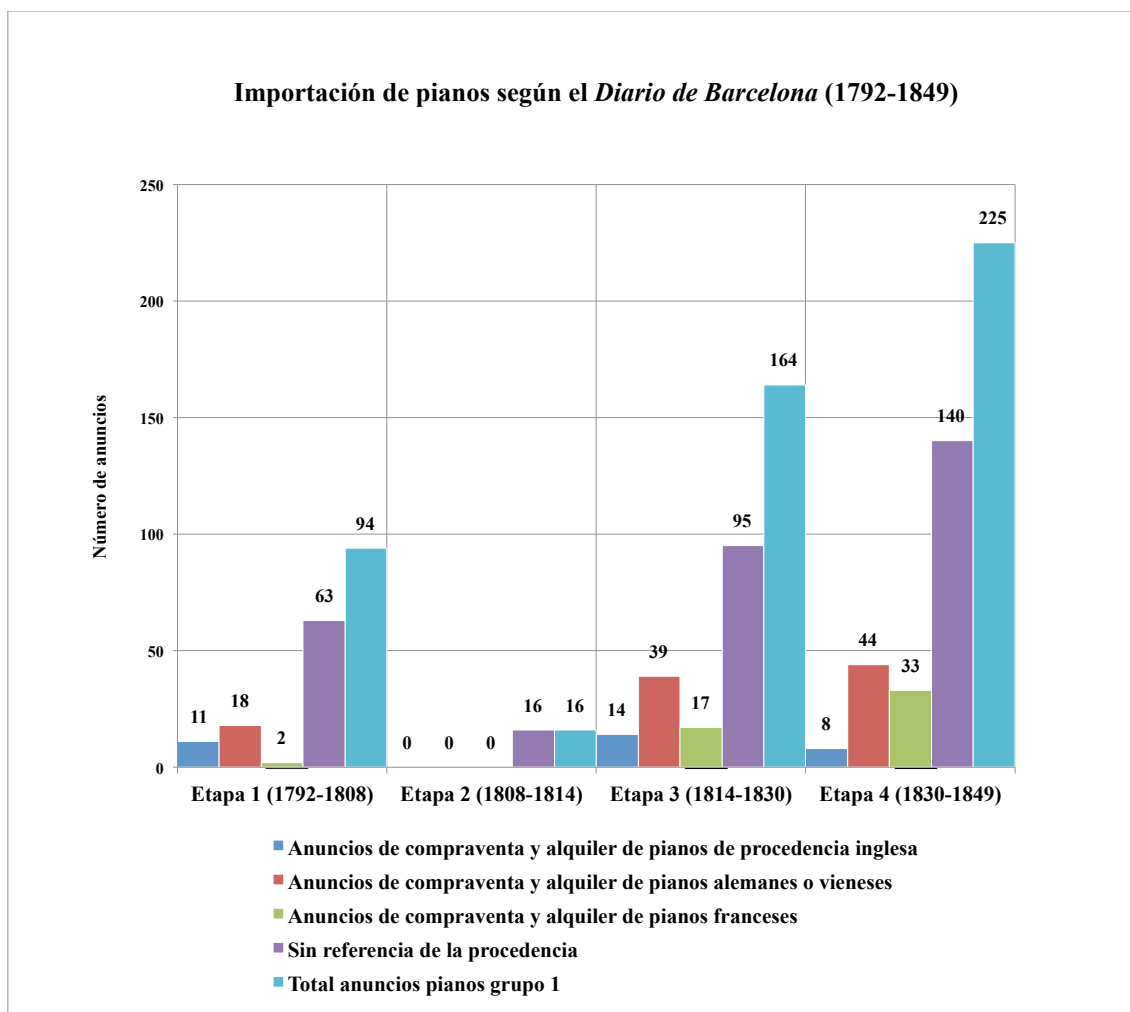
Quienes podían permitirse la compra de un piano de primera mano eran, normalmente, personas con buena posición social y económica. En cambio, cuando este era de procedencia extranjera, eran muchos menos los que podían asumir el elevado gasto de su importación. Por tanto, los pianos locales de nueva construcción (especialmente los más lujosos y los hechos por encargo) y los importados del extranjero solían acabar en los salones de la aristocracia o de la alta burguesía, y se destinaban tanto a conciertos privados como al goce del aficionado. En cambio, los pianos de segunda mano (y algunos de los de nueva construcción) terminaban en casas burguesas (notarios, abogados) o más populares (artesanos), en las cuales, también se realizaban conciertos privados de cierta calidad musical.

Para facilitar la exposición y el análisis de los datos, se ha optado por estructurar el discurso que sigue mediante el esquema de las cuatro etapas cronológicas ya utilizado. Estas etapas se corresponden con las señaladas en la tabla 9, cuyos datos ilustran los puntos que se explican más tarde:

---

<sup>620</sup> Véase el apartado 3.4 del capítulo IV, donde se daba más información sobre estos tres personajes.





**Tabla 9.** Importación de pianos según el *Diario de Barcelona* entre 1792 y 1849, distribuida por etapas.

### *Modelos e importación de pianos entre 1792 y 1808*

Durante la primera etapa, entre 1792 y 1808, la relación de pianos importados del extranjero es escasa, aunque los datos obtenidos de las diferentes fuentes documentales consultadas son significativos. Las descripciones de los anuncios y las noticias del *Diario de Barcelona* no siempre permiten extraer información relativa a la tipología del piano (si eran de mesa o de cola) que compraban o vendían los anunciantes, y en ocasiones es imposible determinar el modelo de piano (si era de mecánica vienesa o bien inglesa). A pesar de ello, se puede concluir que en esta primera etapa la tipología más frecuente corresponde a los pianos de mesa de modelo vienes (véase la tabla 9). Y eso que, de los cuatro constructores de pianos activos en esta primera etapa, Otter-Kyburz y Joseph Martí fabricaban pianos, sobre todo de

mesa, siguiendo el modelo inglés, tal como se puede observar en los pianos conservados en el Museu de la Música de Barcelona, y sabiendo además que Martí fue discípulo del constructor de la Casa Real Francisco Flórez, que se había formado en Inglaterra y que, por tanto, seguía el modelo constructivo inglés).

He aquí algunas de las referencias:

En la oficina de este diario [se dará] información a los señores aficionados a la música [...] [de] un pianoforte nuevo, muy bueno, fabricado en Alemania<sup>621</sup>.

En la oficina de este periódico darán razón de quién tiene de venta un fuerte-piano, corriente [piano de mesa], muy propio para señoritas, que se dará con equidad<sup>622</sup>.

Hay para vender un piano-fuerte pequeño y muy cómodo para servir de viaje [piano de mesa], con octava larga y dos registros que se tocan con el pie<sup>623</sup>.

Se halla de venta un piano-fuerte inglés; el sujeto que quiera comprarlo acudirá al despacho de este periódico<sup>624</sup>.

Quien quisiera comprar [...] en casa de D. Esteban Aldebert un piano-forte nuevo, con cuatro registros diferentes, teniendo uno de ellos la propiedad de hacer la misma voz que el fagote [piano de cola alemán]<sup>625</sup>, que vive en la plaza de la Verónica<sup>626</sup>.

En la oficina de este periódico darán razón de las siguientes: un forte-piano muy bueno de autor alemán<sup>627</sup>.

Se necesita un forte-piano que sea por el estilo de los de construcción alemana; si hay algún sujeto que lo tenga con las expresadas circunstancias y guste deshacerse de él, podrá acudir a los monacillos [monaguillos] de la sacristía de la Iglesia Parroquial de Santa María del Mar<sup>628</sup>.

---

<sup>621</sup> *DdB*, 4-7-1799.

<sup>622</sup> *DdB*, 19-7-1800.

<sup>623</sup> *DdB*, 9-2-1802.

<sup>624</sup> *DdB*, 28-4-1803.

<sup>625</sup> Los pianos de cola alemanes construidos entre 1800 y 1830 disponían de entre tres y ocho pedales, que accionaban hasta seis registros distintos: el *Fortezug* (*forte*), *Pianozug* (*celeste*), *Verschiebung* (*una corda*), *Lautenzug* (*de laúd*), *Fagottzug* (*de fagot*) o el *Janitscharenmusik* (*de turquería*). A partir de 1840, el número de pedales de los pianos de cola alemanes se redujo a dos. En: VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe...*, *op. cit.*, pág. 46.

<sup>626</sup> *DdB*, 9-11-1804.

<sup>627</sup> *DdB*, 23-10-1804.

<sup>628</sup> *DdB*, 22-4-1806.

*Modelos e importación de pianos entre 1808 y 1814*

La situación de inestabilidad social y económica a la que se vio sometida Barcelona durante la guerra del Francés tuvo evidentes repercusiones en el consumo musical y en el comercio en general, pero hasta la fecha no se han obtenido datos concluyentes para el estudio de la importación durante esta segunda etapa. Lo que sí hubo fue un acusado descenso en el número de anuncios musicales aparecidos en el *Diario de Barcelona* en este período: en los 16 años de la primera etapa, el número total de anuncios de pianos es 94 (de media, casi seis anuncios por año), mientras que en los ocho años de la segunda el total de anuncios de pianos es 16 (de media, dos por año).

*Modelos e importación de pianos entre 1814 y 1830*

Durante la tercera etapa la situación cambia y gracias a los datos del *Diario de Barcelona*, y a la consulta de los fondos de la Junta de Comerç y de Gònima i de Janer, ambos de la Biblioteca de Catalunya, se ha podido obtener información más concluyente con relación a la importación de pianos y al modelo más demandado. En este período, la mayor parte de los instrumentos importados del extranjero provienen de Austria y Alemania (véase la tabla 9) y los modelos de pianos más demandados fueron los pianos de mesa. Prueba de ello es que en el *Diario de Barcelona* los anuncios referidos a la llegada de pianos vieneses son más frecuentes que las noticias sobre la importación de pianos ingleses. También es relevante la información relativa a la importación de pianos de procedencia vienesa desde los puertos de Génova y de Trieste<sup>629</sup> (este último, puerto franco y única salida al mar Adriático del Imperio austríaco), pues ambos puertos tenían una estrecha relación comercial con Barcelona a través de las rutas marítimas, que eran muy activas. Por último, las descripciones de pianos de los anuncios del *Diario de Barcelona* permiten atestiguar que los más demandados por los aficionados-consumidores de música eran los pianos de mesa.

Los datos de la tabla 9 muestran que, entre 1814 y 1830, la mayoría de los pianos eran de procedencia alemana; el piano de procedencia inglesa todavía mantiene una pequeña cuota en el mercado musical, aunque queda relegado a un segundo plano;

---

<sup>629</sup> Para esta tercera etapa, la documentación comercial vía marítima relacionada con la importación de pianos procede del fondo Gònima de Janer de la BC.

y también se detecta la irrupción en el mercado de los pianos barceloneses fabricados siguiendo el modelo francés. Es significativo que, a la hora de detallar la procedencia de un piano extranjero, prácticamente todos los anuncios destaquen la factura alemana o vienesa, o bien simplemente indiquen que se trata de un piano extranjero. En consecuencia, se puede inferir que, al ser los más demandados aquellos de procedencia vienesa, los constructores locales pudieron tomar esta tipología como modelo constructivo para asegurar o incrementar sus ventas. A continuación se detallan algunos anuncios del *Diario de Barcelona* de compraventa de pianos importados de construcción vienesa o alemana y de pianos que podrían ser vieneses por el tipo de descripción que se realiza del instrumento:

En las cuatro esquinas de Bellafila, casa núm. 1, vive Josef Martí, pianista, el cual dará razón de quién tiene un piano de cola alemán, con seis registros, y también un clave, ambos para vender<sup>630</sup>.

En casa de los alemanes, [...] plaza de Palacio, se vende un fortepiano cuadrilongo, con tres registros, fabricado en Alemania<sup>631</sup>.

En la tienda de Carlos Olgonati, negociante de estampas, calle de los Escudellers, se halla de venta un piano hecho en Viena por el profesor Fritz, de seis octavas<sup>632</sup>.

El guitarrero que vive en la esquina de la casa de la Merced, en la calle Ancha, frente a la de Escudellers, dará razón del sujeto que tiene para vender un excelente fortepiano construido en Viena por uno de los mejores artífices; dicho piano es de seis octavas y tiene cinco registros<sup>633</sup>.

Se vende un forte-piano de mesa recién llegado de Viena<sup>634</sup>.

En la calle Escudellers, tienda de las estampas de los hermanos Bettalli, se halla de venta un piano a seis octavas y banda militar, hecho en Viena por el profesor Angtt, de superior calidad<sup>635</sup>.

---

<sup>630</sup> *DdB*, 28-3-1817.

<sup>631</sup> *DdB*, 24-9-1818.

<sup>632</sup> *DdB*, 28-10-1818.

<sup>633</sup> *DdB*, 15-12-1819.

<sup>634</sup> *DdB*, 22-3-1819.

<sup>635</sup> *DdB*, 1-10-1819.

En la plaza del Beato Oriol, casa n.º 14, primer piso, [casa del constructor Antonio Vila] se tienen dos pianos nuevos de seis octavas para vender, el uno vertical con cinco registros [vienés?] y otro de mesa con tres registros<sup>636</sup>.

Hay para vender un piano de cola alemán con sus seis octavas, varios registros y excelentes voces, el que se halla en la calle del Marqués de Barberá, n.º 53, piso segundo<sup>637</sup>.

En casa de Francisco Reynaldos, carpintero, al lado de la puerta del Palao, hay un piano de seis octavas, de buenas voces, con tres registros y banda militar<sup>638</sup>.

Antonio Vila, pianista, que vive en la plaza del Beato Oriol, n.º 14, acaba de construir un piano de cola al estilo de Viena, lo que avisa a los señores aficionados por si tienen el gusto de verlo<sup>639</sup>.

En la calle de la volta d'en Isern, n.º 16, cerca de la plazuela de Basea, darán razón de un piano nuevo recién llegado de Viena, fabricado por el más célebre artista de aquella capital, de seis registros y voces superiores; su último precio es de 400 duros<sup>640</sup>.

Respecto a la importación de pianos vieneses, cabe destacar la compra, en 1826, de diez pianos de este modelo por parte del Teatro de la Santa Cruz. La dirección de esta institución requería la contratación de cantantes para la compañía italiana del propio Teatro y ampliar su fondo de pianos, por lo que enviaron a Ramón Carnicer, que por aquel entonces era su director musical, a Milán. En este viaje, Carnicer adquirió nueve pianos para el Teatro y uno para él<sup>641</sup>, que llegaron a Barcelona vía marítima, desde el puerto de Génova. He aquí una de las facturas, que detalla el nombre del fabricante y la tipología de nueve de los diez pianos adquiridos<sup>642</sup>:

- dos pianos fabricados por Giovanni Fritz, de Viena, de media cola con tres pedales
- dos pianos fabricados por Giovanni Fritz, de Viena, de media cola sin pedales
- un piano fabricado por W. Rosemberger, de Viena, de media cola con tres pedales
- cuatro pianos fabricados por de G. Katolnig, de Viena, de mesa

---

<sup>636</sup> *DdB*, 8-3-1822.

<sup>637</sup> *DdB*, 9-9-1827.

<sup>638</sup> *DdB*, 24-6-1827.

<sup>639</sup> *DdB*, 11-11-1827.

<sup>640</sup> *DdB*, 5-4-1828.

<sup>641</sup> BC, fondo Gònima-Janer, caja 118.

<sup>642</sup> BC, fondo Gònima-Janer, caja 118.

Por tanto, hay tener en cuenta que los datos sobre importaciones de instrumentos y otros productos que se conocen de este período y las referencias de compraventa de pianos alemanes que aparecen en el *Diario de Barcelona* «no nos remiten únicamente a Inglaterra y Francia, naciones con las que había vínculos históricos de vecindad que suponía vías comerciales ya establecidas»<sup>643</sup>, sino que también podría haber existido un comercio bastante estable entre el Imperio austro-húngaro y España, gracias a la vía marítima entre los puertos de Trieste y de Génova y el de Barcelona.

La influencia germánica en la vida musical barcelonesa no es algo nuevo en los primeros años del siglo XIX, ya que al hallarse en pleno desarrollo hacia 1770 Barcelona fue estableciendo vínculos con otros centros musicales europeos, de los cuales el más destacado fue Viena. De esta forma se explica la llegada ocasional de óperas de autores germánicos, entre las cuales hay que destacar muy especialmente *Orfeo ed Euridice*, de Gluck (1780), *Così fan tutte*, de Mozart (1798), algunas de Florian Leopold Gassman y de Giuseppe Bonno (compositor activo en la corte de Viena), así como también las de autores que, aunque eran defensores de la ópera italiana, trabajaban en Viena (como Salieri y el valenciano Vicent Martí y Soler). El vínculo operístico con Viena no ensombreció el resto de las iniciativas musicales que de allí procedían, sino que coexistió en armonía con el interés por la música instrumental y religiosa, de la cual llegaron a Barcelona muestras de un altísimo nivel estético, como diversas obras de F. J. Haydn<sup>644</sup> y de I. Pleyel<sup>645</sup>, a las que habría que añadir algunas de Mozart (sonatas para piano, dúos de violín, sonatas para piano y violín) que ya se vendían en Barcelona desde 1802<sup>646</sup>. La influencia germánica en la Barcelona de las primeras décadas del siglo XIX, que convivía con la italiana<sup>647</sup>, no solo tuvo lugar en un ámbito puramente compositivo, sino que afectó también a la construcción de instrumentos, un fenómeno detectable a partir de los anuncios de compraventa de pianos vieneses del *Diario de Barcelona* y a la luz de los datos arrojados por el estudio de la importación, dado que se tiene constancia documental de que de los puertos de Génova y Trieste salieron barcos en dirección a Barcelona cargados con pianos posiblemente contruidos en Viena. Por el contrario, en otras

<sup>643</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*, pág. 371.

<sup>644</sup> ALIER, Roger, *L'òpera a Barcelona...*, *op. cit.*, págs. 492 y 493.

<sup>645</sup> VILAR, Josep Maria, «Sobre la difusió de les obres de Pleyel...», *op. cit.*

<sup>646</sup> *DdB*, 3-10-1802, *DdB*, 28-11-1804 y *DdB*, 28-9-1806.

<sup>647</sup> SALA, María Esther; VILAR, Josep María, «La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Cataluña del ochocientos», *Nassarre*, VIII, 2 (1992), págs. 69-82.

ciudades españolas o de otros países de Europa (como Madrid y París) los modelos de pianos que más se difundieron durante el primer tercio del siglo XIX fueron los ingleses<sup>648</sup>.

Respecto a los tipos de pianos, según se extrae del *Diario de Barcelona*, en esta tercera etapa la fabricación de los constructores barceloneses estaba centrada sobre todo en los pianos de mesa, aunque a partir de 1819 el número de anuncios relativos a la venta de pianos verticales comienza a aumentar<sup>649</sup>. Anteriormente se ha explicado la compra, en 1826, de nueve pianos por parte del Teatro de la Santa Cruz, una adquisición que confirma la tendencia: cuatro de estos instrumentos eran de mesa y los otros cinco eran de cola o verticales. Otra muestra de dicha tendencia la proporciona el catálogo de los instrumentos que vendía el constructor local Urivarrena, activo hacia 1828, pues cinco de los seis modelos ofertados correspondían al modelo de mesa, pero con diferentes características; por ejemplo: «Piano de mesa de primera clase, de invención moderna alemana, de seis octavas, tres cuerdas y seis registros»<sup>650</sup>; o bien un modelo más sencillo y económico: «Piano de mesa de cuarta clase de cinco y media octavas, con registro de fuerte, dos cuerdas la mano derecha y una la izquierda»<sup>651</sup>.

#### *Modelos e importación de pianos entre 1830 y 1849*

Durante la cuarta etapa (1830-1849), gracias a los datos obtenidos del *Diario de Barcelona*, de la sección de Sanitat del fondo Municipal del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y del fondo de la Junta de Comerç de la Biblioteca de Catalunya y del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, se ha podido determinar que la importación de pianos alemanes, o vieneses, se mantiene prácticamente al mismo nivel que en la etapa anterior, si bien también se ha detectado un incremento del número de pianos de procedencia francesa y un claro descenso de los pianos ingleses (véase la tabla 9). En términos generales, se observa un aumento generalizado del comercio musical de compraventa y alquiler de pianos y del resto de instrumentos y también de la importación de pianos extranjeros (de nuevo, véase la tabla 9).

<sup>648</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

<sup>649</sup> Véanse como ejemplo de venta de pianos verticales los anuncios: *DdB*, 19-9-1819, *DdB*, 28-12-1822 y *DdB*, 16-8-1824.

<sup>650</sup> *DdB*, 1-8-1828.

<sup>651</sup> *DdB*, 1-8-1828.

Todos estos datos cobran más sentido y forman un todo homogéneo al tomarse en consideración las informaciones referentes al número de constructores activos en esta etapa y el florecimiento comercial de los almacenes de música, que también tuvo lugar en este período<sup>652</sup>.

Asimismo, en este contexto de crecimiento de la actividad constructiva y comercial del piano y de toda actividad musical en general (incluidas las importaciones de pianos del extranjero), sobre todo en la década de 1830, hay que ubicar el conjunto de las reacciones de algunos constructores de pianos en contra de la introducción de instrumentos extranjeros en el mercado musical español. Tal como se ha explicado en el capítulo IV, se han documentado solicitudes de constructores barceloneses que se dirigían al Ministerio de Hacienda o a la Junta de Comerç pidiendo la prohibición de la entrada de pianos extranjeros o que se gravaran con el doble de lo estipulado hasta el momento a los importados del extranjero. Estas peticiones fueron denegadas por el Ministerio, argumentando «que no se haga novedad alguna en este punto porque el impuesto que pagan a su introducción los pianos extranjeros ya es un estímulo bastante fuerte para la industria»<sup>653</sup>. En Barcelona la batalla por la independencia nacional en la producción de pianos, el instrumento de mayor auge en toda Europa, fue llevada a cabo especialmente por Antonio Vila y Bartolomé Camps a lo largo de la década de 1830. Y en Madrid, tal como apunta Bordas<sup>654</sup>, el constructor que, al menos desde 1806, remitió sus quejas a las instituciones del Estado e intentó presionarlas fue Francisco Fernández. También en París los constructores locales intentaron frenar las importaciones británicas, especialmente de pianos y arpas, y fueron los hermanos Érard los que más lucharon para impedir la competencia, solicitando que se aumentaran las tarifas de las aduanas<sup>655</sup>.

Una muestra de esta intensa actividad de importación de pianos vieneses en la década de 1830 proviene de la documentación administrativa portuaria generada por el tráfico marítimo entre Barcelona y Trieste. De nuevo, gracias a la sección de Sanitat

---

<sup>652</sup> Todavía faltan por añadir los elementos referidos al comercio de partituras, la enseñanza musical, los periódicos musicales, el uso doméstico del piano y el papel de los afinadores, que se tratarán en los apartados siguientes del presente capítulo.

<sup>653</sup> BC, fondo Junta de Comerç, caja 111, leg. LXXXI, 152.

<sup>654</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*, pág. 134.

<sup>655</sup> *Ibid.*, pág. 133.



del fondo Municipal del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona<sup>656</sup> ha sido posible detectar la importación de pianos de procedencia alemana o vienesa. La serie XII, formada por las patentes de sanidad, y la serie IX, conformada por la documentación emitida por los capitanes de los barcos que daban testimonio de las cargas que llevaban, ha proporcionado la información referente al contenido transportado por los barcos. El documento que se presenta a continuación, que proviene de la sección IX, es un certificado de navegación emitido por la administración del puerto de Trieste en enero de 1834, en el que se detalla la carga que poseía la goleta española *Elisa* antes de zarpar hacia Barcelona. El documento está en italiano, ya que el puerto de salida era el puerto franco de Trieste (aunque el origen fuera el Imperio austro-húngaro y el destino fuera Barcelona) y en él aparece la firma del responsable administrativo del Real Consulado Español de esa ciudad, encargado de comprobar que la carga declarada correspondía con la que se transportaba.

Manifiesto:

De las mercancías cargadas en este puerto franco de Trieste a bordo de la goleta española, llamada Elisa, capitaneada por Pedro Pagès y Colomé. Directo a Barcelona:

- 1 partida de bacalao
- 2 varillas de tela de crin
- 1 cajita de cristales
- 1 pianofuerte cuadrilongo
- 1 pianofuerte de cola

[...]

Trieste, 27 de enero de 1834<sup>657</sup>

Visto en el Real Consulado de S. M. Católica y valga para despacharse de papeles para emprender viaje a Barcelona.

Trieste, 28 de enero de 1834

---

<sup>656</sup> La documentación de esta sección permite conocer los permisos, las licencias, los certificados de autorización para desembarcar mercancías, así como las solicitudes de inspecciones sanitarias de personas y productos con destino o salida de Barcelona.

<sup>657</sup> He aquí el texto original: «Manifiesto: Delle merci caricate in questo Porto franco di Trieste a Bordo della Goletta Spagnola denominata *Elisa*, comandata dal Capitano Pietro Pages y Colomé. Diretto per Barcelona.

1 Partita Baccalà  
 2 Barilli tele di crini  
 3 Detti pittura verde  
 1 Capsetta Cristalli  
 1 Pianoforte quadrilongo  
 1 Pianoforte a cola. [...]  
 Trieste, a 27 Gennaio 1834 ».

Otras referencias documentales provienen del *Diario de Barcelona*, que refleja una intensa actividad comercial musical basada en la compraventa y el alquiler de pianos de mesa y verticales de estilo y mecánica alemana. No es casual que los constructores de pianos locales, sobre todo en la década de 1830, optaran por copiar los pianos extranjeros procedentes de Viena o Alemania, que por aquel entonces estaban más de moda y gozaban de mejor fama. Como se recordará del apartado 2.4 del capítulo IV, uno de los hermanos Munné había publicado un anuncio muy interesante por poner en evidencia ese interés del constructor por imitar el modelo extranjero:

Lorenzo Munné, fabricante de pianos, dedicándose muchos años, hace con la mayor aplicación a imitar los de los mejores fabricantes extranjeros que ha visto; tuvo la satisfacción de que los dos últimos pianos de mesa, invención alemana que construyó, fueran apreciados de todos los inteligentes que los reconocieron y probaron; esto, y el haberle proporcionado ver y examinar uno vertical también alemán de hermosa y perfecta construcción, le animó a procurar su imitación a toda costa, y ha visto premiados sus muchos desvelos, cuando lo ha enseñado a [los] profesores y maestros de música más acreditados de esta ciudad y todos le han prodigado los mayores elogios, tanto por su solidez, como su verdadera y puntualísima imitación en las piezas de más inteligencia, su pulsación suave, sus buenas voces y construcción elegante. Los amantes de los adelantos artísticos que gusten ver, y si les acomoda comprar, dicho piano, se servirán de ir a casa de dicho fabricante<sup>658</sup>.

He aquí algunas otras noticias destacadas<sup>659</sup>:

En la casa número 9, calle Baja de San Pedro, hay para vender cuatro pianos de caoba de los llamados de cola, de seis octavas y media, y sus correspondientes registros, contruidos por los célebres maestros Dorn y Gratsman, de la ciudad imperial de Viena<sup>660</sup>.

Dentro de muy breve tiempo llegará directamente de Viena un hermosísimo surtido de pianos de mesa, con garruchas o ruedas en los pies, de seis y media octavas y cuatro registros arreglados al último gusto de la fábrica del primer artista de aquella capital, con privilegio exclusivo de S. M. el Emperador de Austria<sup>661</sup>.

---

<sup>658</sup> *DdB*, 29-1-1832.

<sup>659</sup> Véanse también las siguientes noticias referidas a pianos extranjeros: *DdB*, 27-7-1843, *DdB*, 15-3-1843, y *DdB*, 27-1-1845.

<sup>660</sup> *DdB*, 2-3-1832.

<sup>661</sup> *DdB*, 30-3-1833.

En la fábrica de forte-pianos que D. Bartolomé Camps tiene establecida en esta ciudad, calle Trentaclaus, n.º 14, se hallará una escogida existencia de dichos instrumentos contruidos al último gusto de Alemania, los cuales por sus excelentes voces y sólida construcción han merecido la general aceptación de los acreditados profesores, así de esta capital y provincia como extranjeros que se han surtido de ellos<sup>662</sup>.

Se halla de venta un piano con cola de seis octavas y media, fabricado en Viena por el célebre Franz Dörn; el que quiera comprarlo podrá conferirse en la oficina de este periódico<sup>663</sup>.

Se desea comprar un forte-piano de seis octavas de buenas voces y construcción alemana, ya sea de mesa o de cola, pero que esté bien tratado y sea de lance o sea de precio moderado<sup>664</sup>.

Se hallan de venta dos pianos de cola nuevos, de seis octavas y media, de excelentes voces, y sólida construcción, fabricado en Viena por uno de los más célebres artífices; dará razón de las demás circunstancias, y del precio de dichos pianos, D. Vicente Martí<sup>665</sup>, que habita en la Rambla, casas de Sta. Mónica, núm. 6, piso tercero<sup>666</sup>.

Acaban de llegar algunos hermosísimos pianos contruidos por Goëth, uno de los fabricantes más acreditados del extranjero. Se hallan de venta en la calle de la Unión, núm. 26<sup>667</sup>.

Los pianos de Juan y Lorenzo Munné y Manuel Bordas de la década de 1840, son un buen ejemplo del tipo de instrumento que los constructores barceloneses fabricaban y que habitualmente vendían a un público aficionado y no profesional. Los pianos de las imágenes 13, 24 y 25 encajan perfectamente con el tipo de piano y el público al cual se dirige el siguiente anuncio del *Diario de Barcelona*:

Se vende un piano propio para enseñar a una señorita; es del autor Munné, y su último precio es de 28 duros; informarán en la calle de la Tapinería, número 32<sup>668</sup>.

---

<sup>662</sup> *DdB*, 27-2-1834.

<sup>663</sup> *DdB*, 19-5-1835.

<sup>664</sup> *DdB*, 14-10-1835.

<sup>665</sup> Vicente Martí fue el el afinador a sueldo del Teatro de la Santa Cruz durante la década de 1820 e inicios de la década de 1830; probablemente es hermano, hijo o sobrino del constructor de pianos Josef Martí, si bien por el momento no está documentado.

<sup>666</sup> *DdB*, 12-7-1840.

<sup>667</sup> *DdB*, 16-1-1845.

<sup>668</sup> *DdB*, 20-1-1847.



**Imagen 24.** Piano de mesa de Juan Munné (Barcelona, ca. 1840). En el frontal, leyenda: «Juan Munné en Barcelona». Extensión: cinco octavas. Con efectos mediante una rodillera. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 503). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.



**Imagen 25.** Piano armario de Manuel Bordas (Barcelona, 1840). De seis octavas y de mecánica muy simple, de bayoneta sin escape. Conservado en el Museu de la Música de Barcelona (núm. de referencia del catálogo: MDMB 473). Fotografía cedida por el Museu de la Música de Barcelona.

En cuanto a la importación y el comercio de pianos de modelo francés, cabe mencionar a Érard, a Pleyel y a Boisselot, tres constructores franceses cuyos productos tuvieron una importante presencia en el mercado español. Tenían en común que siempre comercializaron instrumentos a precios elevados pero de gran calidad<sup>669</sup>, si bien utilizaron estrategias muy diferentes para introducirse en España y, en consecuencia, obtuvieron resultados muy distintos: por ejemplo, Boisselot utilizaba su fábrica en Barcelona como punto de partida para las exportaciones hacia las colonias españolas; y Érard exportaba instrumentos caros dirigidos a instituciones y al público español de mayor poder adquisitivo. Los instrumentos conservados actualmente, por sus características, corroboran la diferente implantación en el comercio español de ambas compañías. De Érard se encuentra un buen número de pianos y de arpas, mientras que los pianos de Boisselot son muy escasos, a pesar de su importante fábrica en Barcelona.

En este contexto en el que los instrumentos franceses van ganando cuota de mercado a los pianos ingleses y vieneses, sobre todo a partir de la década de 1840, es significativo que se instalasen en Barcelona tres constructores franceses: Faugier, en 1844; Boisselot, en 1845 (tras alcanzar un acuerdo comercial con Bernareggi para que este venda en su almacén de la calle Ancha los pianos fabricados en Marsella); y Bergnes, en 1847<sup>670</sup>. Cabe decir que, para la industria pianística francesa en España y Barcelona, fue de gran ayuda comercial la gira de Liszt por la Península, patrocinada por la casa Boisselot.

A continuación se presenta un conjunto de anuncios del *Diario de Barcelona* en los que se pone de manifiesto que empezaba a ser habitual la presencia de los pianos franceses en las tiendas de los constructores y en las casas de la Barcelona de entonces:

Don José Urivarrena y compañía acaba de establecer en esta ciudad de Barcelona una fábrica de pianos de todas clases [...]. Piano de mesa de tercera clase, a la francesa, de seis octavas, con registro de fuerte (1.500 rs. vn.)<sup>671</sup>.

---

<sup>669</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, op. cit., pág. 154.

<sup>670</sup> Véase el apartado 2.4 del capítulo IV.

<sup>671</sup> *DdB*, 1-8-1828.

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<sup>672</sup>.

Don Antonio Lladó, mahonés y fabricante de pianos y otros instrumentos de música, ha logrado poseer los conocimientos y secretos necesarios para construirlos según el mecanismo y las formas adaptables a dicho instrumento. Los que quisieren honrarle con su confianza, tanto para la construcción de [pianos] nuevos con máquina inglesa, francesa o alemana, como para la recomposición de los que hayan sufrido detrimento, podrán dirigirse a la calle de los Baños Viejos, casa núm. 9<sup>673</sup>.

En la tienda de Bernareggi, hay pianos franceses para vender a precio muy equitativo<sup>674</sup>.

Mr. Faugier acaba de establecer una grande fábrica de pianos superiores, al estilo de las últimas construcciones de París, Alemania e Inglaterra<sup>675</sup>.

El concierto dado por el Sr. Liszt en el Teatro Nuevo en la noche del lunes último, llamó a este teatro una numerosa y lucida concurrencia, que oyó con el mayor gusto las inspiraciones del célebre artista, a quien tributó repetidos aplausos. Los pianos del Sr. Boisselot, fabricante de pianos de S. M. el rey de los franceses, en Marsella, que hemos oído en los conciertos del señor Liszt, reúnen en nuestro concepto todas las cualidades necesarias de fuerza, dulzura y solidez<sup>676</sup>.

Se vende un hermoso piano de mesa, fabricado en París, propio para aprender por sus buenas cualidades, y de precio cómodo<sup>677</sup>.

Sobre la exportación hay que señalar que existían dos destinos principales: el resto de Europa y las colonias españolas. Al parecer, apenas se exportaron pianos nacionales hacia el resto de Europa, o así se deduce de los escasos índices hallados. Por tanto, no hubo reciprocidad en cuanto a comercio musical entre países, al menos no con los más avanzados. Se importaba desde el extranjero hasta España, pero no se vendía hacia fuera. Respecto al comercio con las colonias americanas, Bordas apunta que este «fue más importante (y duradero para fechas posteriores), aunque se desconocen los datos

---

<sup>672</sup> *DdB*, 1-7-1839.

<sup>673</sup> *DdB*, 8-6-1840.

<sup>674</sup> *DdB*, 26-5-1841.

<sup>675</sup> *DdB*, 2-5-1844.

<sup>676</sup> *DdB*, 16-4-1845.

<sup>677</sup> *DdB*, 5-10-1848.

del volumen de ventas desde los talleres»<sup>678</sup>. También se ha documentado la salida de barcos en 1820 desde el puerto de Barcelona hacia Santo Domingo y Puerto Cabello, cargados con material musical: «un cajón con 300 gruesas cuerdas de vihuela y 18 docenas de cuerdas de violín [y con] 8 cajones de cuerdas guitarra»<sup>679</sup>.

A modo de reflexión final cabe decir que es significativo que, a pesar del aumento de las importaciones de pianos extranjeros que tuvo lugar a partir de 1830 (cuarta etapa), los constructores locales de pianos no solo continuaron su actividad comercial para satisfacer la demanda local, sino que además surgieron nuevos constructores de pianos locales: entre otros, Rafael Gabriel Pons, en 1834; Juan Puig, en 1839; y Antonio Lladó, en 1840. Además, a partir de 1844, tuvieron que hacer frente a la competencia que suponían los constructores franceses ya mencionados (Bergnes, Faugier y Boisselot) y otros extranjeros, como Piazza (asentado en Barcelona en 1847), todos ellos rivalizando por lograr hacerse un hueco en el mercado musical local y nacional.

### 2.3 *El comercio de partituras*

A continuación se llevará a cabo un análisis del comercio de partituras: quién las vendía (libreros, almacenistas especializados en música, particulares...), en qué forma se llevaba a cabo la venta (por suscripción, en lotes, en cuadernos...), cuáles eran los precios que se manejaban (diferentes según el formato del producto), quién tenía acceso a estos materiales y, finalmente, qué tipo de repertorio se vendía (es decir, cuáles eran las preferencias y los gustos musicales del momento). La venta de partituras permitía divulgar un repertorio pianístico, influía en el gusto de la sociedad, familiarizaba al público doméstico con las obras y los autores ofertados y, cómo no, fue también decisiva en el proceso de difusión del piano en Barcelona a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.

A la hora de estudiar la cuestión del comercio de partituras hay que tener en cuenta que no todas las partituras que vendían los comerciantes especializados en música eran partituras impresas, puesto que tal como apunta Gosálvez «se comercializaron numerosas copias de partituras manuscritas, probablemente en mucho

<sup>678</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*

<sup>679</sup> AHCB, fondo Municipal, sección Sanitat, serie XII-2-C10.

mayor número, incluso que el de ediciones impresas»<sup>680</sup>. La mayoría de las manuscritas eran elaboradas por los copistas (oficio que solían ejercer los profesores de música o los compositores).

La escasez de fuentes ha dificultado el análisis del comercio de partituras en Barcelona: se ha consultado el *Diario de Barcelona* entre 1792 y 1849 para recabar datos sobre compositores, títulos de partituras ofertadas en los comercios y almacenes de música y precios de la música impresa; se ha reseguído la aparición de algunos periódicos musicales y las piezas que publicaron dichos periódicos; se ha consultado el fondo de partituras impresas de la Biblioteca de Catalunya entre 1800 y 1849 con el fin de estudiar a los editores e impresores de música y de seguir la pista de algún librero barcelonés especializado en la venta de partituras, como Manuel Riera; y finalmente, se ha acudido a los estudios sobre la impresión y la edición musical de Cuervo<sup>681</sup>, Gosálvez Lara<sup>682</sup> y García Mallo<sup>683</sup>, cuyas informaciones y reflexiones han resultado fundamentales.

Una vez más, han sido básicos los datos obtenidos durante el estudio de las noticias musicales en el *Diario de Barcelona*. Para facilitar la exposición de datos y documentos de este apartado y poder realizar un análisis más exhaustivo de los datos que se presenten, se continuará utilizando el esquema de las cuatro etapas cronológicas que ya se ha explicado para otras tablas.

---

<sup>680</sup> GOSÁLVEZ LARA, José Carlos, «La edición musical en el siglo XIX. Acercamiento a las fuentes y documentos», pág. 383. En: LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical...*, op. cit.

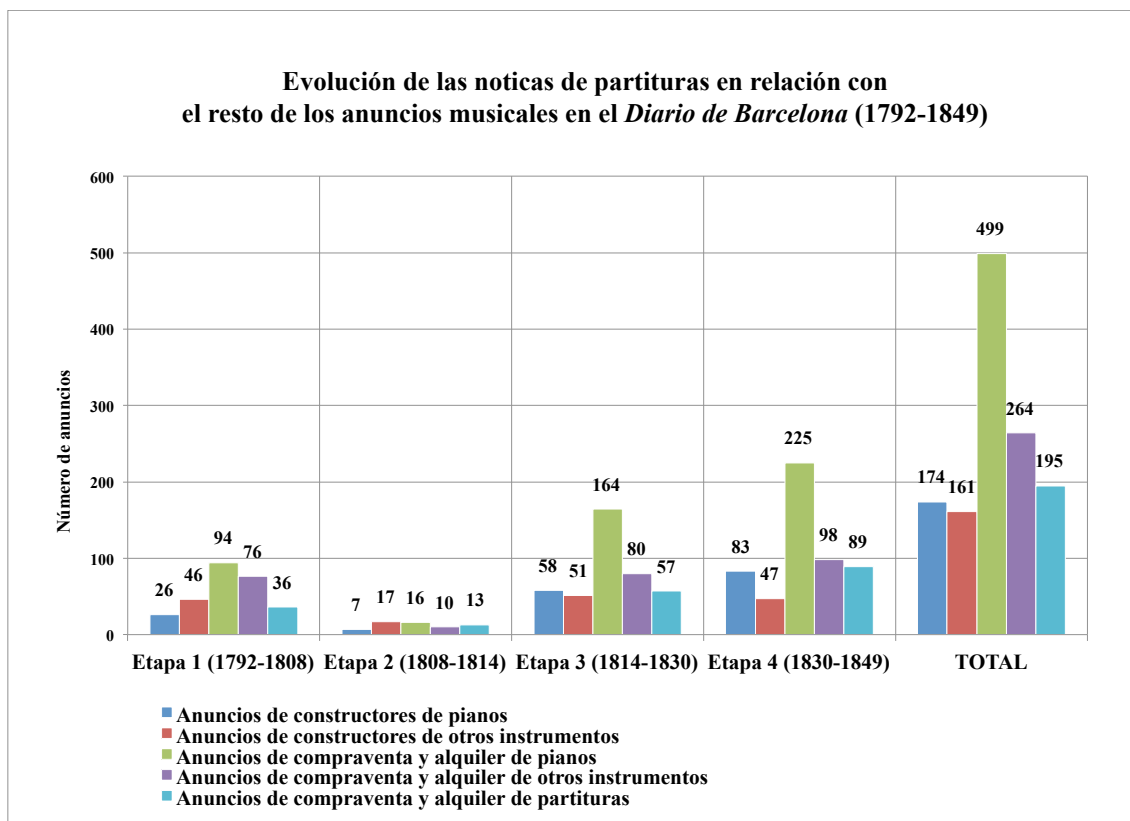
<sup>681</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit.

<sup>682</sup> GOSÁLVEZ, José Carlos, *La edición musical española...*, op. cit.; y LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical...*, op. cit.

<sup>683</sup> GARCÍA MALLO, María Carmen, «La edición musical en Barcelona (1847-1915). Partituras impresas conservadas en la Biblioteca de Catalunya», *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IX (2002), núm. 1, págs. 7-154.

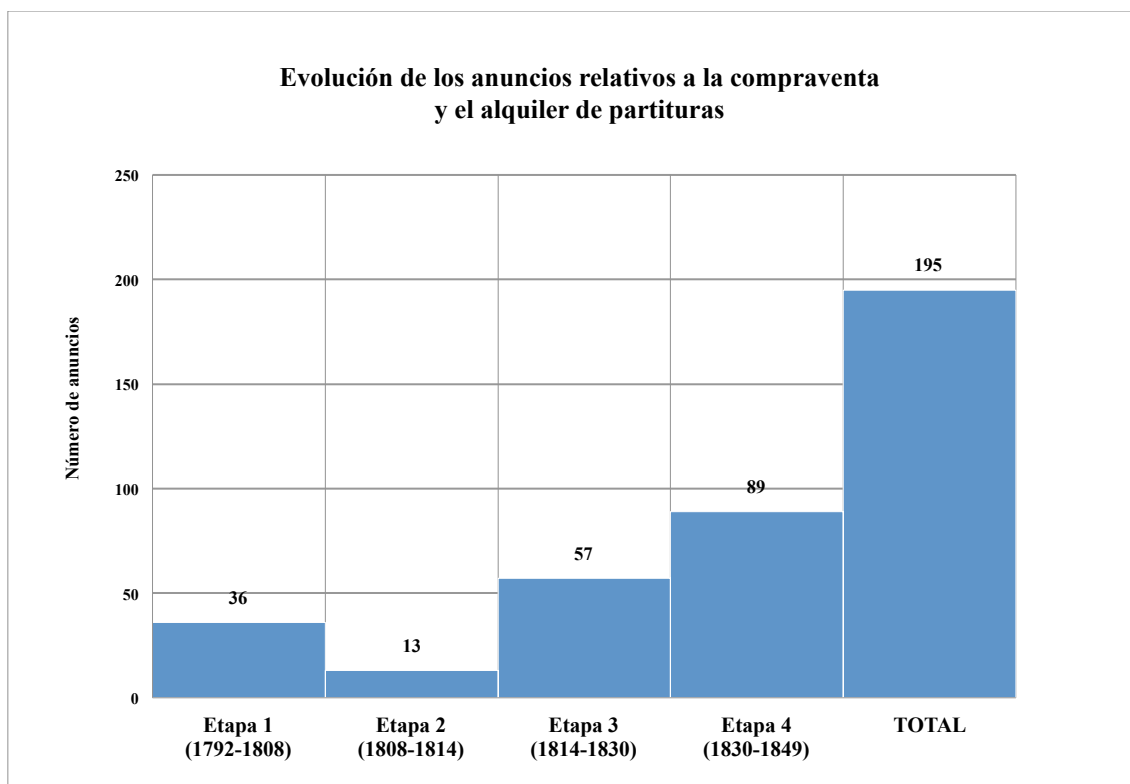


El periódico recoge un total de 195 referencias a la compraventa y el alquiler de partituras en el período estudiado (1792-1849), que constituyen el 11 % del total de las noticias musicales publicadas. Se puede apreciar que, a lo largo de las etapas, se consolida e incrementa la publicación de las partituras (véanse las tablas 10 y 11), con la excepción de la época de la guerra de la Independencia.



**Tabla 10.** Evolución de los anuncios del *Diario de Barcelona* relativos a la compraventa y el alquiler de partituras con relación al resto de los anuncios musicales.

Habitualmente, este tipo de anuncios eran insertados en el *Diario de Barcelona* por las librerías (que no siempre eran las especializadas en la venta de música, sino que en algunos casos eran los mismos comercios que vendían el *Diario de Barcelona*), o bien por particulares, músicos y tiendas de música (o almacenes, pues a partir de 1830 algunas de ellas crecieron bastante y aumentaron y variaron su oferta musical). Véase la tabla 12, donde se especifica la cantidad de anuncios en relación con el anunciante.

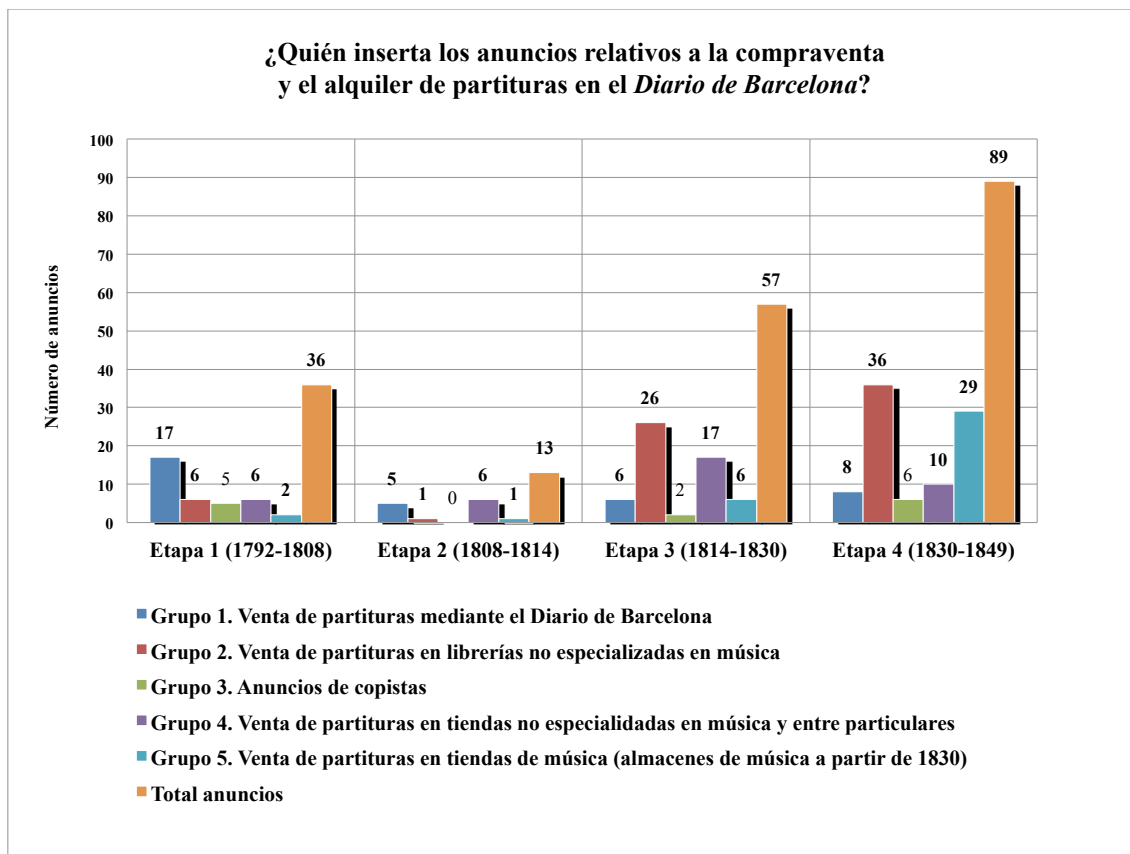


**Tabla 11.** Detalle de la evolución de los anuncios del *Diario de Barcelona* referentes a la compraventa y el alquiler de partituras.

La forma en la que se llevaba a cabo la venta era muy variada (por suscripción, en lotes, en cuadernos, en álbumes, en separatas, o mediante publicaciones o periódicos musicales). Son especialmente abundantes las obras escritas para formaciones de música de cámara, (dúos, tríos y cuartetos...), además de canciones, arias de ópera y piezas para piano. La recopilación de anuncios de compraventa y alquiler de partituras también arroja luz sobre el repertorio más demandado: hasta 1815 predominó la venta de partituras de autores como Mozart, Haydn y Pleyel, y a partir de 1815, triunfa la ópera italiana de autores como Pavesi<sup>684</sup>, Paër<sup>685</sup> y, sobre todo, Rossini.

<sup>684</sup> Compositor italiano (1779-1850).

<sup>685</sup> Compositor italiano de origen danés (1771-1839).



**Tabla 12.** Evolución de los anuncios del *Diario de Barcelona* referentes a la compraventa y el alquiler de partituras teniendo en cuenta quién los inserta.

### 2.3.1 Comercio de partituras: primera etapa (1792-1808)

En relación con la primera etapa, es remarcable el elevado número de referencias relativas a la compraventa de partituras entre particulares de los cuales no se proporcionaba ninguna información (ni del comprador ni del vendedor), puesto que el *Diario de Barcelona* actuaba como intermediario:

Si algún aficionado a la música quisiera comprar algunos dúos, tríos para flauta travesera [...], podrá acudir al editor de este periódico<sup>686</sup>.

Si hay alguna persona que quiere comprar música vocal a precios muy cómodos, acuda al despacho principal del *Diario*, que se la enseñarán; además de las arias, rondones, duetos y tercetos de muy buenos autores, hay aquel tan celebrado por su composición Miserere

<sup>686</sup> *DdB*, 18-10-1796.

de Jomelli, el Stabat Mater de Haydn, el Stabat Mater de Pergolesi [...] un juego de seis tríos de violín, alto y bajo y unos duetos de violín<sup>687</sup>.

Quien quisiera comprar las obra de música siguientes: Concierto para Flauta con su acompañamiento, por F. Neubaner; Concierto 5.º para Flauta con sus acompañamiento, por F. Devienne; *Abertura de los dos sabayardos*, por Mr. D'Aleirac, puesto en trío para flauta obligada; Sonata para Clave o Fortepiano con su acompañamiento, por Mr. Kozeluch; acuda al despacho de este Diario, que se venderán por precio equitativo<sup>688</sup>.

Se hallan de venta obra de música, escritas para el forte-piano, compuesta por los más célebres autores, como son Pleyel, Mosaet [Mozart], Hayden. Cualquier profesor o aficionado que quiera comprarlas podrá acudir a la oficina de este periódico, donde darán razón del paraje donde se hallan<sup>689</sup>.

Se detecta un elevado número de anuncios insertados por librerías (sobre todo por los libreros Gorchs, Francisco Roca y Francisco Genera)<sup>690</sup>, por comercios no especializados en música (tiendas de quincalla, tiendas de relojes como la de Mateo Haas) y por particulares de los que se conoce el oficio (músicos, carpinteros y papeleros, entre otros)<sup>691</sup>. Únicamente han aparecido dos anuncios insertados por tiendas o comercios de música, uno de Francisco España y otro de Valentín Fabrés, ambos guitarreros muy activos en la venta de instrumentos musicales, material musical y, al parecer, también de partituras musicales<sup>692</sup>.

<sup>687</sup> *DdB*, 20-1-1797.

<sup>688</sup> *DdB*, 4-4-1800.

<sup>689</sup> *DdB*, 28-11-1804.

<sup>690</sup> A modo de ejemplo, son interesantes los siguientes anuncios: «En la librería de Francisco Generas, baixada de la Cárcel, se hallan de venta a precios equitativos varios conciertos de música para flauta, cuartetos y quintetos de los más célebres autores» (en *DdB*, 3-11-1809); «En la librería de Tomás Gorchs, en la Boria, se hallarán los libros siguientes: [...] Música: cuatro marchas nuevas alusivas a las conquistas de Viena, Múnich y Ulma por S. M. Napoleón I, a 6 rs. vn. para guitarra y a 5 rs. vn. para flauta; asimismo papel rayado para música de todas clases y libretas para el mismo intento» (en *DdB*, 19-5-1806); y «En la librería de Francisco Roca, plaza de la Cucurulla, se venden las obras de música siguientes: colección de seis tríos de piano, violín y bajo del célebre compositor Adam; dos sonatas para salterio del mismo autor [...]; un grande minué amoroso con su trío para guitarra, del señor Billard [...]; la gran sinfonía de *Ariadna abandonada* para guitarra» (en *DdB*, 29-5-1806).

<sup>691</sup> De los anuncios de compraventa de partituras ofertados por particulares de los que se conoce el oficio que ejercen, destacan los anuncios siguientes: «Luis Gambino, profesor de violín, [...] tiene para vender una suficiente colección de música de los mejores autores, como son Haydn, Mozart y Viotti, por lo perteneciente a sinfonías, quintetos, cuartetos, tríos, dúos; vive en la plaza del Borne, enfrente del boticario del Rey» (en *DdB*, 30-10-1802); «En casa de Francisco Barberí, papelero, calle de los Boters, se vende papel pautado y libritos de música para aprender» (en *DdB*, 11-4-1805); y «Pablo Daydi, maestro de danzas, que vive en la calle d'en Arlet, detrás de San Justo, tiene un surtido de música de varios autores muy buenos para vender, junto con tres guitarras, aunque usadas, pero buenas; todo se venderá a un precio moderado» (en *DdB*, 24-8-1806).

<sup>692</sup> Véase el apartado 2.1 de este mismo capítulo.

He aquí algunos ejemplos de anuncios insertados por librerías, comercios no especializados en música y comercios musicales:

Se vende toda la música y poesía completa de una ópera y un clave romano bien acondicionado en la Rambla, casa de Antonio Chueca, librero, frente a la de la Virreina del Perú<sup>693</sup>.

En la calle de los Tallers, entrando por la Rambla, casa núm. 66, enfrente de un beco, se hallarán de venta la música siguiente: sonatas de violín, duetos, tríos, cuartetos y sinfonías de los autores Cambini, Lidel, Boquerini, Chiabran, Sabatini, Jomelli y otros modernos<sup>694</sup>.

Luis Gambino, profesor de violín, se propone dar lecciones a cualquier sujeto que gustare aprender a tocar dicho instrumento [...]; tiene además para vender una suficiente colección de música de los mejores autores, como son Haydn, Mozart, Viotti, etc., por lo perteneciente a sinfonías, quintetos, cuartetos, tríos, dúos; vive en la plaza del Borne, enfrente del boticario del rey<sup>695</sup>.

Quien quisiere comprar un violín y música para dicho instrumento de los mejores autores, como Haydn, Pleyel, acuda a Francisco España, guitarrero, calle de les Escudellers, cerca del Palao<sup>696</sup>.

En la tienda de Valentín Fabrés, guitarrero, calle de los Escudellers, se halla de venta un espinetón y música instrumental y vocal para vender, y se dará con la equidad posible<sup>697</sup>.

En la librería de Tomás Gorchs, en la Boria, se hallarán los libros siguientes usados [...] y la música siguiente: un minué con su contradanza y unas seguidillas boleros acompañadas de guitarra, a 6 rs. vn., un nocturno y un rondó para flauta y guitarra a 12 rs. vn.<sup>698</sup>.

En la tienda de quincalla de la plaza del Ángel, se continúa la venta de piezas de música vocales e instrumentales, las varias sonatas para el fuerte-piano y la entera colección de las obras para el relatado instrumento de W. A. Mozart<sup>699</sup>.

---

<sup>693</sup> *DdB*, 21-11-1792.

<sup>694</sup> *DdB*, 15-8-1796.

<sup>695</sup> *DdB*, 3-10-1802.

<sup>696</sup> *DdB*, 1-12-1805.

<sup>697</sup> *DdB*, 4-9-1805.

<sup>698</sup> *DdB*, 8-6-1806.

<sup>699</sup> *DdB*, 28-9-1806.

En esta primera etapa es remarcable el elevado número de anuncios de copistas que ofrecen sus servicios, lo que demuestra que la figura del copista todavía ejercía un papel importante como difusor de piezas musicales para el uso profesional y para el uso didáctico<sup>700</sup>. Como señala Cuervo, «el oficio de copista estaba todavía sujeto a las costumbres gremiales imperantes en España durante esa época [...]». Una vez capacitado para llevar a cabo su profesión, el copista solía ponerse al servicio de una librería, casa noble o Casa Real. Las librerías los contrataban para la realización de copias por encargo generalmente de forma puntual. Con el transcurso del primer tercio del siglo XIX, aunque la demanda del manuscrito disminuyó, todavía existieron profesionales comprometidos con el desempeño de este oficio<sup>701</sup>. Hay que añadir que este sistema de copias manuscritas permitía eludir los costes, aún excesivamente elevados, de la impresión y la distribución de publicaciones, al tiempo que posibilitaba la mejor adaptación a la demanda y a las necesidades de los distintos gustos y perfiles de los aficionados<sup>702</sup>.

Se puede comprobar, por tanto, que en esta época la compraventa de partituras todavía no estaba centralizada en los comercios musicales (como sucedió a partir del segundo cuarto del siglo XIX debido al surgimiento de los primeros almacenes musicales), sino que las partituras podían conseguirse tanto en los incipientes comercios musicales de ciertos constructores de música y en los comercios de quincalla, como en comercios especializados en la venta de papel y en librerías. Hasta los músicos profesionales del Teatro de la Santa Cruz y los profesores de instrumento vendían partituras, en muchos casos en tanto que copistas.

En relación a la manera en la que se llevaba a cabo la venta de partituras, cabe señalar que la venta directa era el sistema habitual, es decir, se recibía el material musical en el momento en que se efectuaba el pago por dicho producto. Asimismo, se ha podido documentar la venta por cuadernos<sup>703</sup> y el alquiler de partituras en algunos

---

<sup>700</sup> He aquí algunos ejemplos: «Quien tuviere que dar a copiar algunas piezas de música acuda a la casa de la Sra. Margarita Balma, donde vive el señor Lanqueña, que tiene dicha habilidad» (en *DdB*, 26-1-1797); «En la oficina del Diario darán razón de un músico de los Suizos de Schwaller que copia perfectamente toda música y con equidad» (en *DdB*, 22-12-95); y «Ángel Valli, copista de las óperas de este Teatro, tiene para vender un buen violín y una violeta [...]. Vive en la calle de Lancaster, al lado de un dorador, segundo piso» (en *DdB*, 28-9-1805).

<sup>701</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit., págs. 108-109.

<sup>702</sup> LEZA, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica Española, 2014, vol. 4.

<sup>703</sup> «Un quinteto para dos violines, dos altos y violonchelo, compuesto por el señor Pedro Hoensel y tres cuartetos concertados para dos violines, alto y bajo de la composición de Pleyel». En: *DdB*, 27-6-1807.

comercios, dado el elevado coste que tenía la música impresa; esta práctica facilitaba al aficionado el poder alternar de obra con frecuencia sin tener que asumir gastos elevados:

Desde hoy se venderán por piezas sueltas en la tienda de quincalla de la plaza del Ángel un completo surtido de música moderna de los más distinguidos autores, compuesta para solo forte-piano, violín y otros instrumentos, como también música concertante; la que se venderá a precios muy equitativos; y deseando los aficionados procurarse dicha música con menos coste, se alquilará en los mismos términos como se acostumbran en las principales capitales de Europa, circunstancia que proporciona poder cambiarlos muy a menudo sin mucho dispendio<sup>704</sup>.

Estos anuncios aportan una valiosa información relativa al repertorio y la formación musical más demandada, pues descubren que son especialmente abundantes las obras escritas para formaciones de cámara (dúos, tríos, cuartetos, quintetos) y también el repertorio para un único instrumento, sobre todo para piano, violín o guitarra; en este sentido se ha podido documentar la venta de toda la obra para piano de Mozart<sup>705</sup>. También se ha comprobado que en dichos anuncios los compositores que aparecen citados con más frecuencia son Mozart, Pleyel y Haydn; otros autores, como Pergolesi y Viotti, aparecen con menos regularidad; finalmente, existe un tercer grupo de compositores que aparecen una sola vez: Niccolò Jomelli (1714-1774), Tozzi, Franz Christoph Neubauer (1760-1795), Devienne, Leopold Kozeluch (1747-1818) y Jean Louis Adam (1758-1848); todos ellos con obras de música de cámara. El repertorio engloba música atractiva y a la moda que estaba dentro de la línea demandada en las reuniones sociales de finales del XVIII y principios del XIX; la preeminencia de autores alemanes en la venta de partituras viene a confirmar que la influencia germánica en la vida musical barcelonesa de principios del siglo XIX era más que real. Cabe destacar que en los anuncios insertados en el *Diario de Barcelona* relacionados con el comercio de partituras no siempre se especifica si las partituras son impresas o manuscritas.

Es importante recordar que, en paralelo a esta incipiente pero nada despreciable actividad en la compraventa y el alquiler de partituras, se estaba desarrollando una intensa actividad musical, tanto en espacios privados, como en los públicos y los semipúblicos. Y ya se ha visto que empezaba a despuntar la incipiente actividad

---

<sup>704</sup> *DdB*, 20-10-1805.

<sup>705</sup> *DdB*, 28-9-1806.

comercial especializada en el producto musical y también que era cada vez más importante la actividad constructiva de instrumentos musicales (en especial de pianos). Todo ello impulsado y a la vez generado por parte de un público aficionado e interesado en consumir música «a la moda» con el piano, un instrumento generador de distinción social y que lentamente, pero de forma imparable, estaba implantándose en la sociedad barcelonesa del cambio del siglo XVIII al XIX.

### 2.3.2 Comercio de partituras: segunda etapa (1808-1814)

Durante la guerra de la Independencia, llama la atención el descenso excesivamente moderado de la actividad de compraventa de partituras si se compara con otras actividades musicales, como la construcción, la compraventa y el alquiler de instrumentos o la demanda de profesores de música y conciertos públicos y privados (véase la tabla 10). Posiblemente, el hecho de que el Teatro de la Santa Cruz permaneciera cerrado durante un año y medio, entre abril de 1809 y agosto de 1810, impulsó la compraventa de partituras entre aquellos aficionados o intérpretes que tenían la intención de continuar con la actividad musical al menos en los espacios privados y en los semipúblicos. Tal como se puede observar en la tabla 12, los canales de compraventa de partituras en este período se redujeron drásticamente, y quienes insertaban anuncios en el *Diario de Barcelona* relacionados con la compraventa de partituras eran las tiendas no especializadas en música y los particulares, en muchos casos con el *Diario de Barcelona* actuando como intermediario (grupos 1 y 4 de la tabla 12). He aquí algunos ejemplos:

En la casa de este periódico se dará razón de quién tiene para vender una porción de *espartitas* de música, que contienen las diversas arias siguientes: *Misera me!*, de F. Zanetti; *Io non so amor tu sei*, de M. Montellari; *Non mi laguo delles arte*, de Pascual Anfossi; *Deh! Tirvola del mio seno*, de Nicolas Piccini<sup>706</sup>.

Joseph Jufiant, cobrero, que vive en la calle de Sto. Domingo del Call, tiene para vender las piezas de música moderna que siguen: cinco dúos para guitarra compuestos de Daydi; un concierto de guitarra del mismo; la cavatina *face la ronda* de la ópera la Elisa, con acompañamiento de guitarra del mismo; el aria *Siamo al mundo marionetti* de la misma

<sup>706</sup> *DdB*, 22-5-1808.



ópera, con acompañamiento de guitarra o piano del mismo; tres grandes dúos concertantes para violines de Pleyel; y seis grandes dúos concertantes para violines de Mozart<sup>707</sup>.

Se vende en la casa de este diario música instrumental: *La bataille d'Austerlitz* a gran orquesta por Jadin, miembro del conservatorio; 2 sinfonías concertantes para flauta, oboe, trompa por Devienne; otra sinfonía del mismo para flauta, clarinete y trompa; 3 conciertos de clarinete por Blasius; el último concierto de flauta de Hugot; 2 conciertos de flauta de Hoffmeiffer<sup>708</sup>.

Quien quiera comprar el célebre Stabat Mater de Haydn, cada voz e instrumento separado, lo hallará en casa Eduardo Llosas, carpintero, plaza de Junqueras<sup>709</sup>.

La forma en que habitualmente se realizaba la venta de partituras en esta segunda etapa es la venta directa, es decir, el cliente pagaba por un producto que se llevaba íntegramente al momento. No se ha podido documentar otra forma de venta, ni por suscripción ni por carta ni por cuadernos.

El repertorio de las piezas que aparecen en los anuncios de compraventa de partituras se compone principalmente de fragmentos de óperas de autores franceses e italianos y música de cámara de autores alemanes, como Pleyel y Mozart, todo ello acorde con el repertorio que en ese momento se programaba en el Teatro de la Santa Cruz, dirigido por los franceses Dacosta y Vicherat: óperas de autores franceses como Pierre-Alexandre Monsigny, con la ópera *La Belle Arsenne*<sup>710</sup>; Gély; Champein; Pierre Gaveaux, con la ópera *Le diable en vacances* o *La suite du diable couleur de rose*<sup>711</sup>; Dalayrac; algunas arias sueltas de autores italianos, como Cimarosa y Tozzi; y sinfonías de Pleyel (detectadas sobre todo en los intermedios de los conciertos que se llevaban a cabo en el Teatro de la Santa Cruz)<sup>712</sup>.

---

<sup>707</sup> *DdB*, 18-3-1808.

<sup>708</sup> En: *DdB*, 22-1-1814. El texto original es: «Musique instrumentale a vendre au bureau de ce Journal: *La bataille d'Austerlitz* à grand orchestre par Jadin, membre du conservatoire; 2 symphonies concertantes pour flûte, hautbois, cor et basson par Devienne; autre symphonie du même pour flûte, clarinète et basson; 3 concerto de clarinète par Blasius; le dernier concertó de flûte par Hugot; 2 concerto de flûte par Hoffmeiffer».

<sup>709</sup> *DdB*, 4-9-1814.

<sup>710</sup> *DdB*, 19-10-1810.

<sup>711</sup> Ópera estrenada en París en 1805 y, cinco años más tarde, en Barcelona. En: *DdB*, 19-10-1810.

<sup>712</sup> *DdB*, 22-10-1812 y *DdB*, 4-8-1812.

### 2.3.3 Comercio de partituras: tercera etapa (1814-1830)

Acabada la guerra de la Independencia se inicia un período de crecimiento continuo en la actividad comercial vinculada a la música, que se concreta en todos los elementos que han ido estudiándose hasta ahora y que en realidad suceden de manera simultánea y en un mismo espacio: crecimiento en la actividad constructiva de instrumentos, aumento de la compraventa y el alquiler de pianos, creación de nuevos espacios destinados a la actividad musical, surgimiento, a partir de 1820, de los primeros almacenes musicales, y exigencia por parte de los aficionados de obtener la música que escuchan en los conciertos para llevarla a la esfera privada, generando, de esta manera, un aumento en el consumo de partituras (véase la etapa 3 de la tabla 10).

En la tabla 11 se puede apreciar que la cantidad de anuncios relacionados con la compraventa de partituras asciende a 57, de los cuales, más de la mitad hacen referencia a la compraventa de partituras para piano (ya sea para piano solo o para piano y otros instrumentos), lo que confirma un claro incremento de la demanda de todo lo que tiene que ver con el mundo de la música en general, y en particular con el piano.

Asimismo, los datos de la tabla 12 constatan que los anuncios de compraventa de partituras insertados por cada uno de los grupos ascienden considerablemente con la salvedad los insertados por el grupo de los copistas. Del conjunto destaca el número de anuncios insertados por libreros no especializados en música, cerca del 45 %; en segundo lugar, estarían los anuncios insertados por las tiendas o comercios no especializados en música (tiendas de mapas y estampas, de quincallería, de carpintería), que representan el 30 %; y, finalmente, cabe destacar el grupo formado por los comerciantes especializados en la venta de material musical (instrumentos, papel pautado o rayado, literatura musical, cuerdas y partituras), que suman el 11 %.

Recuérdese también que, en este período, otro elemento clave en el comercio de partituras en Barcelona fue la aparición de los primeros periódicos musicales, que en su mayoría eran distribuidos precisamente por los mismos libreros no especializados en música que vendían partituras, tal como se explica en el subapartado dedicado a los libreros musicales de esta tercera etapa.

Como se verá en los próximos puntos, a lo largo de esta tercera etapa, resultan claves tanto la figura del comerciante con tienda especializada en música como la del

librero, lo mismo que la aparición de periódicos de música, para entender el comercio de partituras y la difusión del piano en Barcelona. Debido a la escasa, casi nula, información respecto a los grupos 3 (anuncios de copistas) y 4 (venta de partituras en tiendas no especializadas en música y entre particulares) no se ha procedido al correspondiente análisis.

#### *Venta de partituras en tiendas especializadas en música*

De la información presente en la tabla 12 se puede concluir que la actividad de compraventa de partituras de estos establecimientos musicales entre 1814 y 1830 era todavía muy marginal, con relación al total de esta tercera etapa. Si bien se han detectado talleres-tiendas de algunos constructores de instrumentos que funcionaban como pequeños almacenes de música dedicados exclusivamente al comercio musical, no fue hasta la década de 1820 cuando empezaron a despuntar los primeros almacenes musicales de cierta envergadura, como los de Francisco Bernareggi y Francisco España *Tercero*. Entre 1820 y 1830 abrieron otros comercios de música, como el del constructor de instrumentos de viento Mariano Coll y el del constructor de guitarras Agustín Altimira, pero ninguno ofrecía la variedad de productos que disponían Bernareggi y España en sus respectivos almacenes musicales. Por este motivo, en el *Diario de Barcelona* únicamente se han hallado anuncios de compraventa de partituras en almacenes musicales relativos a estos dos constructores-comerciantes-almacenistas musicales. En ellos, curiosamente, Bernareggi y España no siempre se anunciaban como almacenistas musicales, sino que ocasionalmente todavía utilizaban la etiqueta de constructores de instrumentos, probablemente porque así eran más reconocibles para el público. He aquí algunos ejemplos de dichos anuncios<sup>713</sup>:

Francisco España, guitarrero que vive en la calle Escudellers, frente a la puerta del Palao, hace saber al público que acaba de recibir cuerdas romanas y se halla [en su establecimiento] un surtido de piezas de música<sup>714</sup>.

En la tienda de Bernareggi, factor de instrumentos, plaza del Ángel, se halla un surtido de

---

<sup>713</sup> Véanse también los siguientes anuncios de compraventa de partituras en tiendas especializadas en productos musicales: *DdB*, 30-10-1824 y *DdB*, 30-8-1827.

<sup>714</sup> *DdB*, 29-1-1825.

música del célebre Rossini y de varios autores, oberturas, óperas y varias piezas sueltas de ópera para piano<sup>715</sup>.

En la plaza del Ángel, fábrica de instrumentos músicos de Francisco Bernareggi, se encuentra vendible un piano vertical de cilindro de nueva invención [...], además de una numerosa colección de piezas de música para guitarra sola y guitarra y canto y métodos para piano [...]; también hay cuerdas romanas de superior calidad<sup>716</sup>.

### *Libreros vendedores de partituras*

Respecto a los libreros, cabe destacar que solían vender obras previamente adquiridas en el extranjero (lo que supone una buena fuente de información acerca del conocimiento que se tenía en España de autores coetáneos foráneos) y también las obras que los editores les dejaban en depósito en su tienda<sup>717</sup>. Los anuncios de la venta de partituras insertados en el *Diario de Barcelona* por los libreros aportan datos referentes a los géneros musicales y a los compositores más populares de la época. Son especialmente abundantes las obras escritas para distintas formaciones de cámara, así como las reducciones (para piano solo, piano y voz, guitarra sola o bien guitarra y voz) de óperas o de sinfonías conocidas del momento. En esta tercera etapa, los compositores más ofertados y demandados eran muy diversos, desde italianos (como Pucitta y Rossini), pasando por los de corte alemán (como Mozart y Haydn), hasta otros extranjeros de moda en Europa (como Kozeluch, Steibelt, Clementi y Pleyel). Los siguientes anuncios siguientes del *Diario de Barcelona* son reflejo de la actividad de compraventa de partituras de dichos libreros:

En la librería de Joseph Sellent y Gibert, calle de la Espasería, se hallarán de venta varios cuadernos de música, como grandes sonatas, variaciones, contradanzas, todo para piano-forte y algunos grandes dúos para flautas y violines, todo impreso en París<sup>718</sup>.

En la tienda [librería] de Manuel Riera, en los Escudellers, esquina que hace frente en la calle de Carabassa, se hallará de venta una colección de valsos impresos, sacados de varias óperas del célebre Rossini, arregladas para guitarra por el señor Domingo Daydi.

<sup>715</sup> *DdB*, 30-8-1827.

<sup>716</sup> *DdB*, 4-8-1826.

<sup>717</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit., págs. 70-71.

<sup>718</sup> *DdB*, 3-11-1816.

Igualmente unas variaciones de guitarra arregladas para forte-piano del señor Fernando Sor<sup>719</sup>.

En la librería de Piferrer se hallan de venta las piezas de música de Rossini siguientes: ópera de la *Semiramide* para piano (80 rs.), oberturas: *Barbero de Sevilla*, *Otello*, *Dona del Lago*, todo para piano solo<sup>720</sup>.

Anunciamos al público el tercer nocturno *il sogno* y tres dúos también nocturnos. Música de D. Ramón Carnicer, arreglada para fuertepiano; compuestos e impresos en Londres [...] así como todas las composiciones del mismo autor. Véndese en la librería Mayol, calle Escudellers<sup>721</sup>.

En la librería de Juan Oliveras, calle de la Fustería, se halla de venta la colección siguiente: Moretti: colecciones de canciones españolas, Moretti: *Grandes variaciones*, Sors: *Ejercicios para guitarra*, Sors: *La despedida*<sup>722</sup>.

Los librereros más activos en la venta de partituras entre 1814 y 1830 fueron Juan Dorca, que vendía en exclusiva mediante suscripción el *Periódico de Música* (surgido en mayo de 1817); Sierra y Martí<sup>723</sup>, que vendía mediante suscripción la primera serie del periódico musical *La Lira de Apolo*; Tomás Gaspar<sup>724</sup>, en cuya librería vendía partituras y colecciones de óperas italianas mediante suscripción; y Manuel Riera, muy activo en la venta de partituras, que también vendía la segunda serie de la *Lira de Apolo* mediante suscripción. Otros librereros fueron Narciso Oliva, Tomás Gorchs, Joaquín Mayol, Juan Oliveras, Joseph Sellent y Gibert y Juan Francisco Piferrer<sup>725</sup>.

Cabe decir que a lo largo de la primera mitad del siglo XIX la diferencia entre editor, impresor y librero es bastante difusa, puesto que a menudo una misma persona

---

<sup>719</sup> DdB, 2-5-1818.

<sup>720</sup> DdB, 24-7-1826.

<sup>721</sup> DdB, 4-9-1826.

<sup>722</sup> DdB, 22-9-1830.

<sup>723</sup> Antonio Sierra y Martí, librero e impresor. Hijo de Valerio Sierra, librero zaragozano que se casó con la hija de la conocida familia de impresores barceloneses Martí. Antonio Sierra tenía la imprenta ubicada, como sus predecesores, en la barcelonesa plaza Sant Jaume. En: VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L'art gràfic a Barcelona. El llibre il·lustrat. 1800-1843*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2012 [Tesis doctoral].

<sup>724</sup> Tomas Gaspar fue un librero e impresor activo desde 1800 hasta 1830. Su negocio se ubicaba en la calle Baxada de la Cárcel. En: VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L'art gràfic a Barcelona...*, op. cit.

<sup>725</sup> Juan Francisco Piferrer (1769-?) fue uno de los librereros e impresores más importantes del primer tercio del siglo XIX en Barcelona; según el catastro de impresores librereros de 1801 tenía casa y tienda en la plaza del Ángel. Además tenía en propiedad cuatro almacenes, y otra librería arrendada al librero Juan Sellent ubicada en la calle Baxada de la Cárcel. En: VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L'art gràfic a Barcelona...*, op. cit.

desempeñaba los tres oficios. Tal como apunta Verneda Ribera<sup>726</sup>, la figura más importante era la del impresor, puesto que un taller de impresión no se improvisaba; en cambio, un librero, que únicamente vendía libros, podía cambiar de sitio cuando quisiera; la figura del editor era más marginal y apenas se anunciaba puntualmente cuando se trataba de una persona diferente a la del impresor. La mayor parte de los libreros mencionados reunían las tres figuras en una sola persona, es decir, eran editores porque costeaban la publicación, eran impresores porque la materializaban en su taller de impresión y, finalmente, eran libreros, puesto que la vendían en su establecimiento.

La información que se tiene de la actividad musical de todos estos libreros musicales es escasa, pero permite desbrozar suficientemente el panorama del comercio de partituras entre 1814 y 1830.

Por ejemplo, se sabe que el librero Manuel Riera, además de las comerciar con partituras mediante suscripción, solía adquirir partituras en París o en Londres, y a diferencia de los otros libreros, se dedicaba también a la impresión de partituras. Su actividad impresora se ilustra con el siguiente anuncio del *Diario de Barcelona*, que tiene el valor añadido de que el producto es una partitura reimpressa por él, pero se vende en un establecimiento que no es el suyo:

Cuadernito de música que contiene seis pequeñas piezas para guitarra, compuestas en París por Sor y reimpresso en esta ciudad por Manuel Riera; véndese en la calle Ancha n.º 3 a 10 rs. vn.<sup>727</sup>.

Se conservan dos ejemplares de partituras publicadas (quizá impresas) por Riera<sup>728</sup>. Por una parte, seis vales para guitarra arreglados por Domingo Daydí, basados en las óperas de Rossini, publicada en 1817 o 1818 y conservada en la Biblioteca Nacional de España; por otra parte, se conserva en la Biblioteca de Catalunya otra partitura publicada (quizá impresa) por Manuel Riera en el año 1818 o 1819, que consiste en un arreglo para guitarra realizado por Sebastián Pelegrí de la obertura que el compositor Ramón Carnicer escribió para la ópera *El barbero de Sevilla* de Rossini, la cual se tocó el día del estreno rossiniano en el Teatro de la Santa Cruz en 1818. La fecha de

---

<sup>726</sup> *Ibid.*

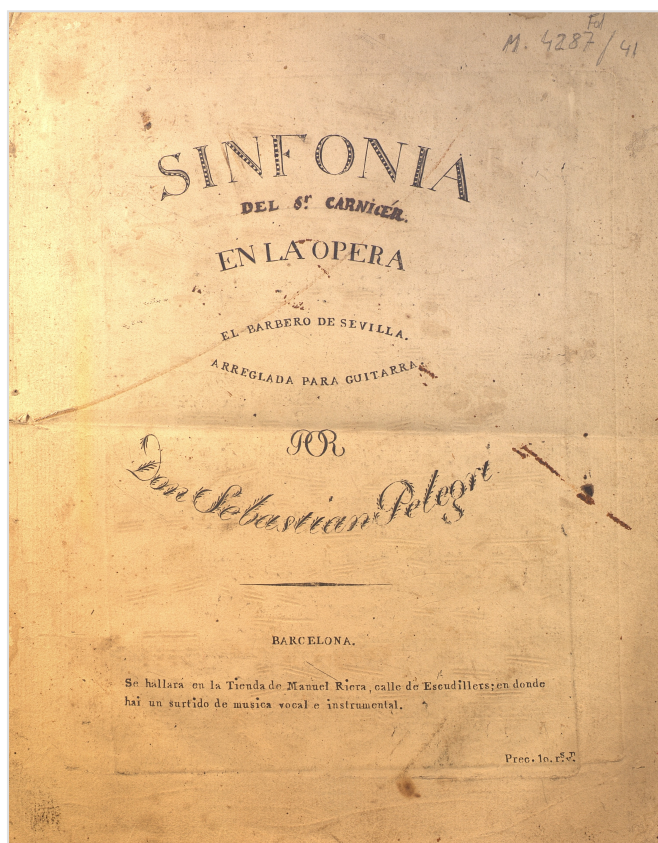
<sup>727</sup> *DdB*, 18-4-1817.

<sup>728</sup> BC, M 4287-41 y BNE, Mc/4197/8.

impresión de la partitura es imprecisa: puede ser del mismo 1818 o bien un año más tarde, puesto que se anuncia en mayo de 1819:

Se vende cuaderno suelto, sinfonía de *El barbero de Sevilla*, música de D. Ramón Carnicer, arreglada para guitarra por D. Sebastián Pelegrí a 10 rs. vn.<sup>729</sup>.

A continuación (imagen 26) se muestran la portada y la primera página de dicha partitura impresa seguramente en los talleres de Manuel Riera y probablemente a la venta en su propia librería de la calle Escudellers, esquina con Carabassa; no se ha hallado en ella ninguna marca de impresión ni el número de plancha utilizado.



**Imagen 26.** Portada publicada (e impresa?) por Manuel Riera (1818 o 1819) para la partitura del arreglo para guitarra, realizado por Sebastián Pelegrí, de la obertura que el compositor Ramón Carnicer escribió para la ópera *El barbero de Sevilla*, de Rossini.

<sup>729</sup> *DdB*, 15-5-1819.



**Imagen 27.** Primera y segunda página de la partitura publicada (e impresa?) por Manuel Riera (1818 o 1819) con el arreglo para guitarra, realizado por Sebastián Pelegrí, de la obertura que el compositor Ramón Carnicer escribió para la ópera *El barbero de Sevilla* de Rossini.

La suscripción fue una práctica habitual entre los editores y los librerías, que buscaban formas de favorecer y asegurar la venta de partituras. Tanto en su formato hebdomadario como en el mensual, la suscripción proporcionaba al editor unos ingresos por anticipado que le aliviaban la inversión previa, que disminuían el riesgo de pérdidas y que, por tanto, permitía rebajar los precios.

Un librero que utilizó este modo de venta de partituras fue Tomás Gorchs, que en 1829 ofrecía una suscripción a una selección de las mejores óperas italianas, en este caso cuatro piezas, por 6 reales de vellón al mes<sup>730</sup>. Si se tiene en cuenta que, hacia 1829, la entrada más barata del Teatro de la Santa Cruz costaba 2 reales de vellón<sup>731</sup> y que el sueldo de un trabajador de fábrica hacia 1830 oscilaba entre los 10 y los 12 reales de vellón al día<sup>732</sup>, se entiende que el precio de una suscripción mensual de partituras por 6 reales de vellón se lo podía permitir una inmensa mayoría de la población barcelonesa de 1830. Este sistema y la asequibilidad que comportaba facilitó la amplia difusión del repertorio de moda entre los aficionados barceloneses. He aquí el anuncio de 1829 en el que se avisa de la modalidad de adquisición por suscripción:

<sup>730</sup> *DdB*, 15-4-1829.

<sup>731</sup> *DdB*, 23-2-1827.

<sup>732</sup> SARASÚA, Carmen, «Trabajo y trabajadores en la España..., *op. cit.*



Colección de las mejores óperas italianas traducidas en verso español con arreglo a la letra y la música del original. La general aceptación que merecen hoy día en los principales teatro de España las óperas italianas y el gusto y el afán con que el público concurre a oírlas y verlas representar nos han estimulado a ofrecer al público una colección seguida de las mejores óperas italianas publicadas hasta el día, y que en los sucesivos se publicarán, para lo cual están ya traducidas hasta el número 21. Se publicarán de cuatro en cuatro, empezando por las que están ya en la prensa, y saldrán a la luz, a saber: *El cruzado en Egipto*, *Torvaldo y Darliska*, *Moisés en Egipto* y *El Turco en Italia*. Se admiten suscripciones para estas cuatro por 6 rs. vn. en la librería de Tomás Gorchs<sup>733</sup>.

Otro librero que comerció partituras fue Juan Francisco Piferrer, uno de los impresores-libreros de Barcelona más activos del primer tercio del siglo XIX. Piferrer disponía de un catálogo de partituras, lo que conduce a pensar que, al igual que Manuel Riera, pudo haber vendido partituras de impresión propia, pues tenía su taller de impresión en el número 1 de la plaza del Ángel de Barcelona. Del catálogo referido únicamente se tiene constancia hemerográfica y se desconoce la relación de piezas que pudo llegar a ofertar en él; de hecho se ha resaltado esta información porque la forma en que Piferrer inserta la noticia en el *Diario de Barcelona* parece indicar que se trataba de una práctica habitual en su negocio, puesto que «en sus cinco locales surtía sin dificultad las demandas de sus compradores locales y las peticiones de remesas de libros que llegaban de todo el país»<sup>734</sup>, y, además, con su catálogo pretendía controlar entradas y salidas de libros y partituras de sus almacenes:

En la librería de Piferrer se hallan las piezas de música siguientes: Adam, método para piano; Viguerie, método para piano dividido en cuatro cuadros; ópera de Mahomet para piano solo; oberturas de las óperas de Rossini para piano solo; Moses en Egipto. Todas las óperas de Rossini para piano y acompañamiento de violín [...]. En la misma estará de manifiesto el catálogo de las demás piezas de música<sup>735</sup>.

José Torner fue otro librero musical activo en esta tercera etapa, con librería y taller de impresión en la calle Capellans. Era un impresor-editor-librero que editaba las obras con estampaciones muy originales y que, sobre todo, publicaba obras pedagógicas,

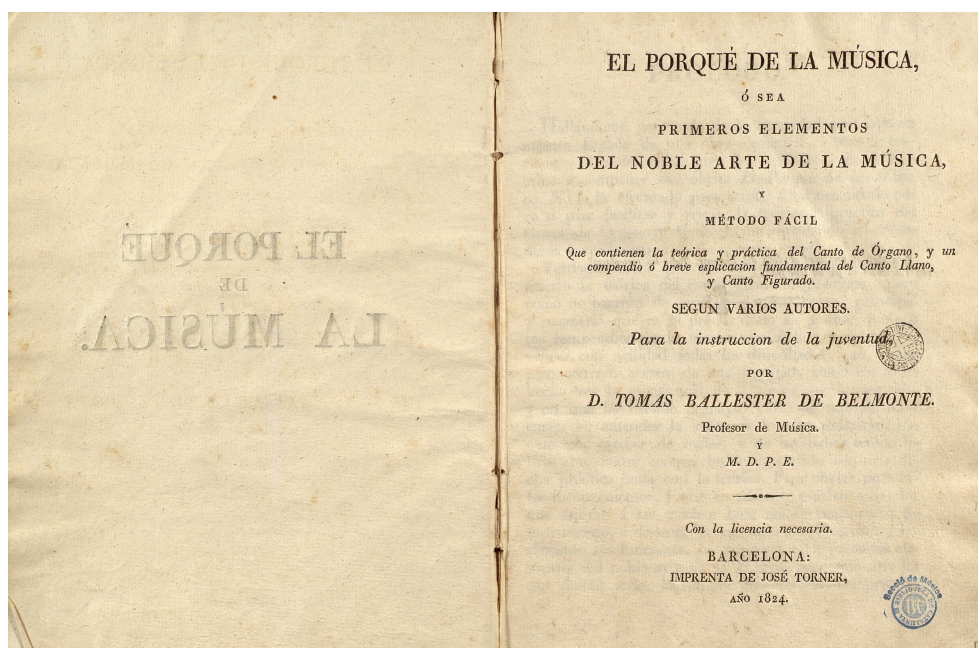
<sup>733</sup> *DdB*, 15-4-1829.

<sup>734</sup> VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L'art gràfic a Barcelona...*, op. cit.

<sup>735</sup> *DdB*, 11-9-1826.

obras de moral femenina, obras musicales y libros de historia y literatura. Destaca *El porqué de la música*<sup>736</sup>, una obra musical de Tomás Ballester de Belmonte, decorada con una finísima calcografía, que representa al maestro Ballester en plena composición de *Círculo musical*, publicada en 1824 y sujeta a una férrea censura, puesto que aquel año, tras la experiencia del Trienio Liberal, Fernando VII y su régimen ejercieron una represión muy dura y estricta a todos niveles.

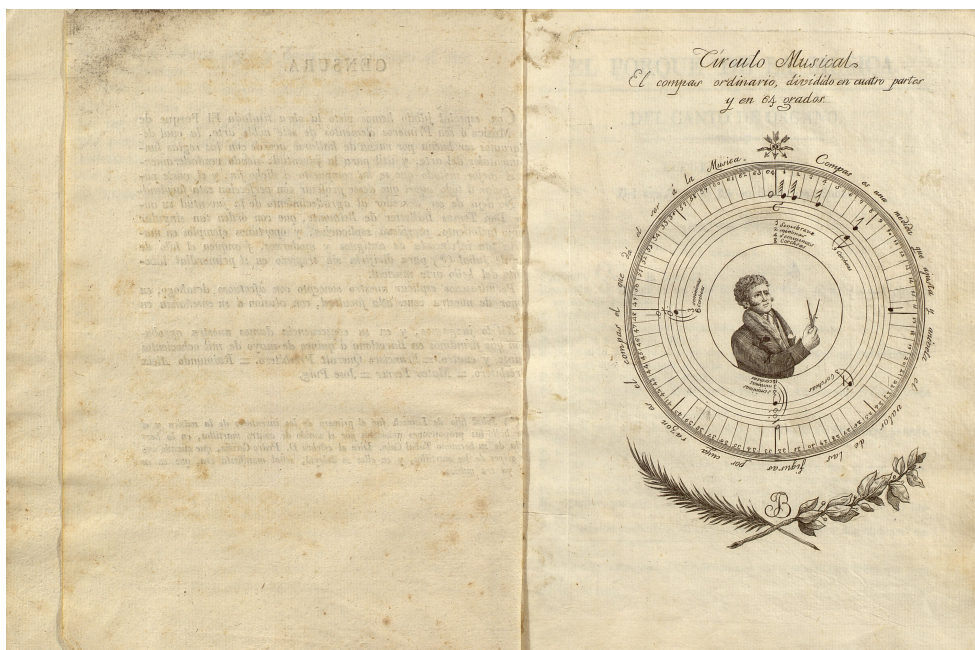
Los datos relacionados con el papel desempeñado por los libreros en la difusión de partituras y material musical vienen a apoyar la conjetura de Cuervo de que «ante el débil crecimiento de la imprenta musical en España hasta la tercera década del siglo XIX, los libreros eran los profesionales que, sin tener una dedicación exclusiva al comercio musical, se dedicaban con mayor empeño a la distribución de las obras musicales manuscritas e impresas»<sup>737</sup>.



**Imagen 28.** Interior de la obra de Tomás Ballester de Belmonte *El porqué de la música, o sea primero elementos del noble arte de la música, y método fácil* (Barcelona, 1824). Impreso por José Torner.

<sup>736</sup> BALLESTER DE BELMONTE, Tomás, *El porqué de la música, o sea primero elementos del noble arte de la música, y método fácil*. Barcelona: imprenta de José Torner, 1824 (BC-2156).

<sup>737</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit., pág. 72.



**Imagen 29.** Calcografía con la imagen de Tomás Ballester de Belmonte. Se puede apreciar en la parte inferior del círculo la letra «B» de Ballester y Belmonte.

### *Los periódicos musicales durante la tercera etapa*

En relación con la prensa musical hay que decir que durante esta tercera etapa, tanto en Madrid como en Barcelona se pusieron en marcha publicaciones periódicas musicales independientes y especializadas, cuyo objetivo primordial fue la publicación de piezas musicales para satisfacer la demanda del intérprete aficionado. Estas publicaciones son de notable interés porque dan a conocer en España autores relevantes del panorama europeo, tanto del ámbito vocal como del instrumental y en un momento temprano, como son las dos primeras décadas del siglo XIX. Además suelen reflejar fielmente el repertorio que estaba de moda en esa época. Tal como sugiere Calvo, «las piezas musicales que se incorporaron a estas publicaciones periódicas fueron similares a las que se ofrecieron en los periódicos de otras capitales europeas de edición anterior a las españolas, y su periodicidad de publicación era mensual, igual que en los periódicos musicales extranjeros<sup>738</sup>. Según la misma autora<sup>739</sup>, una de las primeras publicaciones para piano de estas características fue el

<sup>738</sup> *Ibíd.*, pág. 96.

<sup>739</sup> *Ibíd.*

*Diario de las Damas*<sup>740</sup>, publicado en Madrid hacia 1805 y del que únicamente se tiene noticia mediante las consultas hemerográficas.

En mayo de 1817, empezó a publicarse en Barcelona el *Periódico de Música*, impulsado por la Asociación de Accionistas para las Mejoras del Teatro (Teatro de la Santa Cruz), primero de este tipo en Barcelona y que precede a *La Lira de Apolo*, aparecido en octubre de 1817. Es interesante detenerse a analizar el contenido del suplemento de abril del *Diario de Barcelona* para conocer y entender los motivos que impulsaron la fundación de dicho periódico y las condiciones de suscripción exigidas para recibirlo. La primera parte de la introducción de dicho suplemento señala que se trata de «un periódico de música que va a establecerse en esta Ciudad de Barcelona por la Asociación de Accionistas para las Mejoras de su Teatro»<sup>741</sup>. La segunda parte de la introducción realiza un alegato justificando la necesidad de llevar a cabo la empresa cultural de crear un periódico musical:

Si los adelantos y perfección de las bellas artes quedasen solo en una brillantez de puro lujo, a que la mayor parte tienen relación, no sería ciertamente de grande utilidad general su establecimiento o su mejora. Pero la historia de todos los pueblos, de todas las naciones, de todos los tiempos hace ver al genio reflexivo que la época en que estas artes prosperan o se protegen es aquella en que la agricultura, el comercio y aun las ciencias exactas, las de puro recreo, y las de otras clases, o están en su perfección o caminan hacia ella con más o menos progreso<sup>742</sup>.

A continuación, especifica a qué tipo de público se dirigen las partituras del periódico: las referencias al sexo femenino permiten entrever que este formato editorial tuvo una muy buena acogida entre las mujeres, interesadas en adquirir conocimientos musicales complementarios a su educación general que les permitiesen practicar música doméstica en la intimidad del hogar y que, a la vez, les sirviese como distintivo en las reuniones sociales:

Penetrada de estas verdades la Asociación para las Mejoras del Teatro de Barcelona, trata de extender sus miras al establecimiento de un periódico musical que deberá salir todos

---

<sup>740</sup> La investigadora Laura Cuervo ha localizado, en el *Diario de Madrid*, el anuncio de una de las primeras publicaciones españolas de estas características para piano, *Diario de las Damas*, que data de 1805.

<sup>741</sup> *DdB*, 26-4-1817.

<sup>742</sup> *DdB*, 26-4-1817.

los meses. 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, tendrán a un precio muy cómodo y muy bien grabadas todas las obras que la opinión pública decida como mejores en esta parte, y aun el Culto Divino podrá hallar en las almas piadosas una mejora para los sagrados cantos de la Iglesia, pues de los oratorios sacros y otras composiciones de esta clase que son tan conocidas, se hallará en este periódico todo lo mejor, graduado como tal por los inteligentes<sup>743</sup>.

El suplemento de abril de 1817 indica las condiciones con que la Dirección de socios del Teatro creía deber fundar el proyecto de suscripción:

1ª. Saldrán todos los meses seis números compuestos de veinticuatro páginas en pliegos de marquilla, y en ellos se insertarán con acompañamiento de piano las mejores piezas de música italiana, que se canten en esta ciudad, acompañadas algunas de oratorio sacro, añadiéndose alternativamente otras de los más célebres autores en uno y otro género [...].

2ª. La letra italiana se traducirá en castellano de modo que pueda cantarse con la música a que pertenece, y además en algún número se pondrán en el mismo idioma patrio letrillas sobre asuntos diferentes de los que trate la letra italiana, para poder cantar sobre el mismo aire objetos varios análogos al gusto nacional [...].

3ª. Nada se omitirá para la exactitud en la nota musical y en la letra que la determine, y si la aceptación pública hiciese ver que le agrada el proyecto, y su desempeño, se extenderá a estampar el instrumental de cada pieza de música [...].

4ª. La primera suscripción empezará el día 1.º de Mayo próximo [...]; por consiguiente los señores que tengan a bien suscribirse acudirán a la oficina de este periódico o a la de don Juan Dorca satisfaciendo adelantada la suma de 72 reales por el abono de tres meses<sup>744</sup>.

Se publicó una primera serie de partituras entre 1817 y 1819, que se podían conseguir por suscripción en la librería de Juan Dorca (calle Escudellers). En enero de 1826 empezó la publicación de la segunda serie de partituras, cuya última referencia es de septiembre de 1826<sup>745</sup>; se podía conseguir también mediante suscripción, pero esta vez en la librería de Piferrer. Se ha podido reseguir la duración de cada serie gracias a los anuncios comerciales de dichas librerías insertados en el *Diario de Barcelona*:

---

<sup>743</sup> *DdB*, 26-4-1817.

<sup>744</sup> *DdB*, 26-4-1817.

<sup>745</sup> *DdB*, 11-9-1826.

Los señores suscriptores al *Periódico de Música* podrán cuando gusten pasar a recoger los números 7, 8 y 9, correspondientes al mes de junio<sup>746</sup>.

Los señores suscriptores al *Periódico de Música* podrán pasar a recoger cuando gusten los seis números o pliegos correspondientes al mes de agosto [de 1819]: dichos seis números se dividen en dos cuadernos, a saber: el cuaderno 16, que contiene la sinfonía de la ópera *La Inés* y una contradanza de la *Cenizosa*; y el cuaderno 17, que se compone del dueto en la referida *Inés* y una cancioncita en la ópera *El barbero de Sevilla*<sup>747</sup>.

Música impresa cuaderno n.º 18, que contiene la sinfonía de *El barbero de Sevilla* arreglada para fuerte-piano por su autor, D. Ramón Carnicer<sup>748</sup>.

Los señores suscriptores al *Periódico de Música* podrán pasar a recoger cuando gusten los seis números correspondientes al mes de octubre, que contiene el aria de la señora Mariana Rossi en la ópera *Elisabeth* [...] y unas variaciones para piano de D. Ramón Carnicer. En la oficina de este periódico y en la de D. Juan Dorca se abrirán las suscripciones al nuevo trimestre, a saber, noviembre y diciembre del presente año y enero del próximo 1818<sup>749</sup>.

Los señores suscriptores al periódico filarmónico [*Periódico de Música*] acudirán a sus correspondientes recibos a recoger los cuadernos 13, 14, 15 y 16 a la librería Piferrer<sup>750</sup>.

El repertorio de este pionero periódico musical consistía en obras musicales, generalmente reducciones para piano y voz, derivadas de música operística de los maestros Rossini, Carnicer, Orlandi y Generali<sup>751</sup>. Que se sepa, únicamente se conservan 32 piezas musicales, en la Biblioteca Nacional de España<sup>752</sup>.

En noviembre de 1817 se publicó en Barcelona por primera vez *La Lira de Apolo* como suscripción del periódico musical homónimo, que había empezado a publicarse en Madrid un mes antes. La librería Sierra y Martí de Barcelona fue la encargada de gestionar la suscripción de la primera serie, que comenzó a venderse

---

<sup>746</sup> *DdB*, 4-7-1817.

<sup>747</sup> *DdB*, 27-9-1819.

<sup>748</sup> *DdB*, 1-9-1818.

<sup>749</sup> *DdB*, 11-11-1817.

<sup>750</sup> *DdB*, 3-3-1826.

<sup>751</sup> *DdB*, 21-11-1817. Con relación al repertorio de las partituras que vendían los libreros mediante suscripción al *Periódico de Música*, véanse, entre otros, los siguientes anuncios: *DdB*, 21-11-1817, *DdB*, 1-8-1818 y *DdB*, 30-8-1827.

<sup>752</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit.

entre noviembre de 1817 y noviembre de 1818<sup>753</sup>. La segunda serie de dicho periódico musical se desarrolló entre enero y diciembre de 1819 y fue gestionada por el librero Manuel Riera:

Los señores suscriptores a *La Lira de Apolo*, periódico filarmónico, se servirán pasar a recoger el tercer cuaderno del primer trimestre en la librería de Manuel Riera, calle de Escudellers. Contiene dicho cuaderno un tercetino de la ópera *Atar*, música del maestro Mayer [...] y una canción con acompañamiento de forte-piano y guitarra [de Rucker]<sup>754</sup>.

En las dos primeras series de esta colección periódica musical se pueden hallar reducciones para piano de composiciones de Rossini, Pucitta, Portugallo y Mayer, obras instrumentales para piano de Beethoven, Córdoba y Cramer, y obras vocales con acompañamiento de piano y guitarra de autores como Moretti, Rucker, Ynzenga y Muñoz<sup>755</sup>. La tercera serie (comercializada entre abril y diciembre de 1827) y la cuarta serie (entre 1828 y 1830) también se distribuyó desde Madrid a las capitales de provincia, pero en Barcelona no hay constancia documental de ninguna de las dos.

Además de estos dos periódicos musicales, fueron distribuidas mediante suscripción desde Madrid a otras ciudades españolas *La Rossiniana* (1826) y la *Filarmonía* (1826-1830)<sup>756</sup>, si bien hasta la fecha se ignora si también se entregaron en Barcelona. Del mismo modo, estas publicaciones especializadas convivieron durante el primer tercio del siglo XIX español con otros diarios que incluían contenidos musicales informativos. Por ejemplo, en una última columna recogían los programas de los teatros e incluían escuetas especificaciones de los horarios, del repertorio, de los actores (en el caso de las obras dramáticas) y de los cantantes (si eran obras vocales). Un ejemplo de este tipo de publicación que combinaba el contenido musical con el literario y el filosófico fue el diario *El Europeo*, un semanario fundado en la ciudad de Barcelona en 1823 por Bonaventura Carles Aribau, Luigi Monteggia, Fiorenzo Galli, Ramon López i Soler y Carles Ernest Cook.

---

<sup>753</sup> SALINAS, Elena, «Bartolomé Wirmbs y *La Lira de Apolo*: difusión de la publicación periódica musical». En: LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 2012, págs. 263-281.

<sup>754</sup> *DdB*, 15-5-1819.

<sup>755</sup> SALINAS, Elena, «Bartolomé Wirmbs y *La Lira de Apolo*: difusión de la publicación periódica musical». En: LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical...*, *op. cit.*

<sup>756</sup> Colección periódica de música para piano editada por Lodre y vendida por Hermoso hacia 1826-1830. En: CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, *op. cit.*, pág. 95.

La importante actividad en la publicación de partituras mediante la suscripción a periódicos musicales responde a una demanda ascendente de música fácil para el consumo diletante y a la afición del momento por las publicaciones por entregas. Los periódicos musicales, con su oferta de partituras, revelan el tipo de obras que contaban con un cierto éxito, y se convirtieron en uno de los principales medios de difusión musical, impulsando un repertorio para piano a partir de las óperas de moda que se reducían inmediatamente para canto y piano o para piano solo. Es importante tener en cuenta que, en paralelo a esta incipiente pero muy destacable actividad de compraventa y el alquiler de partituras, se estaba desarrollando una intensa actividad: musical (en espacios privados, semipúblicos y públicos), constructiva (de instrumentos musicales) y comercial (especializada en el producto musical).

### *2.3.4 Comercio de partituras: cuarta etapa (1830-1849)*

La cuarta etapa incluye los tres últimos años del reinado absolutista de Fernando VII, muerto en septiembre de 1833, y se extiende durante el establecimiento y la consolidación del liberalismo a lo largo de las décadas de 1830 y 1840. La alianza del liberalismo, primero con la reina regente María Cristina y después con la reina Isabel II, permitió que se creara el marco sociopolítico apropiado para el definitivo ascenso burgués y la consolidación de las actividades musicales en el plano institucional gracias a la creación del Real Conservatorio de Música María Cristina, en 1830, y el Real Conservatorio del Liceo de Isabel II, en 1837.

A lo largo de los diecinueve años que dura esta cuarta etapa, como sucediera en las anteriores, continuó la tendencia al desarrollo y se afianzó la actividad musical: creación de nuevos espacios para el consumo musical y de asociaciones musicales, aparición de periódicos musicales, aumento de la actividad constructiva de instrumentos (sobre todo del piano, que vive su mejor momento desde 1800), desarrollo en el comercio de instrumentos e incremento de la demanda de partituras gracias al cada vez mayor interés por parte del público aficionado<sup>757</sup>.

Con relación al comercio de partituras en la cuarta etapa (1830-1849), el número de anuncios relacionados con la compraventa de partituras asciende a 89 (de un total

---

<sup>757</sup> En el siguiente apartado se llevará a cabo el análisis de la actividad pedagógica y de los centros de enseñanza surgidos en la primera mitad del siglo XIX.

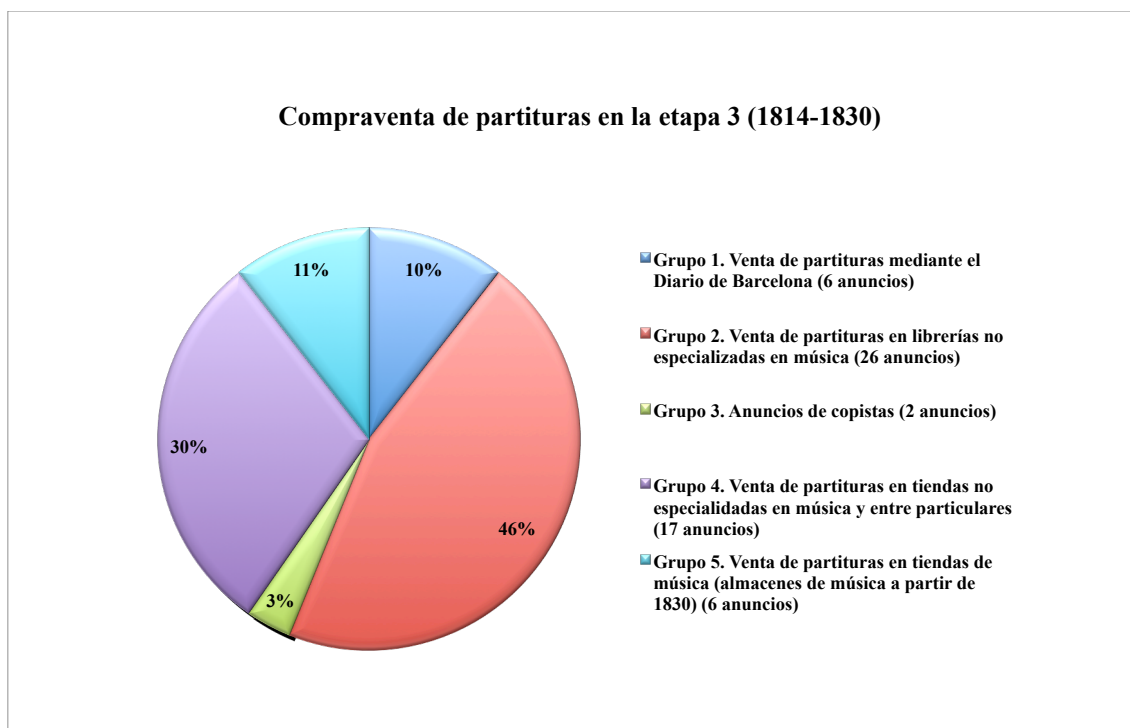


de 195 anuncios insertados entre 1792 y 1849); de ellos, más de dos tercios hacen referencia a la compraventa de partituras para piano (véase la tabla 11).

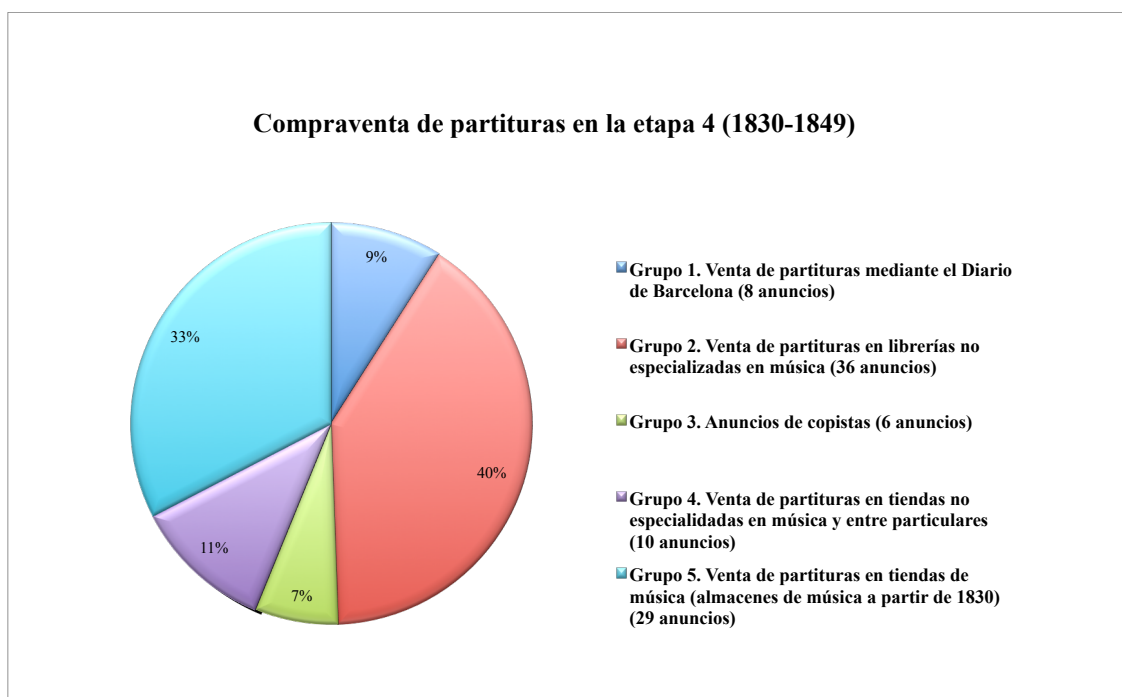
Entre la tercera y la cuarta etapa se produce un incremento del 22 % en los anuncios de este tipo (al valorar esta cifra se ha tenido en cuenta que la cuarta etapa dura tres años más que la anterior). Al calcular la media anual de anuncios por etapa se aprecia la tendencia al alza del consumo de partituras, puesto que en la tercera etapa la media de anuncios de compraventa de partituras es 3,5, mientras que en la cuarta etapa cada año se publicaban 4,6 anuncios de media. Esta tendencia positiva de la actividad comercial de partituras concuerda con el desarrollo del resto de los elementos y las actividades musicales analizados hasta el momento para el mismo período.

Asimismo, a la vista de los datos proporcionados por la tabla 12, se confirma que los grupos 2 y 5, correspondientes respectivamente a la venta de partituras en librerías no especializadas en música y a la venta de partituras en tiendas y almacenes de música, son los que insertaban más anuncios de compraventa de partituras a partir de 1830 en el *Diario de Barcelona*, sumando ambos el 73 % de los anuncios de esta cuarta etapa; asimismo se puede observar que el grupo 2 (los libreros musicales) irrumpe en detrimento del grupo 4 (el correspondiente a la venta de partituras en tiendas no especializadas en música y entre particulares).

Del mismo modo, si se analizan las tablas 13 y 14, que se corresponden con etapas de la 12, en la que se compara la actividad de compraventa de partituras entre la tercera y la cuarta etapa y en la que se ha incluido los porcentajes de actividad correspondientes, se puede observar que mientras que en la tercera etapa son los libreros quienes dominan la actividad de compraventa de partituras, en cambio en la cuarta etapa la situación se equilibra: por un lado, los libreros continúan siendo un colectivo muy activo en la compraventa y la edición de partituras, (cerca del 40 % del total de anuncios de esta etapa corresponden a este grupo); pero por otro lado se puede observar que los almacenistas musicales irrumpen con fuerza en el mercado musical barcelonés y el número de anuncios insertados por este colectivo en el *Diario de Barcelona* supone el 33 %.



**Tabla 13.** Detalle de la tabla 12 referente a la etapa 3 (1814-1830) del comercio de partituras en la que se incluye el número de noticias insertadas por parte de cada grupo y el porcentaje que supone respecto al total del número de noticias de esta etapa.



**Tabla 14.** Detalle de la tabla 12 referente a la etapa 4 (1830-1849) del comercio de partituras en la que se incluye el número de noticias insertadas por parte de cada grupo y el porcentaje que supone respecto al total del número de noticias de la etapa.

Se puede afirmar, a la luz de los datos obtenidos, que las transacciones de partituras experimentaron una profunda revitalización a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XIX y, sobre todo, en la cuarta etapa. Su comercialización, de llevarse a cabo en librerías no especializadas, que ofrecían ante todo impresos importados de Centroeuropa, París y Londres, ejemplares manuscritos o partituras impresas por los propios libreros, pasó a venderse en almacenes especializados, muchas veces integrados en el mismo taller de imprenta que las producía. Según Bordas, «esta situación favoreció la especialización del proveedor, quien, al incrementar la oferta de productos musicales en su almacén, precisaba de conocimientos específicos que facilitasen la venta. Por ello, a mediados del siglo XIX, se consolidó la figura del almacenista musical, que progresivamente fue desplazando al librero en las transacciones referentes a la música asumiendo cometidos cada vez más especializados»<sup>758</sup>. La ocupación de estos profesionales (almacenistas) en España se fue perfilando bien entrado el siglo XIX: en el universo musical barcelonés no empezaron a tener cierta relevancia hasta la década de 1840, tras la apertura del Real Conservatorio de Música del Liceo en 1837, y su consolidación se produjo ya a mediados de siglo XIX.

Los anuncios de la venta de partituras en general y de esta etapa en particular, insertados en el *Diario de Barcelona* básicamente por los libreros musicales y los almacenistas, aportan datos sobre los compositores y géneros musicales más populares de la época, así como la forma en que se llevó a cabo la venta del repertorio que se publicaba y los instrumentos y las combinaciones de instrumentos más habituales y demandados. A partir del tipo de obras localizadas en los anuncios del *Diario de Barcelona*, se puede concluir que el instrumento que generó mayor volumen de partituras fue el piano, seguido de la guitarra y el violín; prueba de la relevancia que adquirió el piano a lo largo de la primera mitad del siglo XIX es la conservación en los archivos españoles de miles de partituras para piano, una cantidad incalculable porque muchas de esas obras se han perdido por motivos de diferente índole; tal como apunta Salas Villar, «fue destruida en los propios almacenes editoriales, fue destruida por guerras, revoluciones, pasto de las llamas de calefacciones..., y si a esto unimos que existe un gran número de obras que no han sido catalogadas o están en proceso de catalogación en los centros de documentación, es fácil que esa cifra se incremente

---

<sup>758</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit., pág. 84.

notablemente»<sup>759</sup>. Además el piano cumplió una función básica en el desarrollo de la edición musical del siglo XIX, puesto que se convirtió en el principal medio de difusión musical: cualquier ópera o zarzuela de moda inmediatamente se traducían a una reducción para canto y piano o para piano solo. Hay que añadir que el avance social de la burguesía supuso un gran empuje para el aumento de la demanda de este tipo de partituras y permitió que el piano participara tanto en las grandes salas de conciertos como en las *soirées* que se celebraban en todo tipo de salones.

El repertorio más habitual que se publicaba y podía obtenerse tanto en las librerías musicales como en los almacenes musicales, o bien mediante los periódicos musicales, era en su mayoría obra de compositores extranjeros, como L. Adam, W. A. Mozart, F. Sor, G. Verdi, F. W. Kalkbrenner, D. G. Steibelt, L. Cherubini, V. Bellini, S. Mercadante, G. Rossini, G. Donizetti, L. Beethoven, J. Strauss..., y de locales como R. Carnicer, M. Ferrer, V. Cuyás y B. Saldoni. Los géneros más habituales en el repertorio para piano eran las sonatas, las variaciones, los valeses, los rigodones, los pasos contradanzas y, sobre todo, las reducciones de extractos de óperas italianas y las adaptaciones para formaciones de cámara (dúos, tríos y cuartetos). El repertorio en el campo didáctico se abordará en el apartado 3 de este mismo capítulo.

Siguiendo el esquema expositivo utilizado en el apartado 2.3, a continuación se analizará respecto al comercio de partituras a lo largo de esta cuarta etapa el papel que, respectivamente, desempeñaron el comerciante con tienda especializada en música, el librero que vendía partituras, y los periódicos musicales.

#### *Venta de partituras en tiendas especializadas en música: los almacenes musicales*

Tal como se puede observar comparando las tablas 13 (tercera etapa) y 14 (cuarta etapa), es el grupo 5 (almacenistas musicales) el que más crece en cuanto a anuncios referidos a la compraventa de partituras: en la tercera etapa los anuncios de venta de partituras en almacenes de música suman el 11 %, mientras que en la cuarta etapa ese porcentaje se incrementa y alcanza el 33 %. Este aumento viene dado tanto por la mayor actividad de los almacenes existentes como por los nuevos almacenes que fueron surgiendo a lo largo de este último período. El aumento del consumo, la edición

---

<sup>759</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La difusión del piano romántico en Madrid». En: LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical en..., op. cit.*, pág. 408.

y la publicación de partituras no es casual, como se ha visto, puesto que se imbrica con el resto de los elementos relacionados con la actividad, que también tuvieron un destacado desarrollo en este período (aumento de la demanda y de la construcción de instrumentos musicales, de métodos musicales, de profesores de instrumento, de afinadores de pianos..., sin olvidar que «con las nuevas técnicas de estampación, gracias a la revolución industrial, mejora el proceso de edición para cubrir el aumento extraordinario de música de la demanda burguesa»<sup>760</sup>). A su vez, todos estos elementos conforman una muestra de la progresiva implantación y difusión del piano en la sociedad barcelonesa entre 1792 y 1849.

La actividad de compraventa de partituras de los almacenes musicales entre 1830 y 1849 vino dominada por la actividad de dos almacenistas, ya activos en la anterior etapa: Francisco España y Francisco Bernareggi. Se ha hallado referencia de otros dos almacenes musicales, si bien más modestos que aquellos: el almacén de música del número 97 de la calle Conde del Asalto (que apareció anunciado repetidas veces en el *Diario de Barcelona*) y el almacén de música de la viuda de Riera (probablemente, su marido fue el librero musical Manuel Riera, ya mencionado). Unos y otros almacenes musicales se ocupaban sobre todo de la venta de partituras y de papel pautado, pero también se daba el caso de almacenistas, como Bernareggi y España, que vendían instrumentos musicales y accesorios, y que ofrecían además servicios de afinación y transporte a los compradores de los pianos. La ocupación de estos profesionales se fue perfilando una vez entrado el siglo XIX y con la apertura del Real Conservatorio de Música del Liceo su despegue comercial fue imparable. Según se refleja en el *Diario de Barcelona*, la forma más habitual de la venta de partituras era la suscripción (a una pieza musical determinada o a diversas propuestas pensadas por los periódicos musicales para suscriptores), por cuadernos, por álbumes e incluso por correo<sup>761</sup>.

En el apartado 2.1 de este capítulo se ha explicado la actividad comercial de Bernareggi y España, no obstante se presentan aquí algunos anuncios suyos del *Diario de Barcelona* que aportan información complementaria relativa a la compraventa de partituras mediante suscripción directa o a un periódico musical y, por consiguiente, el

---

<sup>760</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La difusión del piano romántico en Madrid». En: LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical en..., op. cit.*, pág. 408.

<sup>761</sup> ACKER, Yolanda F., *Música y danza en el «Diario de Madrid» (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2007, pág. 14.

tipo de repertorio, los géneros musicales y la clase de material musical en general (biografías de músicos, métodos de piano<sup>762</sup>, de violín y de guitarra) que se ofertaba:

Francisco Bernareggi, instrumentista de Cámara de S. M. que vivía en la plaza del Ángel, ha trasladado su almacén y fábrica en la calle Ancha, al lado de casa de los señores De Larrard<sup>763</sup>.

D. Francisco Bernareggi, instrumentista de Cámara de S. M. y del Real Conservatorio de Música de María Cristina, premiado en todas las exposiciones públicas de artes, avisa a los señores profesores, no solo de esta ciudad, si bien a los de afuera, que dará a los instrumentos, tanto los de su fábrica como los extranjeros, a precios los más equitativos. Asimismo se hallarán en su casa métodos de todos los instrumentos, como también piezas sueltas para piano y canto; asimismo cuartetos y otras piezas de varios profesores, cuerdas romanas, violines superiores y arcos de violín de los mejores fabricantes<sup>764</sup>.

El instrumentista de la calle Ancha [Francisco Bernareggi] hace saber que tiene para vender a precio cómodo un buen surtido de música de las óperas más modernas en piezas sueltas para piano y canto y canto solo; también métodos de toda clase; igualmente ha recibido instrumentos armónicos y una partida de ébano del más superior, al que venderá al por mayor y menor a precio equitativo<sup>765</sup>.

En la fábrica de instrumentos de D. F. Bernareggi se halla un gran surtido de música de los mejores autores, pasos dobles para música militar, los que se arreglarán a los precios de Francia. Además se halla un piano de seis octavas y media, del autor Weber, el que se dará a precio módico<sup>766</sup>.

En el almacén de música de D. Francisco España, calle de Escudellers, se halla de venta el Stabat Mater del maestro Andreví<sup>767</sup>, que con tanto aplauso ejecutó la Sociedad Filharmónica en la cuaresma pasada. Se vende con orquesta y con el solo acompañamiento del piano arreglado por el mismo autor. También se halla de venta una

---

<sup>762</sup> Con relación a la pedagogía y los métodos de piano véase el apartado 3 del presente capítulo.

<sup>763</sup> *DdB*, 20-9-1830.

<sup>764</sup> *DdB*, 2-4-1834.

<sup>765</sup> *DdB*, 6-9-1835.

<sup>766</sup> *DdB*, 19-10-1844.

<sup>767</sup> Francesc Andreví (1786-1853): nació en Sanahuja (Lérida); en 1808 fue maestro de coro en Tafalla (Navarra) y después en Segorbe (Castellón), hasta 1814, cuando pasó a Santa María del Mar de Barcelona. En 1830 ocupó el mismo puesto en la Catedral de Sevilla, y en 1831 en la Capilla Real de Madrid. En 1836 se trasladó a Burdeos, donde ocupó la plaza de maestro de capilla en la Catedral hasta 1845. En 1850 pasó a la Iglesia de La Merced de Barcelona, donde permaneció hasta su muerte. Autor del *Tratado teórico-práctico de armonía y composición* publicado en Barcelona en 1848 y traducido al francés (París, 1848). En: AVIÑO A, Xosé (dir.), *Història de la música...*, op. cit., págs. 191-199.

misa a tres voces y acompañamiento de órgano obligado compuesta por el mismo autor de un género enteramente nuevo y desconocido en este país<sup>768</sup>.

De los dos nuevos almacenes musicales surgidos en Barcelona en esta cuarta etapa apenas hay información. Del primero, el del número 95 de la calle Conde del Asalto<sup>769</sup>, se desconoce incluso el nombre del dueño; su actividad comercial, en cambio, era como la de cualquier otro almacén de música: venta de partituras impresas y material musical. La primera noticia que se tiene de la actividad de este almacén proviene de un anuncio del *Diario de Barcelona*:

Los señores suscriptores al periódico filarmónico titulado *La Lira de Apolo y El Eco* se servirán pasar para recoger el último cuaderno en el almacén de música del Conde del Asalto n.º 95, donde se continúa dicha suscripción y donde se hallan las óperas para canto y piano, como son *Guillermo Tell*, *Moisés*, *Horfanella* y la *Norma*. Igualmente todas las piezas sueltas de *Capuleti*, *Ana Bolena* y *Furioso*; los métodos de piano de Biqueri [Viguerie], Asioli y demás de la composición; de los mejores autores en italiano, en francés, alemán y español; y además una colección de rigodones para piano y guitarra, separados, sobre temas de óperas modernas<sup>770</sup>.

En el almacén del Conde del Asalto, se halla de venta la ópera *La Scaramuccia* para piano y voces o para piano solo. Impresa<sup>771</sup>.

El otro almacén inició su andadura hacia el año 1841; según la información hallada en el *Diario de Barcelona*, pertenecía la sociedad Viuda Riera y Compañía y estaba ubicado en el número 116 de las Ramblas, delante del Convento de Santa Mónica. Su actividad comercial se limitó estrictamente a la venta de partituras. A modo de ejemplo, se transcriben dos anuncios del *Diario de Barcelona*; nótese que uno de los anuncios ofrece la posibilidad de conseguir las partituras mediante la suscripción a un diario, *El Filarmónico Popular*:

En el almacén de la viuda Riera y compañía, en la Rambla frente a Santa Mónica, se vende el *Galop* y el *Vals infernal* del baile *El triángulo de la Cruz*, puesto para piano forte con el retrato del autor<sup>772</sup>.

---

<sup>768</sup> *DdB*, 21-7-1845.

<sup>769</sup> Actualmente, la calle Conde del Asalto se llama Nou de la Rambla.

<sup>770</sup> *DdB*, 25-3-1835.

<sup>771</sup> *DdB*, 3-7-1837.

*El Filarmónico Popular*. Este periódico musical que se publica en la corte y reparte a sus suscriptores 32 páginas de música moderna al mes en cuatro entregas [...] además de las piezas escogidas [...] está preparando las mejores de las óperas siguientes que acaban de sorprender al mundo filarmónico: *El campo de Silesia*, ópera reciente del célebre Meyerbeer, *Los Horacios* y *Curiacios* de Mercadante, el *Macbeth* de Verdi, *Cristóbal Colón o el Descubrimiento de América*, sinfonía de Feliciano David. Se suscribe en esta ciudad en: Librería Española y Extranjera, calle de Fernando VII, esquina de la Enseñanza, en el almacén de música de Bernareggi y almacén de música de Rambla de Santa Mónica [el de Viuda de Riera y compañía]<sup>773</sup>.

El estudio de los constructores de pianos muestra un mercado barcelonés en crecimiento que en buena parte dependió de los siguientes factores: la creación del Conservatorio de Música, en 1837; la mejor distribución del comercio musical por medio de los almacenes de música, las librerías musicales y los talleres de los propios fabricantes; la demanda creciente de pianos en todos los ámbitos musicales; el afianzamiento de la clase media, en la que se consolida la figura del aficionado; y otros elementos sociales y culturales que se produjeron en Barcelona en esa primera mitad del siglo XIX.

### *Los libreros musicales*

Las prácticas de compraventa y los productos musicales que ofrecían los libreros musicales de esta cuarta etapa prácticamente no difieren de los de la etapa anterior: continuaron vendiendo obras previamente adquiridas en el extranjero, así como también obras que los editores les dejaban en depósito en su tienda, e incluso se ha podido documentar la venta de instrumentos. Según se puede deducir a partir de las tablas 13 y 14, los libreros vendedores de partituras musicales (el grupo 5) proporcionalmente insertaban menos anuncios, pero aun así son el grupo dominante en esta actividad. Los siguientes anuncios publicados dejan entrever cómo era la actividad de compraventa de partituras de dichos libreros:

---

<sup>772</sup> *DdB*, 13-11-1841.

<sup>773</sup> *DdB*, 28-4-1847.



Música. En la librería de Juan Oliveras, calle de la Fustería, se halla la colección siguiente: Castillo, *Escuela de solfeo*, dedicada a S. M. C; Moreti, *Gramática razonada musical*; Moreti, colección de canciones españolas; Sors, ejercicios para guitarra; J. M. S. *Introducción y variaciones para guitarra y boleros*<sup>774</sup>.

El que quiera entender en la compra de varios cuadernos de música militar compuesta de diferentes piezas de distintas óperas, siete marchas regulares, quince pasos dobles, trece vals, todo arreglado y compuesto al mejor gusto, podrá conferirse con el librero Francisco Vallés, en la calle del Pino n.º 5<sup>775</sup>.

Música. Introducción y gran jota aragonesa, con cinco cantos, cuarenta y dos variaciones y coda, compuesta para piano-forte y dedicada a su maestro D. Pedro Albéniz por D. Florencio La-Hoz. [...] Se vende a 14 rs. vn. en Madrid, en el almacén de música de Carrafa [...] y en esta ciudad en la librería de Saurí, en la calle Ancha, esquina a la del Regomí, donde hay un catálogo impreso de varias piezas de música de los mejores autores para piano violín, flauta, guitarra, etc.<sup>776</sup>.

En la librería de la viuda Mayol, calle de Fernando VII, [...] se halla de venta un gran surtido de música moderna compuesto principalmente de una colección de métodos de los autores más acreditados para canto, piano, violín y otros instrumentos, y de las óperas más célebres de Rossini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi, y bandas militares, reducidas para piano y canto, piano solo, entre los cuales *Roberto il Diavolo*, *La Favorita*, *Capuleti e Montecchi*, *Puritani*, etc.<sup>777</sup>.

Algunos librereros-impresores ya activos en la tercera etapa, como Tomás Gorchs, Narciso Oliva, Jaime y Miguel Gaspar, Joaquín Mayol (a partir de 1845, Viuda de Mayol y Compañía) y Sierra y Martí, mantuvieron su actividad en el comercio musical a lo largo de la cuarta etapa. Además, se incorporaron al comercio otros nuevos librereros, como Francisco Font, José Vallés, Manuel Saurí, Juan Oliveras o Joaquín Verdager. Cabe decir que no todos se dedicaban en exclusiva a la compraventa de partituras, sino que esta era una sección más de su negocio, seguramente de gran rentabilidad económica, dada la gran cantidad de librereros que disponían de una sección musical. Es significativo que la mayoría de librerías dispusieran de un catálogo musical, lo que permite apreciar la importancia de la música en estos negocios y en la

---

<sup>774</sup> DdB, 22-9-1830.

<sup>775</sup> DdB, 16-6-1833.

<sup>776</sup> DdB, 15-7-1841.

<sup>777</sup> DdB, 21-1-1847.

sociedad barcelonesa de la primera mitad del siglo XIX. Una práctica habitual entre los librereros musicales para favorecer la venta de partituras fue, como se ha visto, la suscripción mensual, o incluso semanal, de piezas sueltas y de recopilaciones de piezas, y también la distribución de periódicos musicales (accesibles para el aficionado mediante suscripción), algunos de ellos editados tanto en Barcelona como en Madrid (por ejemplo, *La Lira de Apolo*, *El Filarmónico* y *La biblioteca de música*). Un editor y librero del que hay constancia de que utilizó en Barcelona el método de venta de partituras mediante suscripción fue Brusi: un anuncio suyo<sup>778</sup> ofrecía la suscripción para la adquisición de *Il puritani* de Bellini, estrenada dos años antes en París, y para hacerla atractiva al público, el editor se comprometía a utilizar un papel de buena calidad y a regalar el retrato del joven Bellini con el último de los cuadernos.

La información que se tiene de la actividad musical de todos estos librereros musicales, sin ser abundante, es suficiente para mostrar la intensa actividad de compraventa de partituras existente en la ciudad condal entre 1830 y 1849. Destaca la actividad de compraventa de partituras de Joaquín Verdaguer, uno de los impresores más importantes de la ciudad de Barcelona a finales de la década de 1830 y principios de la siguiente. Destaca del resto porque publicaba libros de carácter artístico, como *Recuerdos y bellezas de España*<sup>779</sup>; también publicó, en 1837, la obra de temática musical de Juan Bautista Roca y Bisbal *Gramática musical*<sup>780</sup>, acompañada de más de veinte litografías, reproducciones de partituras musicales realizadas por el establecimiento litográfico Lorichon (véase la imagen 30). He aquí el comentario del *Diario de Barcelona*, que permite visualizar el tipo de obra musical que se trata:

El objeto de esta obra es estimular al discípulo y obligarle a discurrir sobre los principios teóricos-prácticos de la música, a fin de que haga rápidos adelantamientos por si solo sin advertirlo. Las lecciones se explican con frases lacónicas separadas las unas de las otras a manera de axiomas. Esta disposición tiene como objeto poder clasificar mejor las infinitas materias, y que se retengan en la memoria. En cada lección se encuentran a la

---

<sup>778</sup> Véase *DdB*, 25-1-1837.

<sup>779</sup> Esta obra recoge el testigo de las publicaciones editadas en Francia y presentaba estampas con paisajes, arquitecturas y tesoros artísticos de Cataluña y España, por lo que acaba siendo un ejemplar paradigmático del romanticismo en Cataluña, dada su inspiración en los viajes de Isidore Taylor y Charles Nodier (*Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France*, editado en París por Didot a partir de 1820). En: VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L'art gràfic a Barcelona...*, *op. cit.*, págs. 189-190.

<sup>780</sup> ROCA Y BISBAL, J. *Gramática musical, dividida en catorce lecciones. Obra utilísima para los que quieran aprender la música. Resumen para los que saben e introducción para todos los métodos*. Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1837. (BC M. 3902)

vista una o más láminas que contienen varios ejemplos, facilitando de este modo su aplicación inmediatamente. Después de la lección hay unos ejercicios donde se explica el modo de estudiar, y muchas veces los modelos preparados para el estudio<sup>781</sup>.



**Imagen 30.** Portada de la obra de Juan Bautista Roca y Bisbal *Gramática musical, dividida en catorce lecciones. Obra utilísima para los que quieran aprender la música. Resumen para los que saben e introducción para todos los métodos* (Barcelona, 1837). Imprenta del librero Joaquín Verdaguer. Esta publicación destaca por la portada, llamada *a la catedral*, puesto que presenta la información general en un marco de arquitectura de estilo gótico. Este tipo de portada proviene de Francia y el formato se inspiraba en los manuscritos medievales que se pusieron de moda en la publicación de viajes pintorescos durante el Romanticismo.

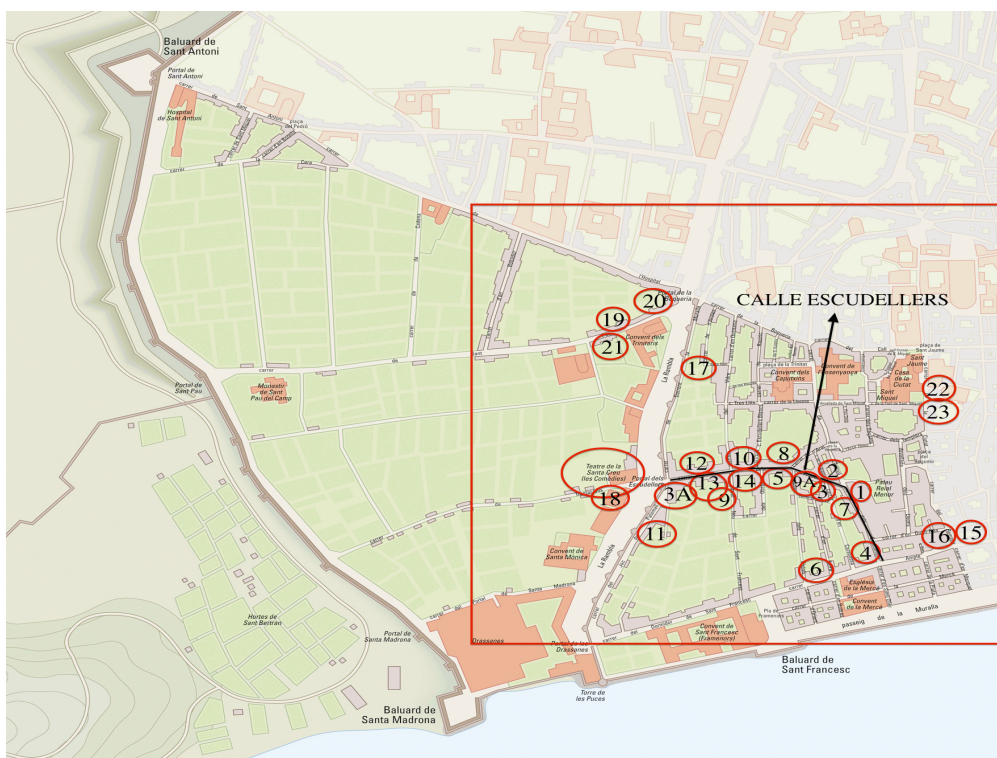
Otro librero musical sobresaliente fue Miguel Gaspar, en cuya librería, ubicada en la calle Bajada de la Cárcel, se vendían partituras, métodos musicales y, mediante suscripción, algunos de los periódicos musicales del momento, como el *Álbum Filarmónico*, que empezó a publicarse en enero de 1840<sup>782</sup>. También es remarcable la actividad musical de uno de los impresores y libreros más importantes de la década de 1840, como Manuel Saurí, el primero que editó en Barcelona las novelas de Victor

<sup>781</sup> DdB, 28-4-1837.

<sup>782</sup> DdB, 11-1-1840.

Hugo (1802-1885)<sup>783</sup>, y en cuya librería e imprenta, ubicada en la calle Ample esquina calle Regomí, se podían comprar partituras y métodos para diferentes instrumentos musicales, y también era posible suscribirse a periódicos musicales como *La Iberia Musical*<sup>784</sup>.

Hasta 1849, los almacenes musicales, al igual que los comerciantes de instrumentos y algunos libreros con oferta de productos musicales, se concentraron en un pequeño radio en torno a la calle Escudellers. Ya se ha visto el *mapa sonoro* con la ubicación de los comerciantes de instrumentos, almacenistas y libreros musicales de la etapa anterior. He aquí el mismo mapa actualizado para esta cuarta etapa con las nuevas incorporaciones añadidas. El resultado refleja que Escudellers era un auténtico nervio urbanístico-musical.



**Imagen 31.** Detalle del barrio de los Framenores. En la calle Escudellers, que une el Teatro de la Santa Cruz, en las Ramblas, con la calle Ancha, se agolpaban numerosos comerciantes musicales, libreros *musicales* y constructores de instrumentos. En: BROTONS I SEGARRA, Ròmul, *La ciutat captiva (Barcelona 1714-1860)*. Barcelona: Albertí Editor, 2008. Imagen cedida por la editorial Albertí y adaptada y adecuada para el presente texto por O. Brugarolas.

<sup>783</sup> La primera novela de Victor Hugo publicada en Barcelona fue *El último día de un reo de muerte*. En: VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L'art gràfic a Barcelona...*, op. cit.

<sup>784</sup> Véase *DdB*, 10-3-1843.

La relación de los comercios insertados en la imagen 31 son los siguientes:

- 1 Francisco España *Primero*, calle Escudellers junto al Palau Reial Menor de Barcelona
- 2 Valentín Fabrés, calle Avinyó, 7 (esquina calle Escudellers)
- 3 Joseph Martí, calle Escudellers (esquina calle Carabassa); en 1806 se trasladada a Escudellers, 98 (esquina Ramblas) (véase **3A**)
- 4 Juan Matabosch, calle Escudellers, 2
- 5 Manuel Bertran, calle Escudellers
- 6 Francisco Bernareggi, calle Ancha, 8 (a partir de 1830)
- 7 Francisco España *Tercero*, calle Escudellers, 13 (taller)
- 8 Francisco España *Tercero*, calle Escudellers, 58 (almacén de música)
- 9 Agustí Altimira, plazuela de Sant Francesc, 3; posteriormente se traslada a la calle Escudellers, 45 (véase **9A**)
- 10 Rafael Altimira, calle Escudellers, 61 (a partir de 1845)
- 11 Mariano Coll, las Ramblas, 17 (frente al Convento de Santa Mónica)
- 12 Joseph Surnami, calle Escudellers (tienda de quincalla en la que vendía instrumentos musicales y material musical)
- 13 F. Bettalli, calle Escudellers (tienda de estampas, en la que vendía también todo tipo de material musical)
- 14 Juan Dorca, librero *musical*, calle Escudellers
- 15 Juan Oliveras, librero *musical*, calle Ancha, esquina Regomir
- 16 José Torner, librero *musical*, calle Regomir
- 17 Joaquín Verdaguier, librero *musical*, las Ramblas, frente al Convento de los Trinitarios
- 18 Rafael Gabriel Pons, constructor de pianos, calle Trentaclus
- 19 Bartolomé Camps, constructor de pianos, calle San Pablo, 94
- 20 Lorenzo Munné, constructor de pianos, calle San Pablo, 100
- 21 Juan Munné, constructor de pianos, calle San Pablo, 95
- 22 y 23 Joseph y Antonio Vila, calle Ciudad, esquina Bellafila

*Los periódicos y las revistas musicales durante la cuarta etapa y el nacimiento de la crítica musical*

La creación de nuevos periódicos y revistas musicales en esta cuarta etapa aceleró y consolidó el proceso de difusión e implantación del piano en la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX. Tanto en Madrid como en Barcelona, surgieron publicaciones periódicas musicales independientes y especializadas, cuyo objetivo primordial fue la publicación de piezas musicales, habitualmente para piano o para voz y piano, que pretendían satisfacer la demanda del intérprete aficionado. Estas publicaciones musicales fueron muy bien acogidas porque daban a conocer en España a autores relevantes del panorama europeo, tanto del ámbito vocal como del instrumental, de modo que los consumidores del producto musical pudieran estar bien informados e instruidos, conocer los repertorios que triunfaban en otros países y no quedarse atrás en la moda. Asimismo, la aparición de estos periódicos musicales responde a una demanda, a una afición y a un interés por adquirir una música que, gracias a las transcripciones para piano, llegará a la esfera privada del aficionado y se acabará convirtiendo en una necesidad musical y social.

Paralelamente al florecimiento musical, tanto institucional como privado, y a la consolidación del comercio musical, de la enseñanza musical y de la construcción de instrumentos (sobre todo del piano), se desarrolló definitivamente la prensa periódica musical (revistas, periódicos, gacetas) y, con ella, la figura del crítico musical. Del rol de mero cronista de los actos musicales ejercido en las primeras décadas del siglo XIX se pasó, a partir de la surgimiento del diario *El Europeo*, en 1823, a la categoría de comentarista, crítico reflexivo y mediador social, es decir, que el cronista se convirtió en una figura que intervenía en la confección de los gustos musicales de la población melómana. Esta tarea fue compartida por gente de letras aficionada a la música y por músicos, intérpretes, compositores y pedagogos con aficiones literarias<sup>785</sup>. La figura de mayor relieve en esta actividad fue Pau Piferrer i Fàbregas (1818-1848), crítico del *Diario de Barcelona*, poeta y narrador, que adoptó en sus colaboraciones en la prensa unos hábitos de procedimiento musicográficos dotados de la fuerza y la profundidad de un hombre de letras, seguido más adelante por un grupo de críticos musicales, entre los cuales destaca Antoni Fargas i Soler (1813-1888), contemporáneo de Piferrer y

---

<sup>785</sup> AVIÑOA, Xosé, «Aquel año de 1845...», *op. cit.*

también crítico en el *Diario de Barcelona*<sup>786</sup>. Como muestra del tipo de crítica musical que realizaba Piferrer, véase a continuación parte de la crítica que realizó a un guitarrista que estaba de paso por Barcelona, llamado Luigi Lignani:

No parece que profese la escuela de Sor el señor Lignani, si por lo que tocó hemos de juzgar; pero nosotros queremos atribuirlo a la práctica constante de los concertistas que, como buscan el buen efecto y han de tocar delante de un numeroso concurso, huyen con razón del mérito oculto para buena parte de los que escuchan y se atienen a las dificultades más brillantes y más perceptibles. El señor Lignani dio una excelente muestra de su mucha ejecución; su tono es robusto e igual en todos los puntos; pasa con facilidad de una octava a otra, ejecuta con limpieza carreras rápidas aun partiendo de los agudos, [...] sostiene los adagios aunque prolongando la resolución de las frases y no por medio de las consonancias, cosa que sin embargo prueba en este profesor una gran facilidad, seguridad y conocimiento profundo de la guitarra [...]. Nosotros, al paso que unimos nuestros aplausos a los del público, hubiéramos preferido que el señor Lignani manifestase su habilidad en verdadera música de guitarra<sup>787</sup>.

Las necesidades musicales de la cuarta etapa favorecieron la aparición de nuevos periódicos y revistas musicales, que respondían a la demanda y a la afición por la música fácil. Y es que en ese momento estaba de moda el consumo diletante en los salones de la burguesía, donde se requerían obras que entretuvieran y respondieran al gusto de la época. Por ello, la mayoría de las obras estaban relacionadas con la ópera y todo tipo de danzas de salón, tales como valeses, mazurkas, polacas, galops o rigodones, tanto de compositores extranjeros como españoles. Una gran parte de estas partituras se podían conseguir mediante suscripción en dichas revistas y periódicos filarmónicos o musicales.

De algunos de los periódicos y revistas musicales surgidos entre 1830 y 1849, como *El Eco de la Ópera Italiana*, ya se tenía constancia de su existencia; de otros se sabía que se publicaron primero en Madrid, como el *Álbum filarmónico*, aunque se han hallado referencias documentales de que también se publicaron en Barcelona manteniendo fielmente las características del periódico original madrileño (tal es el caso del citado *Álbum filarmónico*, que en Barcelona se empezó a publicar unas semanas más tarde que en Madrid); finalmente, también se ha hallado, documentación inédita que detalla el surgimiento en 1838 de un periódico musical llamado *Periódico*

<sup>786</sup> AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, op. cit., págs. 43-45.

<sup>787</sup> *DdB*, 23-5-1842.

*de Música*, y también se ha podido documentar la actividad de otro periódico musical que se editaba en Madrid desde 1842, llamado *La Iberia Musical y Literaria*, que en Barcelona apareció con el mismo título cuyas características eran sensiblemente diferentes. Para la ciudad condal, este diario nació en 1843.

A continuación se detallan los periódicos y revistas musicales que surgieron en Barcelona entre 1830 y 1849:

- En enero de 1834 surgía en Madrid un nuevo periódico filarmónico dividido en dos partes: *La Lira de Apolo*, que se componía únicamente de piezas selectas de canto con acompañamiento de piano, *El Eco de la Ópera Italiana*, que contenía piezas arregladas para piano solo. Se publicaban dos cuadernos cada mes y la suscripción, por 36 reales trimestrales, se hacía en los almacenes de música madrileños de Hermoso, Mintegui y Carrafa, y en las principales librerías de las provincias<sup>788</sup>. En Barcelona esta publicación aparece en 1835, como indican algunos anuncios en la sección de música del *Diario de Barcelona*<sup>789</sup>. En estos periódicos figuraban reducciones para piano de óperas de obras instrumentales para piano y obras vocales con acompañamiento de piano de Possini, Mercadante, Meyerbeer, Paccini, Jansen Bellini, Paër o Donizetti.

- En 1838 empezó a publicarse en Barcelona el *Periódico de Música*, del que solo se tiene noticia hemerográfica por el *Diario de Barcelona*. No parece que esta publicación musical fuera continuación del *Periódico de Música* publicado entre 1817 y 1819 y en la década de 1820, ya que las condiciones de la suscripción, el tipo de repertorio y la periodicidad con que se entregaba difieren bastante entre los dos *Periódico de Música*. El de 1838 es un semanario que se entregaba «en números de diez páginas cada uno, formando todos los meses un total de cuarenta páginas impresas»<sup>790</sup>, y las piezas musicales que en él se incorporaban iban específicamente dirigidas a los aficionados al canto, con «las piezas que más gusten en las óperas que se vayan dando en nuestro teatro, junto con otras piezas que por mérito y fama merezcan en toda colección un lugar

---

<sup>788</sup> SALINAS, Elena, «Bartolomé Wirmbs y *La Lira de Apolo*: difusión de la publicación periódica musical». En: LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical...*, op. cit.

<sup>789</sup> Véanse *DdB*, 25-3-1835 y *DdB*, 28-4-18.

<sup>790</sup> *DdB*, 24-6-1838.



distinguido [en referencia a Bellini y Donizetti]»<sup>791</sup>, y al piano con las «mejores piezas de Herz, Albéniz y otros autores de nombradía»<sup>792</sup>. El *Periódico de Música* también incorporaba «para los menos expertos, piezas de música más ligera, como son algunas cavatinas arregladas para piano, bonitos valeses, rigodones, etc.»<sup>793</sup>. El almacenista de música Bernareggi gestionó la suscripción. En la noticia que anuncia la aparición del *Periódico de Música* hay que destacar el comentario realizado respecto al piano, que confirma lo que se venía diciendo con relación a la normalización de la utilización del piano: «La afición a este arte [la música] va cundiendo cada vez más entre nosotros, no hay casa un poco acomodada en que no se encuentre un piano, no hay reunión particular que no funde una de sus principales diversiones en el canto o en el baile»<sup>794</sup>; asimismo se reivindicaba el uso de partituras impresas en lugar de las manuscritas «pero recórranse estas casas y reuniones y se verá que excepto la música impresa (que cuesta muy cara), apenas se oye una pieza que esté bien arreglada y exenta de errores. Lástima dar por cierto ver un magnífico piano alemán de seis octavas, al lado del cual se halla tan solo un montón de piezas de música manuscrita, que deberían desterrarse enteramente, por los muchos defectos de que adolecen»<sup>795</sup>.

- En enero de 1840 empezó a publicarse en Madrid el *Álbum Filarmónico*, y unas semanas más tarde llegó a tres librerías de Barcelona (la del impresor Saurí, de la calle Ancha, y las de Miguel y Jaime Gaspar), en las que se podía adquirir mediante suscripción. Ofrecía una colección de doce canciones españolas con acompañamiento de piano y se podía suscribir por 12 reales el número o a 60 reales por los doce números. El anuncio del 9 de marzo de 1840 proporciona algún detalle más acerca de este periódico musical:

Constará de doce canciones nuevas españolas con acompañamiento de piano-forte y poesía del señor D. Juan de Peral, música del maestro D. Sebastián Iradier. Los suscriptores recibirán dos al mes y cada canción llevará una lámina litografiada de gran lujo, desempeñado todo por artistas acreditados<sup>796</sup>.

---

<sup>791</sup> *DdB*, 24-6-1838.

<sup>792</sup> *DdB*, 24-6-1838.

<sup>793</sup> *Íd.*

<sup>794</sup> *Íd.*

<sup>795</sup> *Íd.*

<sup>796</sup> *DdB*, 9-3-1840.

- En marzo de 1843 el *Diario de Barcelona* daba a conocer al público barcelonés la publicación de una revista musical llamada *La Iberia Musical y Literaria* y de un periódico musical especializado en guitarra llamado *La Delicia Española*. La primera fue fundada en Madrid en 1842 por Joaquín Espín y Guillén y la dirigió Mariano Soriano Fuertes hasta 1845. Torres Mulas ha apuntado que «fue el primer intento duradero en tratar con alguna profundidad, afán investigador y cierto espíritu crítico los temas musicales, tanto los de actualidad como los de carácter histórico. Esto, desde luego, no era novedad en la Europa de entonces pero sí en la Península, inaugurando un tipo de publicación que, todavía con algunos altibajos, no haría sino crecer en los años sucesivos»<sup>797</sup>. Este periódico musical también empezó a publicarse en Barcelona a partir de 1843, pero a diferencia del de Madrid, que repartía cada mes dos obras musicales, el de Barcelona salía todos los domingos «con cuatro láminas de música que comprenderán las clases de piano solo, o a cuatro manos, canto italiano, canto español, piezas fáciles de recreo extractadas de las óperas más modernas»<sup>798</sup>, y además incluía un apartado de «Historia de la Música en general; instrucción de armonía y composición, música moderna y su crítica; biografía de artistas célebres; revista literaria musical; literatura, historia y poesía; crónica nacional y extranjera»<sup>799</sup>. Se trataba pues, de una revista musical muy completa, con un apartado de crítica musical, otro de literatura musical, además de una sección dedicada a historia de la música y, finalmente, un cuaderno con partituras con piezas que estaban de moda. No se dispone de ningún ejemplar barcelonés de esta publicación; únicamente se tiene constancia hemerográfica de ella. Respecto a *La Delicia Española* se sabe que se hacía una entrega al mes, que constaba de «tres valsos y dos rigodones con una hermosa portada»<sup>800</sup>, y que todas las obras estaban escritas por el compositor Ignacio Ferrer. No se ha hallado más información de este periódico musical.

- En 1844 empezó a publicarse en Barcelona *El Genio*, con el subtítulo *Semanario de Literatura, Artes, Teatros y Modas*. Este semanario salía todos los

---

<sup>797</sup> TORRES MULAS, Jacinto, «El trasfondo social de la prensa musical..., *op. cit.*

<sup>798</sup> *DdB*, 10-3-1843.

<sup>799</sup> *Íd.*

<sup>800</sup> *Íd.*

domingos. El primer número apareció el 13 de octubre de 1844, y el último, el 26 de octubre de 1845. El director del periódico fue Victor Balaguer<sup>801</sup>. Según Torres Mulas<sup>802</sup>, publicaba partituras y grabados de retratos de músicos.

- En 1845 salió a la luz *El Mundo Musical*, con el subtítulo de *Gran Periódico de Música*. Era editado en Barcelona e impreso en la imprenta de José Vila, y su director fue Eduardo Domínguez. *El Mundo Musical* empezó a publicarse entre enero y mayo de 1845<sup>803</sup>. El 29 de diciembre apareció en un prospecto que lo describía como una revista con contenidos musicales: artículos sobre historia de la música y sobre instrumentos, biografías...



Imagen 32. Portada de *El Mundo Musical*, correspondiente al domingo 11 de mayo de 1845.

Se sabe que repartía a sus suscriptores partituras (por ejemplo, valeses de Johann Strauss), obras de teoría musical (como el *Tratado de alta composición musical*, de Anton Reicha)<sup>804</sup> e incluso métodos de flauta o de canto<sup>805</sup>. La única

<sup>801</sup> FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi, «Les revistes musicals barcelonines, 1817-1868». *Barcelona, Quaderns d'Història*, 12, 2005, págs. 119-134.

<sup>802</sup> TORRES MULAS, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España, 1812-1990: estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991.

<sup>803</sup> *Ibid.*, pág. 543.

<sup>804</sup> Anton Reicha (Praga, 1770 - París, 1836): flautista, compositor y teórico musical checo nacionalizado francés. Fue amigo de juventud de Beethoven y alumno de Haydn. Gracias al éxito obtenido por sus 26 *Quintetos para instrumentos de viento*, en 1818 fue nombrado profesor del

constancia documental hallada es un ejemplar del número 10 correspondiente al domingo 11 de mayo de 1845 que se puede consultar en la Biblioteca de Catalunya.

- El 20 de septiembre 1845 salió a las calles barcelonesas el periódico musical *El Filarmónico*, dirigido por José Piqué y Salvador Casañas y editado en la imprenta de Francisco Sánchez. En el prospecto donde se anunciaba se puede leer que: «Las materias serán: con el título de piano solo, marchas, coros, valeses, arias y cuantas piezas de las óperas conocidas y para conocer se pueden reducir para este instrumento [...]. Los directores deben advertir que, con el fin de dar todo el lustre a su empresa, están provistos de materiales y suscritos al extranjero para adquirir cuanto se publique así en Italia, Francia como en Alemania»<sup>806</sup>. En enero de 1846 *El Filarmónico* anunciaba: «instados por varios suscriptores para que mejorásemos en cuanto nos fuera posible su impresión y papel y el no permitirlo el módico precio de 5 rs. vn. por cuatro números, hemos resuelto para complacer a los citados señores el aumentar 1 real de vellón más la suscripción, por lo que satisfarán los señores suscriptores 6 reales por los cuatro números mediante las mejoras siguientes: el papel será de superior calidad, mayor esmero en la impresión, cada doce números se dará un retrato de los profesores de música así nacionales como extranjeros»<sup>807</sup>. Se podía conseguir, mediante suscripción en la librería de A. Verdaguer y en el almacén de música de Francisco España, en las calle Escudellers.

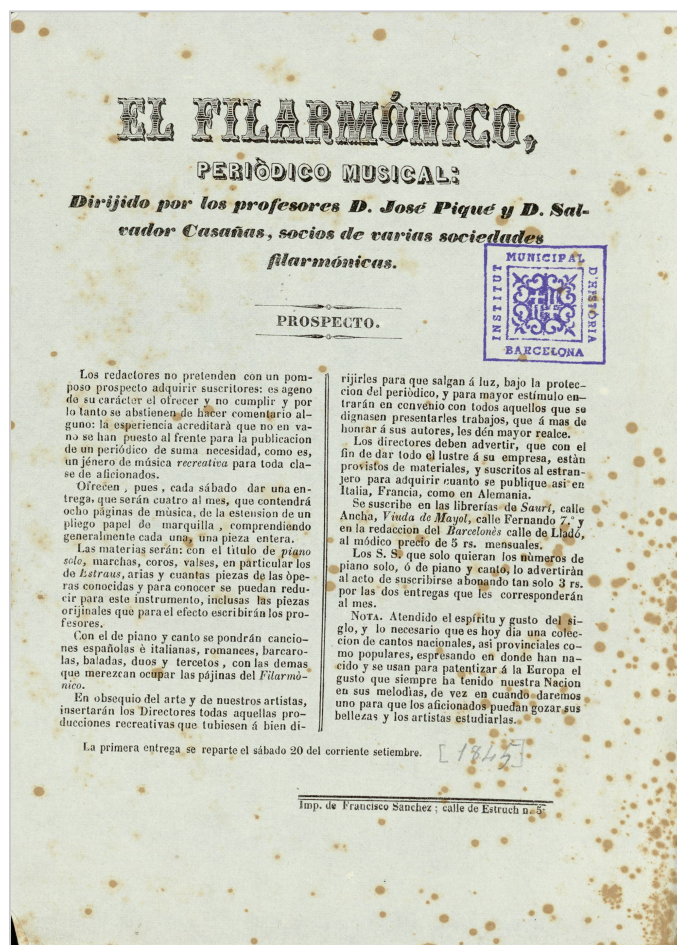
---

Conservatorio de París, donde tuvo como discípulos a Berlioz, Liszt, Franck y Gounod. Escribió abundante música y varios tratados teóricos y pedagógicos, como el *Tratado de melodía*, en 1814, el *Tratado de alta composición musical*, en 1826, o bien, *El arte del compositor dramático*, en 1833.

<sup>805</sup> *El Mundo Musical*, 11-5-1845.

<sup>806</sup> TORRES MULAS, Jacinto, *Las publicaciones periódicas...*, op. cit., pág. 406.

<sup>807</sup> *DdB*, 6-1-1846.



**Imagen 33.** Prospecto donde se da a conocer el periódico musical *El Filarmónico* y se anuncia que la primera entrega tendrá lugar el 20 de septiembre de 1845. Imagen cedida por el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB R1845 4 VARIA XXXII).

- En 1847 dejó de publicarse *El Filarmónico*, pero continuó la actividad bajo otro nombre, *La Biblioteca de Música*, dirigido en solitario por Salvador Casañas. El nuevo periódico se podía conseguir mediante suscripción en la librería Viuda Mayol e Hijos, ubicada en la calle Fernando VII de Barcelona. He aquí el folleto que explica el motivo del cambio de nombre del periódico y la filosofía con la que arranca:

Ningún país como en España, donde la música impresa es muy escasa y por lo mismo muy cara, tiene más necesidad de una tal publicación única en Europa, y a la par que esta contiene lo más moderno y escogido que tienen España, Italia, Francia y Alemania, para canto y piano y piano solo. La dirección ha obtenido a fuerza de cálculo y desprendimiento dar a sus abonados 32 páginas de música mensuales en cuatro entregas

por el ínfimo precio de 6 rs., y 8 rs. en las provincias, las mismas que costarían en un almacén de música de 40 a 50 rs.; dicha publicación compuesta solo de música es, pues, utilísima y necesaria a los padres de familia que con poco coste deseen adquirir una biblioteca de música escogida para la instrucción y el lucimiento de sus hijos en la sociedad; a los maestros de canto y piano para el estudio de sus discípulos; a los organistas que deseen estar al corriente de lo más moderno que sale a la luz de toda Europa; a los directores de colegios y, en fin, a los aficionados que no tengan a mano procurarse buena música y estén establecidos fuera de las ciudades. El citado periódico tendrá al corriente a sus suscriptores de todas las mejores piezas que vayan componiendo los más célebres compositores de Europa, como Donizetti, Verdi, Paccini, Mercadante, Meyerbeer, etc.<sup>808</sup>.

- En 1846, nació *El Barcino Musical* con el subtítulo *Periódico de Música, Literatura y Teatros*, de periodicidad semanal, que salía todos los domingos. El primer número es del 21 de junio y el último número es del 11 de octubre de 1846 pero no desapareció, sino que se transformó en *La Lira Española*. Aunque la lengua utilizada habitualmente era el castellano, de vez en cuando se insertaba alguna poesía en catalán. Tenía cuatro páginas más las correspondientes a las partituras (4, 6 u 8 páginas), que, además, se encuadernaban aparte<sup>809</sup>. Entre los muchos colaboradores, destacaban el director de la parte musical, Antoni Passarell, y el de la parte literaria, Víctor Balaguer. Su estructura era casi siempre la misma: una crítica musical, un estudio en una o más entregas, por ejemplo de música sagrada, un poema, una historia o novela por entregas y una miscelánea (noticias cortas, aforismos...). En el número 17 se publicó una extensa nota que ponía de manifiesto que la impresión musical siempre ha sido costosa, tanto económica como técnicamente, motivo por el cual este producto siempre ha resultado caro en España:

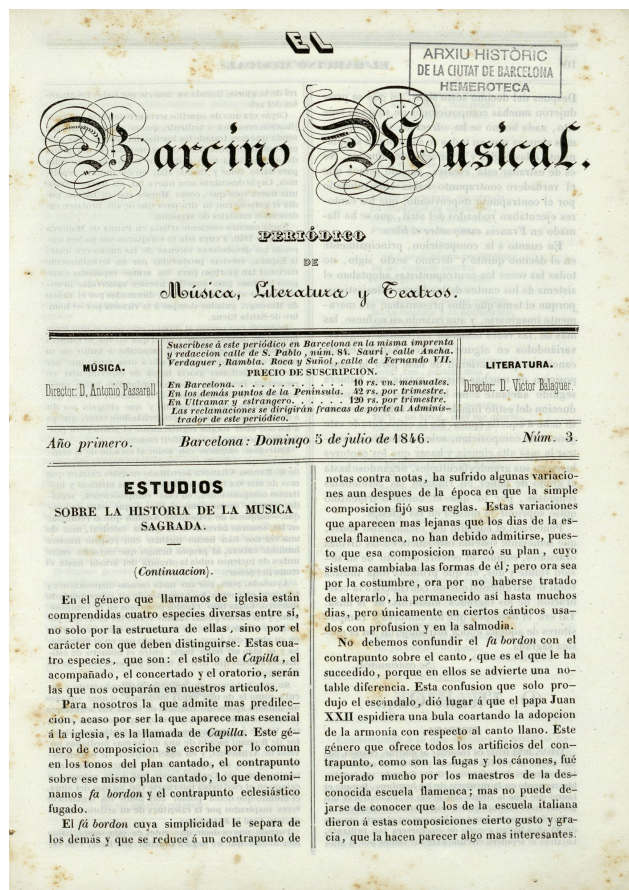
Vencidas ya las muchas dificultades que se nos han ofrecido al tratar de poner en uso el nuevo método tipográfico para la impresión de la música, nos vemos en el caso de poder asegurar a nuestros suscriptores que las piezas que se reparten con el número próximo de nuestro periódico estarán ya impresas con dicho carácter.

Constantes en nuestro propósito de huir de engañosas y halagadoras ofertas, hemos preferido siempre dar mejoras no prometidas que prometerlas para no cumplirlas: esta

<sup>808</sup> *DdB*, 16-1-1847.

<sup>809</sup> FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi, «Les revistes musicals barcelonines...», *op. cit.*

verdad acreditada por la marcha de nuestro periódico nos ha valido los sufragios de un crecido número de suscriptores, difíciles de lograr por medio de promesas exageradas y caídas ya en descrédito. Hemos dicho ya que el éxito de nuestra publicación, única y naciente en España, ha superado en mucho a nuestras esperanzas, y nosotros a fuer de agradecidos queremos corresponder a los que nos favorecen haciendo mejoras de consideración en la parte material y literaria de nuestro periódico. A este fin, después de consultados los pareceres de varios señores profesores y la conveniencia de cuantos nos favorecen con su suscripción, hemos determinado: que desde el domingo próximo, 18 del corriente, aparezca nuestro periódico en folio prolongado, a tres columnas de elegante y clara impresión. Como en él se darán noticias de los principales teatros de España, en particular, y del extranjero, nos ha parecido deberle dar un título que exprese más esta idea que el que ahora tenía, por lo que se titulará: LA LIRA ESPAÑOLA.



**Imagen 34.** Portada correspondiente al número 3 de *El Arcino Musical*, del domingo 5 de julio de 1846.

*La Lira Española* llevaba como subtítulo *Semanario de Música, Literatura y Teatros*. Salía todos los domingos y se podía conseguir mediante suscripción en la librería de Joaquín Verdaguier y en el almacén de Francisco España.

- En 1847 salió a la luz en Madrid *El Filarmónico Popular*, que llevaba como subtítulo *Periódico de Música bajo la dirección de los más acreditados profesores de Madrid*. De periodicidad semanal, según Torres Mulas se trataba de una publicación exclusivamente de partituras<sup>810</sup>. Se ignora la fecha exacta en la que dejó de publicarse, pero se sabe que en abril de 1847 todavía continuaba funcionando<sup>811</sup>, al menos en Barcelona. También se ha podido documentar que, al menos a partir de abril de 1847, se podía adquirir en la ciudad de Barcelona en la Librería Española y Extranjera de la calle Fernando VII, así como en los almacenes de música de Bernareggi y en la librería Verdaguer de la calle de las Ramblas. Esta es la única referencia que se tiene de este periódico musical:

*Biblioteca de música moderna para canto y piano y piano solo*. Periódico que da a sus suscriptores 32 páginas de música al mes, en cuatro entregas, por el ínfimo precio de 6 rs. en Madrid y 8 en provincias [...]; publicación única en Europa por su género y su increíble baratura. Este periódico de música exclusivamente y sin texto de ninguna especie, grabado con toda perfección y lujo que pueda desearse, tendrá al corriente a sus suscriptores de la música moderna que se publique en toda Europa [...]. En el primer número repartido se entregan tres piezas nuevas de un mérito sobresaliente, como son: *El canto della Domenica d'una Fanciulla*, del célebre Meyerbeer; el *Gloria*, canción española llena de chispa de nuestro aventajado y popular maestro Basili; y una graciosa romanza, *Il vero amore*, del maestro Gordigiani, que compradas en cualquier almacén de música costarían 18 o 20 rs. y la dirección las cede a sus suscriptores por el ínfimo precio de *dos reales!!*<sup>812</sup>.

La progresiva consolidación y la difusión de la prensa filarmónica y de la prensa en general solo puede entenderse si se toman en consideración factores no específicamente musicales. Entre los más relevantes, figura la necesidad de un nivel adecuado de industrialización, puesto que se requiere maquinaria especializada para la producción (elaboración, maquetación e impresión) de periódicos musicales; también hay que tener en cuenta la evolución del correo y del ferrocarril, que favorecían y abarataban la distribución, así como el desarrollo de los demás canales de difusión y

---

<sup>810</sup> TORRES MULAS, J. *Las Publicaciones periódicas musicales en España, 1812-1990: estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991, pág. 407.

<sup>811</sup> *DdB*, 28-4-1847.

<sup>812</sup> *DdB*, 28-4-1847.



comunicación. Y no hay que olvidar un factor clave: la reducción del analfabetismo<sup>813</sup>. Aunque este último aspecto constituye una cuestión marginal en el presente trabajo, vale la pena traer a colación algunas cifras: según Sánchez Agesta<sup>814</sup>, a principios del siglo XIX, concretamente en 1803, el porcentaje de población española que sabe leer es del 5,96 %; en 1841, el 9,21 %; y en 1860, es el 19,27 %. Como se puede observar, la alfabetización seguía siendo bastante escasa; sin embargo, ello no minimizó la influencia de la prensa, pues los periódicos eran leídos en voz alta por personas instruidas con el fin de que la información llegara al más amplio número de personas, siguiendo una forma de difusión de las noticias en absoluto novedosa. De hecho, constituía una tradición, impuesta por la situación de analfabetismo, que arrancaba desde muy atrás, desde la Edad Media, en el caso de la historia de la cultura española<sup>815</sup>.

Finalmente, cabe añadir que el conjunto de los periódicos musicales surgidos a lo largo de la primera mitad del siglo XIX muestran la intensa actividad musical de la ciudad condal y el claro interés por conseguir un repertorio *a la moda*, sobre todo para piano. Esta disposición hacia lo novedoso y estimulante iba acorde con las tendencias burguesas de hacer música de salón en reuniones privadas como forma de entretenimiento y distinción sociales, ya surgidas en Europa durante el último tercio del siglo XVIII y consolidadas durante la primera mitad del siglo XIX. Por este motivo, sin menospreciar el resto de los elementos desgranados en los apartados y capítulos anteriores, en España, y concretamente en Barcelona, el piano se fue convirtiendo paulatinamente, desde 1792 hasta 1849, en el instrumento más deseado, codiciado y de más éxito entre la burguesía, puesto que permitía trasladar la música del Teatro al salón burgués mediante las reducciones y transcripciones para piano que ofrecían la mayoría de los periódicos musicales del momento. De este modo se puede comprender que el piano fuera el instrumento que padeciera una lenta pero imparable y segura implantación y difusión en una sociedad en pleno tránsito del antiguo régimen al liberalismo.

---

<sup>813</sup> TORRES MULAS, Jacinto, «Fuentes para la historiografía musical...», *op. cit.*

<sup>814</sup> SÁNCHEZ AGESTA, Luis, *Historia del constitucionalismo español*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales de Madrid, 1990, pág. 507.

<sup>815</sup> CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 2002, págs. 121-145.

### 3 **Ámbito pedagógico en la Barcelona de 1792 a 1849: docencia y métodos para piano**

En este apartado se lleva a cabo el análisis de otro elemento fundamental para el proceso de implantación y difusión del piano en la sociedad barcelonesa de la primera mitad del siglo XIX: el mundo de la enseñanza musical. El apartado 3.1 se dedicará a estudiar la docencia pianística antes de la aparición de los conservatorios de música y otros nuevos espacios docentes que surgieron fruto de una situación sociopolítica concreta; y es que, a la hora de analizar el ámbito pedagógico pianístico español y barcelonés es imprescindible tener en cuenta este contexto, puesto que la caída del absolutismo de Fernando VII y la sanción de las medidas desamortizadoras (iniciadas por Godoy en 1798 y posteriormente culminadas por Mendizábal) significaron la ruina del poder económico de la Iglesia y, con ello, la progresiva desaparición de las capillas de música, las cuales, por un decreto de 1842<sup>816</sup>, quedaron reducidas a la mínima expresión: el maestro de capilla, dos escolanos, el organista y un salmista<sup>817</sup>. Esto significó la transferencia de la enseñanza musical de las capillas a la enseñanza laica oficial por medio del Conservatorio, o bien de la enseñanza privada<sup>818</sup>.

Además, se puede establecer una correspondencia entre el aumento de la producción de pianos en talleres y fábricas de 1792 a 1849 y el incremento de la demanda del piano en la enseñanza en las mismas fechas. De hecho, el piano fue el instrumento más requerido en la enseñanza musical, sobre todo a partir de 1815, y desbancó a otros, como la flauta, la guitarra o el violín. Así lo evidencian el aumento del consumo de partituras para piano, el surgimiento de periódicos musicales, la creación de nuevos espacios dedicados a la venta de partituras, el incremento de la venta de métodos para piano y la mayor demanda de profesores de piano, sobre todo a partir de 1820. A ello se dedicará el apartado 3.2.

Con relación a las fuentes consultadas, para analizar el piano como el instrumento más citado en los anuncios de enseñanza privada y de colegios públicos, tanto antes de la creación del Conservatorio del Liceo, en 1837, como los años siguientes, hasta 1849, así como para conocer los establecimientos, las escuelas y los profesores privados de la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX, se ha utilizado

<sup>816</sup> El 20 de octubre de 1842, por orden gubernamental del Ministerio de Gracia y Justicia quedaron abolidas las capillas de música.

<sup>817</sup> GALDON ARRUÉ, Montí, «Els mestres de capella de la Catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX», *Recerca Musicològica*, XIII, 1998, págs. 213-222.

<sup>818</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera..., *op. cit.*

el *Diario de Barcelona*, concretamente el estudio explicado en el apartado 1 del presente capítulo. Y para el análisis de los métodos más difundidos en la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX y de los espacios docentes habilitados para la enseñanza musical se ha recurrido, además de al *Diario de Barcelona*, a los estudios de Salas Villar<sup>819</sup>, Vega Toscano<sup>820</sup>, Alemany<sup>821</sup> y Cuervo<sup>822</sup>.

### 3.1 Docencia y espacios docentes en Barcelona en la primera mitad del siglo XIX

Paralelamente al desarrollo de la actividad musical y cultural de la ciudad de Barcelona y de todos los elementos que, como se ha explicado, la componen y afectan, tuvo lugar también un aumento en la demanda de la enseñanza pianística en detrimento de la enseñanza en las capillas musicales de la iglesia y se empezaron a difundir los primeros métodos de piano. Hasta la creación del Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, en 1830, y del Conservatorio del Liceo de Barcelona, en 1837, la enseñanza especializada del piano en España no dispuso de ningún centro oficial; aun así, con anterioridad, habían existido algunas iniciativas privadas, como la propuesta de Melchor Ronzi en 1810 de crear un Conservatorio de Música en Madrid, o como la de José Nonó, quién fundó en 1816 el Conservatorio de Música de Madrid<sup>823</sup>.

En Barcelona, por tanto, la enseñanza del piano y de la música en general durante la época estudiada fue impartida de forma mayoritariamente privada o semiprivada (profesores particulares, colegios y academias). También fue desempeñada por los maestros de capilla de las iglesias, los cuales se acabaron viendo obligados a impartir una educación musical abierta por culpa de las diferentes fases liberales que atravesó España (Constitución de 1812, golpe de estado de los liberales en 1820, regencia de María Cristina), pues todas ellas suavizaron y prácticamente eliminaron el dominio de la iglesia en la enseñanza musical y fueron remodelando España en muchos más aspectos.

---

<sup>819</sup> Íd.

<sup>820</sup> VEGA TOSCANO, Ana, «Métodos españoles de piano en el siglo XIX», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, págs. 129-145.

<sup>821</sup> ALEMANY FERRER, Victoria, *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

<sup>822</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit.

<sup>823</sup> Íd.

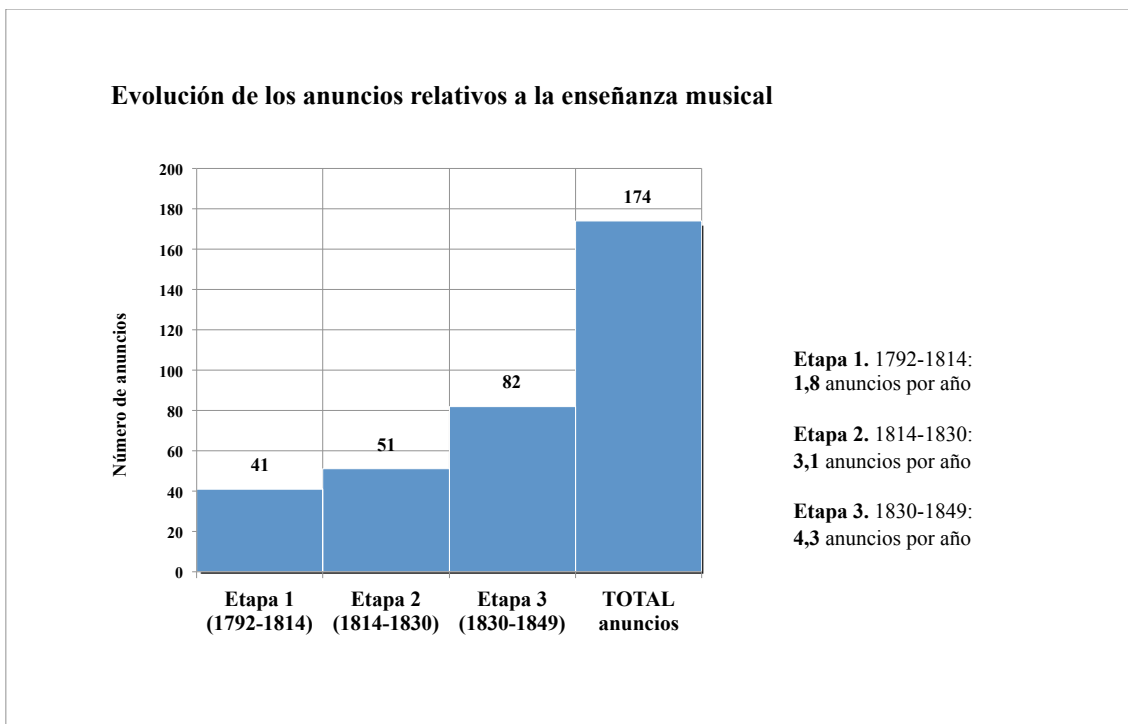
Para el objetivo de la presente TESIS, interesa destacar, por un lado, la existencia de una demanda creciente para la actividad pianística, sobre todo en el ámbito doméstico, impulsada por el aumento del consumo musical de una nueva clase de social, la burguesía media, que entendía el piano y la música como una forma de relación y proyección social; y por otro lado, la cada vez mayor demanda de profesores de piano privados, de métodos para piano y de espacios oficiales o privados aptos para la docencia (escuelas, conservatorios). Ambos caminos se acoplan perfectamente al resto de los elementos, analizados en apartados y capítulos anteriores, formando así un todo que justifica sin duda la implantación y la difusión del piano en la Barcelona de 1792 a 1849.

Por último, cabe señalar que se seguirá el mismo esquema por etapas propuesto para los demás elementos, con una modificación: la segunda etapa (la de la guerra de la Independencia española) se ha integrado en la primera por falta de actividad relativa a la enseñanza musical. Así pues, la primera etapa abarcará ahora un total de 22 años (de 1792 a 1814), mientras que la segunda y la tercera restan igual que estaban: de 1814 a 1830 y de 1830 a 1849 respectivamente.

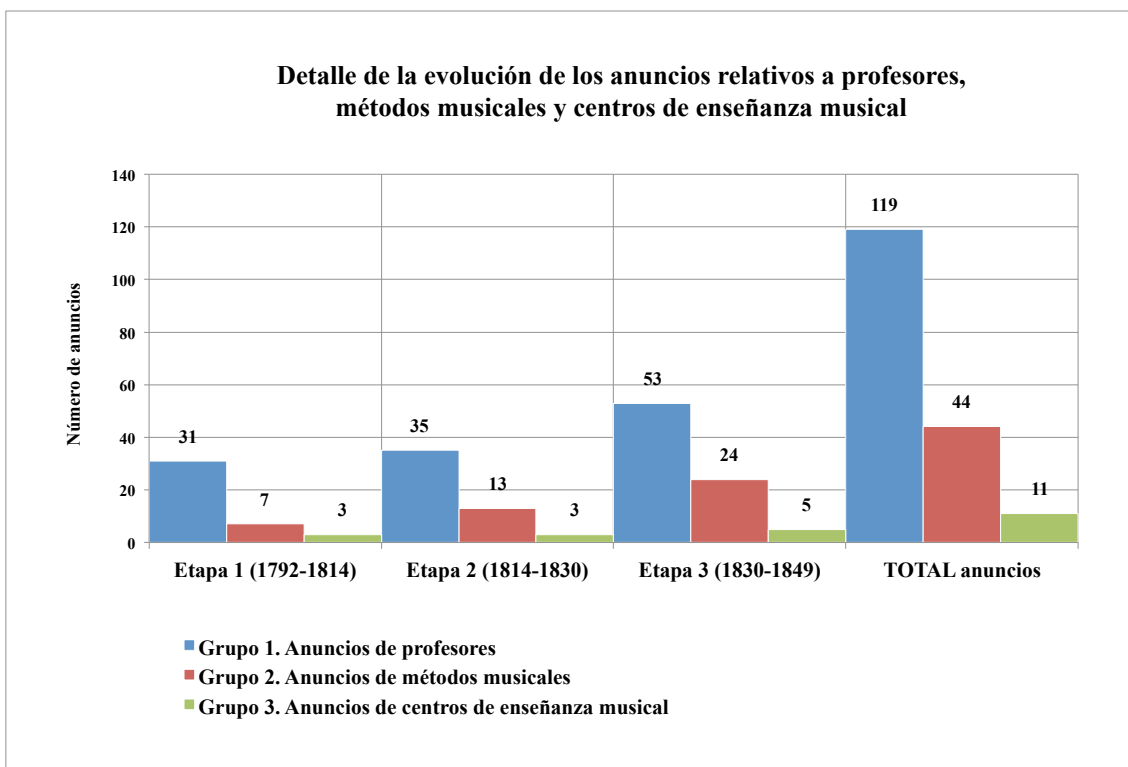
Antes de entrar a analizar cada una de las tres etapas, se presentan los datos generales obtenidos del estudio del *Diario de Barcelona* relativos al mundo de la enseñanza musical entre 1792 y 1849 (véase la tabla 15), que evidencian un progresivo incremento de la demanda y de la oferta de profesores de piano, una pronta adquisición de métodos de piano extranjeros y españoles, y una mayor oferta de espacios e instituciones dedicados a la enseñanza musical. El total de anuncios de cada etapa es el resultado de sumar los anuncios que hacen referencia a la oferta o demanda de profesores particulares de instrumento y de métodos instrumentales, junto con los anuncios que proporcionan alguna noticia relativa a espacios o centros en los que se imparte la docencia musical (academias, escuelas, asociaciones musicales y conservatorios)<sup>824</sup> tal como se puede observar en la tabla 16. Cabe señalar que el número de años es distinto en cada una de las etapas, por lo que se ha aplicado la misma solución que halló para casos anteriores: el promedio de anuncios relativos a la enseñanza musical se ha calculado de forma anual en lugar de hacerlo por etapas; de esta manera, se aprehende fácilmente el sentido real del aumento del volumen de anuncios por etapa.

---

<sup>824</sup> Ténganse en cuenta las condiciones generales del estudio llevado a cabo a partir del *DdB*. Vienen explicadas en el apartado 1 del actual capítulo.



**Tabla 15.** Evolución de los anuncios relativos a la enseñanza musical insertados en el *Diario de Barcelona* entre 1792 y 1849.



**Tabla 16.** Visión por etapas de la evolución de los tres grupos de anuncios relativos a la enseñanza musical (anuncios de profesores de instrumento, de métodos musicales y de centros de enseñanza musical).

### 3.1.1 Docencia y espacios docentes entre 1792 y 1814: la llegada del piano

Antes de que se institucionalizara el ejercicio de la enseñanza especializada del piano en España y en Barcelona, el procedimiento habitual para formarse como músico, profesional o aficionado, era vincularse a un instrumentista o cantante de relieve y aprender de él de manera muy artesanal, casi al modo en que aprendía el aprendiz del maestro artesano (que enseñaba lo que sabía apelando al aprendizaje adquirido a su vez de los maestros anteriores). En la mayor parte de los casos ha resultado imposible documentar esta relación pedagógica, debido a que se producía en el seno de la intimidad del hogar del maestro<sup>825</sup>.

Recuérdese que, tal como se ha explicado anteriormente, fue en estos años, desde el último decenio del siglo XVIII hasta 1814, cuando surgieron en Barcelona los primeros constructores de pianos locales (como Josef Martí y Joseph Alzina), al mismo tiempo que se asentaban en la ciudad algunos constructores y afinadores de pianos extranjeros (como los alemanes Otter y Kyburz y los italianos Pedro Arnó y David Guastavino). Y también se ha podido documentar que en estas fechas se produjo una incipiente actividad comercial relacionada con la compraventa de pianos y de partituras para piano. El piano empezaba a ser valorado por una clase social emergente, resultado de la revolución burguesa de 1789 y de la revolución industrial, una clase ávida por acceder al instrumento «de moda» en España y en el resto de Europa. En este contexto se detecta en Barcelona la actividad de algunos profesores de piano que, según Cuervo, «fueron un apoyo para innumerables aficionados en su empeño por obtener la formación necesaria que les permitiera formarse y participar activamente en la nuevas tendencias del ocio de la sociedad acomodada»<sup>826</sup>.

Por tanto, la enseñanza del piano antes de 1814 habría sido impartida por instrumentistas de tecla (como los maestros de capilla), que habrían ido incorporando progresivamente el nuevo instrumento a su práctica interpretativa, posiblemente de forma privada (clases particulares a domicilio) o semiprivada (en escuelas o academias vinculadas o no a la Iglesia, en capillas eclesiásticas y en determinados colegios que enseñaban música como «materia de adorno»)<sup>827</sup>.

<sup>825</sup> AVIÑO, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, op. cit., pág. 14.

<sup>826</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit., pág. 136.

<sup>827</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera...», op. cit.

En la primera etapa, la de la recepción del piano en Barcelona, la que comprende de 1792 a 1814, se ha detectado en el *Diario de Barcelona* un número reducido de anuncios que informa acerca de algunos profesores de piano activos en la ciudad de Barcelona, de la actividad de alguna escuela de música vinculada a la Iglesia y de la actividad musical de algunos colegios femeninos (donde la música y el piano estaban presentes como materia accesoria, es decir, secundaria).

Las dos primeras referencias de profesores de piano que se han hallado son del año 1795. La primera es la de un anónimo profesor italiano que, en junio de 1795, se estableció en Barcelona y se ofreció «a enseñar, no solo el cantar cualquier pieza italiana, sino el tocar la flauta y el fortepiano»<sup>828</sup>. La otra referencia, esta documentada más extensamente, es la que concierne al profesor de piano, compositor e intérprete Joseph Pintauro, cuya primera noticia es un anuncio del *Diario de Barcelona* en el que se ofrecía «para dar lecciones de clave o fortepiano a cualquier aficionado que quisiera seguir en tal ejercicio, ofreciendo tocarlo a precio equitativo»<sup>829</sup>. Habitualmente Pintauro participaba como intérprete en los muchos conciertos privados que se daban en la Barcelona del 1800 (organizados por nobles, burgueses, *botiguers* y artesanos)<sup>830</sup>, tal como explica el barón de Maldà en el *Calaix de sastre*:

En cuanto a las cantantes, una era la nuera [de quien organizaba el concierto, en este caso del señor Guitart], la cual también acompañó al clave una aria que cantó el señor Francisco Mas [...], y [la otra] la del dueto, que cantó una joven muy currutaca<sup>831</sup> con [Joseph] Pintauro, que fue música tenor en el Teatro<sup>832</sup>.

Pintauro alternaba esta actividad interpretativa con la de docente, orientada sobre todo a un público aficionado de carácter doméstico, encarnado en la figura de la mujer. El barón de Maldà hace referencia a esta realidad:

En casa Girona, en la calle dels Archs [...] fue buena la Academia [...] [con] las arias y duetos de las cantantes, que fueron la señorita de la casa, hija de don Francisco Girona y

<sup>828</sup> *DdB*, 5-6-1795.

<sup>829</sup> *DdB*, 15-10-1795.

<sup>830</sup> Véase el apartado 3 del capítulo VI.

<sup>831</sup> Los que seguían la moda francesa, también llamados despectivamente *petimetres*.

<sup>832</sup> La traducción es mía. Este es el texto original: «En quan a Cantatrices eran la Señora Jove de la casa, qual també acompanyá ab lo clave una ària ab recitativo que cantá lo señor Francisco Mas [...] i lo dueto que cantá una noyeta molt currutaca ab Pintauro, músich tenor que fou del teatre». En: AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-218, vol. XVII, pág. 297, 29 de marzo de 1800.

doña Mariana, la señora Estaño, la señorita doña Justa Ansa, la Salucci, cómica del Teatro [...] con un repertorio de arias, dúos, cavatinas, todas ellas buenas [...]. Me había olvidado de hacer notar que el maestro de capilla o quien tocaba el clave o el fuerterpiano era el señor Pintauro [Joseph Pintauro], que canta, toca y enseña a las mademoiselles<sup>833</sup>.

La última información acerca de Pintauro es que, en mayo de 1804, participó en la organización de uno de los conciertos cuaresmales, en los que se tocó el oratorio *La Creación* de Haydn<sup>834</sup>. Del resto de profesores activos en esta primera etapa únicamente se dispone del siguiente anuncio insertado en el *Diario de Barcelona*:

Un sujeto desea emplearse para enseñar de solfa y piano en método español o francés; vive en la calle den Roca, al lado de la tienda de comestibles<sup>835</sup>.

Cualquier sujeto que quiera aprender de música y de fuerterpiano acudirá a la casa de D. Antonio Carreras, calle den Bot, número 25<sup>836</sup>.

Los espacios privados y semiprivados más habituales para la enseñanza musical en Barcelona en esta primera etapa fueron determinados colegios, como materia *de adorno*, y diversas escuelas de música vinculadas a las iglesias y catedrales. He aquí algunos de los anuncios insertados en el *Diario de Barcelona* que muestran claramente esta actividad docente del piano:

En la escuela de música de la Catedral hay un fortepiano para vender, y se dará con conveniencia<sup>837</sup>.

Con motivo del fallecimiento del señor don Francisco Terrés, música que era de la capilla de Sta. María del Mar de la presente ciudad, el señor Pedro Pablo Cleperols, submaestro de la misma capilla, avisa al público que tiene el de pautar papel para música, del qual tiene de dos cualidades muy buenas [...]; lo vende por menor y por mayor en la Escuela

---

<sup>833</sup> La traducción es mía. Este es el texto original: «En casa Girona, en lo carrer dels Archs [...] fou prou bona la Acadèmia [...] [amb] les árias y duetos de las Cantatrices, que foren la senyoreta de la Casa, filla dels senyors Don Francisco Girona y Donya Mariana, la senyora Estaño, la senyoreta Doña Justa Ansa, la Salucci, cómica del Teatro [...] repartits tots en cants de àrias, duos, cabatinas, totes estas eran bonas [...]. Me havia olvidat de notár, que lo Mestre de Capella o qui tocaba la Clave o bé el Fortepiano era el senyor Pintauro [Joseph Pintauro], ques pinta per ell sol en catár, tocár y ensenyar a Madamoiselas». En: AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, vol. XXII, pág. 169, 22 de febero de 1801.

<sup>834</sup> *DdB*, 15-5-1804.

<sup>835</sup> *DdB*, 6-7-1806.

<sup>836</sup> *DdB*, 20-11-1814.

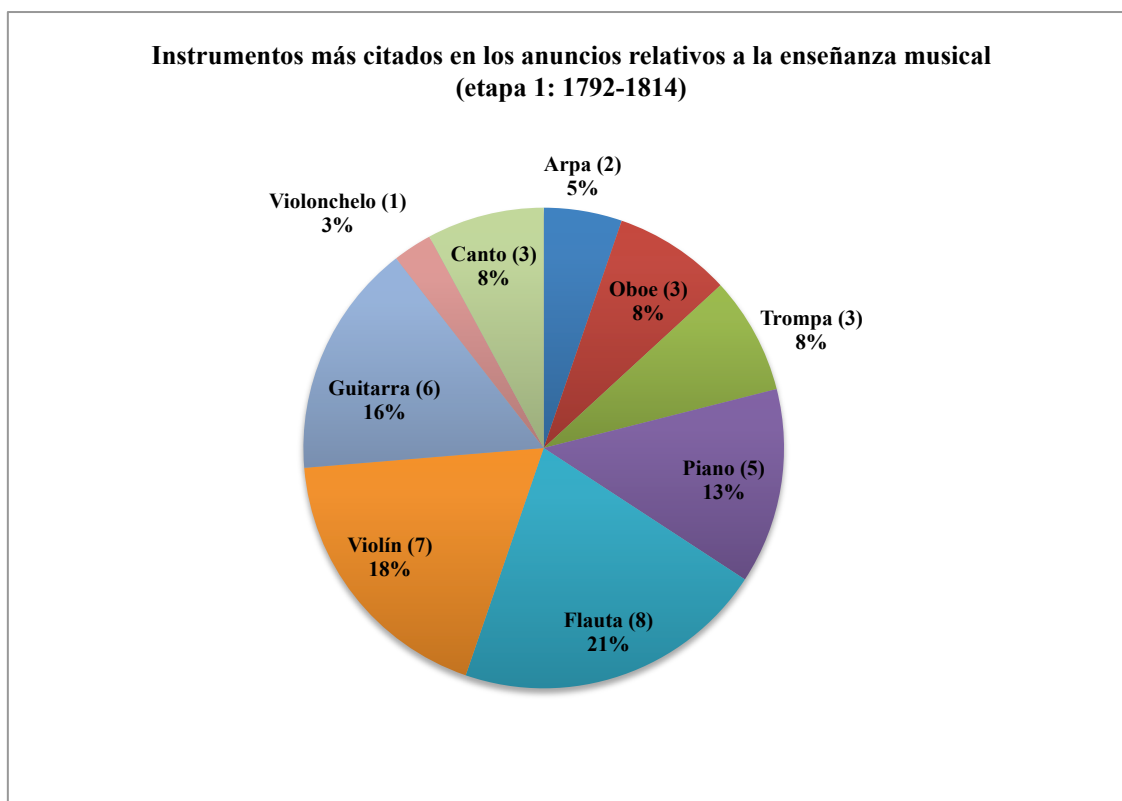
<sup>837</sup> *DdB*, 26-8-1802.



de Música [de Santa María del Mar], sita en el cementerio de las Moreras, al lado del Borne<sup>838</sup>.

En el colegio establecido en el convento del Carmen, a más de los principios de leer y escribir [...], se enseñará la gramática española y latina y la música vocal e instrumental<sup>839</sup>.

Asimismo, hay que tener en cuenta que en los años señalados, el piano, a pesar de su fuerte irrupción en la sociedad española y barcelonesa de principios de siglo XIX, compartía protagonismo y presencia en el mercado con otros instrumentos, como las guitarras, los violines y los instrumentos de viento, que contaban con larga tradición autóctona en su construcción y siguieron manteniendo una importante actividad, incorporando los nuevos modelos, además de mantener los más tradicionales (véase la tabla 17).



**Tabla 17.** Detalle del grupo de anuncios referentes a la enseñanza musical de la etapa 1, excluidos los centros de enseñanza musical (grupo 3) y diferenciado por instrumentos. Se refleja el porcentaje que supone cada instrumento respecto al total de anuncios relativos a la enseñanza de esa etapa y, entre paréntesis, el número de anuncios.

<sup>838</sup> *DdB*, 27-10-1803.

<sup>839</sup> *DdB*, 28-2-1813.

En estas fechas, el piano es, para la sociedad barcelonesa, un instrumento «nuevo» y «joven», por eso conseguía llamar la atención y captar el interés de una gran parte de aficionados y «apasionados»<sup>840</sup> a la música. El *Diario de Barcelona* se hizo eco de la variada oferta de profesores de otros instrumentos; los más citados y más habituales en la enseñanza de la música en Barcelona entre 1792 y 1814 eran, por orden de relevancia, la flauta, el violín, la guitarra y el piano.

### 3.1.2 Docencia y espacios docentes entre 1814 y 1830: la implantación del piano

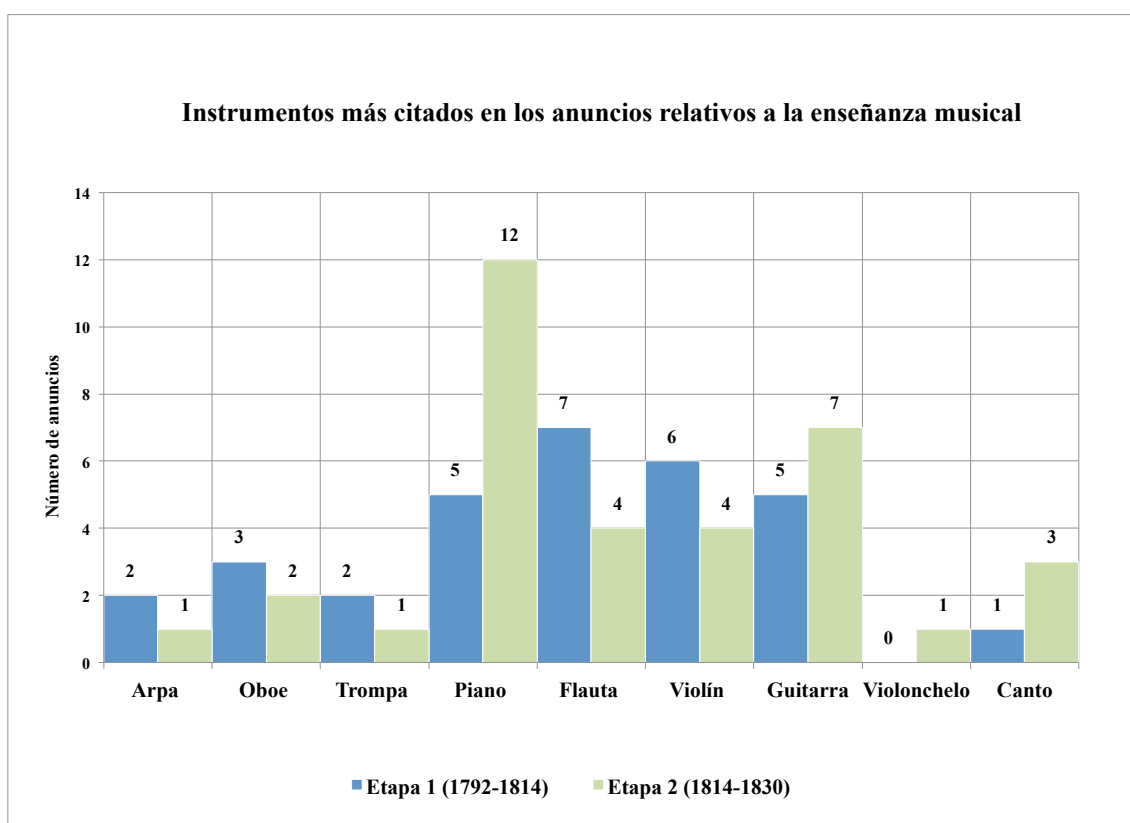
Es incuestionable que las consecuencias que tuvieron la guerra de la Independencia y el posterior reinado de Fernando VII para España fueron catastróficas, primero por la completa desorganización del país acarreada por el conflicto, por los exilios, las emigraciones y los encarcelamientos que sufrieron buena parte de los científicos, profesores, hombres de letras y personas cultivadas en general de la época, y después, por el marasmo general que experimentaron la economía española y la hacienda estatal, que cortaron de raíz la mayor parte de los proyectos ilustrados. No obstante, hay que matizar esta visión catastrófica, al menos, en lo que respecta a la realidad cultural barcelonesa, más optimista de lo que pudiera parecer, dados el aumento del comercio y de la demanda de profesores, la multiplicación de los talleres de construcción, la aparición de periódicos e, incluso, la actividad editorial en general, con la aparición de traducciones al castellano de Chateaubriand, Scott, Goethe y Schiller.

Como se puede apreciar en la tabla 15 al comparar la etapa 1 con la etapa 2, el número de anuncios relacionados con la enseñanza musical prácticamente se dobla; se pasa de 41 en la etapa 1 (1,8 anuncios anuales de media) a 51 en la etapa 2 (3,1 anuncios por año, de media). Asimismo, la tabla 16 muestra que los anuncios más habituales relativos a la enseñanza musical son los pertenecientes a la oferta/demanda de profesores de instrumento. Y dentro del grupo de los profesores de instrumento se ha podido determinar que el instrumento musical más citado es el piano, tal como se

---

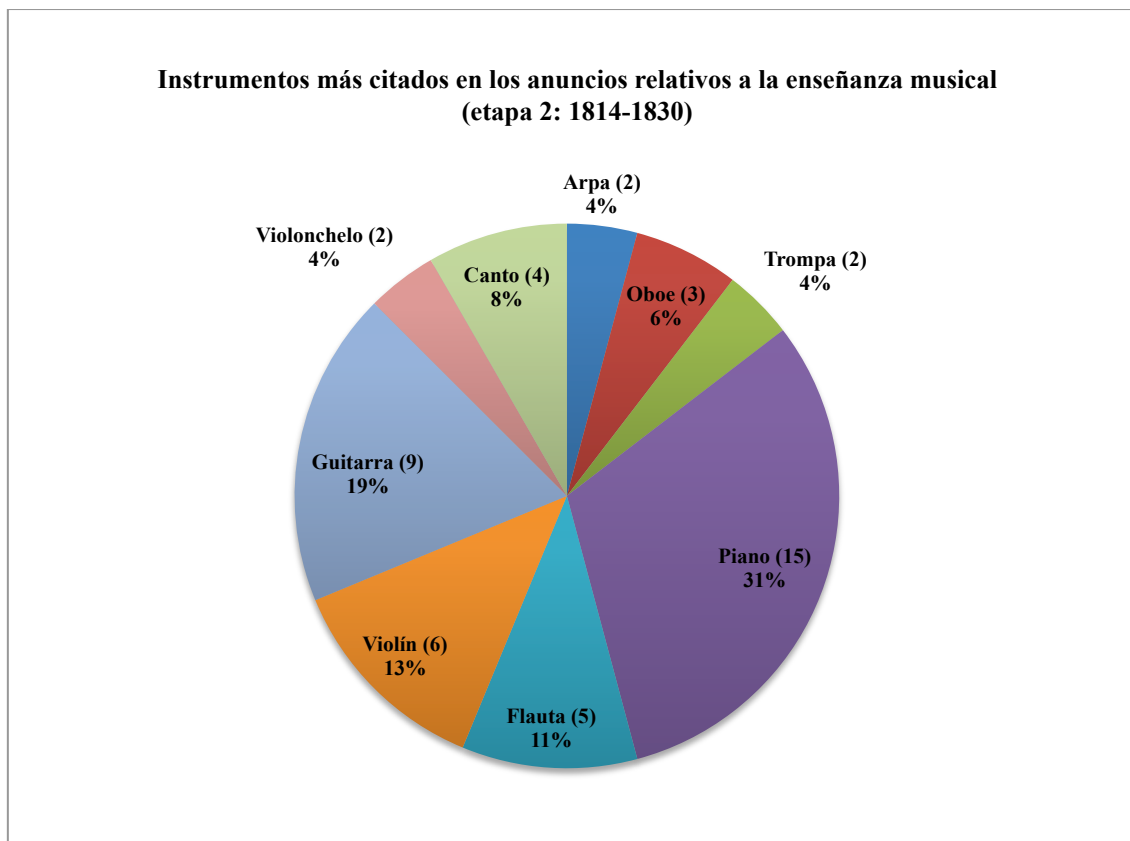
<sup>840</sup> Término ya acuñado por el barón de Maldà en el *Calaix de sastre*. Véase: AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-218, vol. XVII, día 5 de marzo de 1801.

observa en la tabla 18<sup>841</sup> y en la tabla 19: mientras que en la etapa 1 los instrumentos más citados eran la guitarra, la flauta, el violín y el piano más o menos a partes iguales, en cambio en la etapa 2 destaca el piano por encima de los demás (con un total de 12 anuncios, el piano ocupa el 34 % del total de los anuncios referentes a la enseñanza musical para dicho período), seguido por la guitarra (con un total de 7 anuncios, es decir, un 20 %). Por tanto, de este índice significativo se concluye que a partir de 1814, el piano se erigió como el instrumento más demandado por los aficionados y profesionales de la música, que permitía trasladar a la intimidad, al espacio privado y al de las reuniones sociales la música que se escuchaba en los teatros, la música que estaba *de moda*.



**Tabla 18.** Instrumentos más citados en los anuncios relativos a la enseñanza musical, visto por etapas.

<sup>841</sup> Aunque se ha intentado recoger toda alusión a los profesores de piano presentes en cualquiera de las secciones del *DdB*, se han desestimado estos anuncios cuando sus textos eran prácticamente idénticos, con el fin de evitar repeticiones innecesarias.



**Tabla 19.** Detalle del grupo de anuncios de profesores de la etapa 2, excluidos los de los centros de enseñanza musical (grupo 3), diferenciado por instrumentos. Se refleja el porcentaje que supone cada instrumento respecto al total de anuncios relativos a la enseñanza de esa etapa y, entre paréntesis, el número de anuncios.

Las nuevas clases medias pretendían emular a la nobleza y la música era una de las materias claves de su educación para que sus miembros, de cara a la sociedad, pudieran participar en los pequeños conciertos que solían celebrarse en los salones burgueses. Estos datos conforman otra parte más del gran mosaico que representa el proceso de implantación y difusión del piano en Barcelona a partir de 1792 y, por tanto, encajan a la perfección con los procesos explicados y detallados en los apartados y capítulos anteriores.

Desde 1814 hasta 1830, se puede constatar el aumento en la frecuencia de los anuncios referentes a oferta y demanda de profesores de piano, a la actividad de escuelas de música y, de forma esporádica, anuncios de venta de obras didácticas específicas del piano, los métodos<sup>842</sup>, fenómeno que se da al mismo tiempo que el

<sup>842</sup> La cuestión de los métodos de piano se analizará en el apartado 3.2 del presente capítulo.

aumento de la demanda en la compraventa y el alquiler de pianos, de constructores de pianos y de compraventa de partituras.

La elevada demanda de profesores de piano incrementó la docencia privada en Barcelona tanto en los colegios como en el caso de las clases particulares. Estos docentes, según Cuervo, «fueron un apoyo para innumerables aficionados en su empeño por obtener la formación necesaria que les permitiera formarse y participar activamente en la nuevas tendencias del ocio de la sociedad acomodada»<sup>843</sup> y, tal como sucedió en la capital madrileña, suscitó que aflorasen iniciativas privadas, como los proyectos de Melchor Ronzi (en 1810) y de José Nonó (en 1816)<sup>844</sup> para la creación de conservatorios siguiendo el ejemplo de los que ya estaban en funcionamiento en países vecinos, como Francia o Italia. Hubo que esperar hasta 1830 para que la enseñanza profesional dispusiera de un centro oficial estatal en Madrid: el Real Conservatorio de Madrid; y hasta 1837 para que Barcelona contara con otro: el Conservatorio del Liceo, llamado Liceo Filodramático de Montesión. Por este motivo, durante toda la segunda etapa fue la iniciativa privada la que cubrió las necesidades docentes de los músicos profesionales y de los aficionados<sup>845</sup>.

---

<sup>843</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit., pág. 11.

<sup>844</sup> El surgimiento de estos dos centros es objeto de estudio de las investigaciones de Laura Cuervo en: CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit.; y CUERVO CALVO, Laura, «José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de música en Madrid», *Anuario Musical*, 67 (2012), págs. 133-152.

<sup>845</sup> «El término [liceo] nos remite a Italia, donde existen desde antaño instituciones (*ospedali*) gratuitas que acogen a niños y niñas para entrenarlos en el campo de la música. Encontramos liceos datados desde 1537 en Nápoles (Santa Maria di Loreto, que se convertiría en 1808 en el Real Conservatorio de San Pietro a Majella). No obstante, el siglo XIX es la mejor época para estas instituciones. El Liceo Benedetto Marcello, de antigua tradición en la ciudad de los canales, se vuelve municipal en 1877. El Regio Conservatorio di Musica di Palermo, fundado en 1615, se transforma en oficial en 1863 (actualmente se conoce por Conservatorio di Musica Vincenzo Bellini). El Liceo Musicale Rossini de Boloña se oficializa en 1864; el Regio Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi de Milan, bastido sobre una institución fundada el 1807, se transforma en 1850; lo mismo pasa con el Civico Istituto di Musica Fiorentino, que se fundó en 1814 y pasó a ser oficial en 1862, como el Liceo Musicali Giuseppe Verdi di Torino, que lo fue a partir de 1865, o l'Academia di Santa Cecilia di Roma, que el 1869 se transforma en Liceo Musicali oficial. Fuera de Italia, la vida de los conservatorios avanza por caminos parecidos, si bien sin ser tan abundantes. El Conservatoire National de Musique et Déclamation de Paris, inaugurado en 1784, contó con directores tan célebres como Sarrette, Cherubini, Auber, Thomas, Dubois o Fauré. La Schola Cantorum de Paris, de tanta incidencia en Barcelona, fundada y dirigida por Charles Bordes, Vincent d'Indy y Albert Guilmant, se inauguró en 1896. El Conservatorio de Praga es de 1811; el Musikfreunde, fundado por Salieri, de 1817; el de Leipzig, fundado por Mendelssohn, de 1843; el Stern de Berlín, de 1850; la Staatliche Akademische Hochschule für Musik, fundada por Zelter, de 1822; el Rheinische Musicshule de Colònia, dirigido per Ferdinand Hiller, de 1850; el de Dresden, de 1856; en Budapest el más antiguo es el Conservatorio Nacional; lo siguen la Academia Pública de Música de 1867 y la Academia Nacional de Música, de 1875; el Conservatoire de Genève es de 1835. En Bruselas, ciudad que despertaba profunda admiración entre los barceloneses, en 1813 se funda la École Municipale de Musique, que en 1824 se transformaba en École Royale y en 1832 se convierte en estatal. Directores tan significativos como el historiador Fétis o el teórico Gevaert levantaron la institución a niveles que justificaban la admiración barcelonesa. El

Por otra parte, hay que recordar que la mayoría de los talentos españoles, como F. Sor, M. Gomis, P. Albéniz o S. Masarnau, optaron, en la medida de sus posibilidades económicas, por completar su formación en el extranjero, en especial París, capital musical por excelencia durante la primera mitad del siglo XIX.

En cuanto a la oferta y demanda de profesores de piano y a la actividad de escuelas y academias de música en Barcelona, los siguientes anuncios son una muestra de los que se publicaron entonces:

Un joven instruido en solfa y forte-piano desea encontrar una casa donde, facilitándole solamente un cuarto y cama, promete enseñar a tocar el fuerte-piano a un señorito o señorita de la casa; informarán de él en la calle del Call, esquina a la de la Enseñanza<sup>846</sup>.

---

Conservatorio de Ámsterdam es de 1862; la Royal Academy of Music de Londres, de 1822, y el Royal College of Music, que dirigiría Grove, de 1883. El Conservatorio de San Petersburgo, orientado por Anton Rubinstein, de 1862, y el de Moscú, dirigido por su hermano Nicolas Rubinstein, de 1866. Finalmente, el National College of Music of America es de 1885. Con relación al territorio nacional, el conservatorio más antiguo es el de Madrid, fundado en 1830. [...] El Conservatorio del Liceo se fundó el 24 de abril de 1837 con el estridente nombre de Liceo Dramático de Aficionados».

El texto original es el que sigue a continuació: «El terme ens remet a Itàlia, on existeixen d'antuvi institucions (*ospedali*) gratuïtes que acullen nois i noies per ensinistrar-los en el camp de la música. En trobem datats des del 1537 a Nàpols (Santa Maria di Loreto, que esdevindria el Real Conservatorio di San Pietro a Majella [1808]). El segle XIX, però, és la millor època per a aquestes institucions. El Liceo Benedetto Marcello, d'antiga tradició a la ciutat dels canals, esdevé municipal el 1877. El Regio Conservatorio di Musica di Palermo, fundat el 1615, esdevé oficial el 1863 (actualment es coneix per Conservatorio di Musica Vincenzo Bellini). El Liceo Musicale Rossini de Bolonya s'oficialitza el 1864; el Regio Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi de Milà, bastit sobre una institució fundada el 1807, es transforma el 1850; el mateix passa amb el Civico Istituto di Musica Niccolò Paganini de Gènova que, fundat el 1829, passa a municipal el 1838, amb el Regio Istituto Musicale Fiorentino que del 1814 passa a ésser oficial el 1862, com el Liceo Musicale Giuseppe Verdi di Torino, que ho és a partir de 1865, o l'Academia di Santa Cecilia di Roma, que el 1869 es transforma en Liceo Musicale oficial. Fora d'Itàlia la vida dels conservatoris avança per camins semblants, si bé amb no tanta abundor. El Conservatoire National de Musique et Déclamation de Paris data del 1784 i ha comptat amb directors tan cèlebres com Sarrate, Cherubini, Auber, Thomas, Dubois o Fauré, que arriba fins a 1920. La Schola Cantorum de París, de tanta incidència en la nostra ciutat, data de 1896 i fou fundada i dirigida per Charles Bordes, Vincent d'Indy i Albert Guilmant. El Conservatori de Praga és de 1811; el Musikfreunde, fundat per Salieri de 1817; el de Leipzig, fundat per Mendelssohn, de 1843; el Stern de Berlin, de 1850; la Staatliche Akademische Hochschule für Musik, fundada per Zelter, de 1822; el Rheinische Musicshule de Colònia, dirigida per Ferdinand Hiller, de 1850; el de Dresden, de 1856; a Budapest el més antic és el Conservatori Nacional; el segueixen l'Acadèmia Pública de Música de 1867 i l'Acadèmia Nacional de Música de 1875: el Conservatoire de Genève és de 1835. A Brussel·les, ciutat que despertava profunda admiració en part dels barcelonins, el 1813 es funda l'École Municipale de Musique, que el 1824 es transformava en École Royale i el 1832 esdevenia estatal. Directors tan significatius com l'historiador Fétis o el teòric Gevaert aixecaren la institució a nivells que justificaven l'admiració barcelonina. El Conservatori d'Amsterdam és de 1862; la Royal Academy of Music de Londres de 1822 i el Royal College of Music, que dirigiria Grove, de 1883. El Conservatori de Sant Peterburg, orientat per Anton Rubinstein, de 1862 i el de Moscou, dirigit pel seu germà Nicolau Rubinstein, de 1866. Finalment, el National College of Music of America és de 1885. Pel que fa al territori nacional, el conservatori més antic és el de Madrid, fundat el 1830 [...]. El conservatori del Liceo es va fundar el 24 d'abril de 1837 amb l'estrident nom de *Liceo Dramático de Aficionados*. En: AVIÑOÀ, Xosé, *Cent anys de conservatori*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1986, pàgs. 19-20.

<sup>846</sup> *DdB*, 21-8-1817.

Un sujeto muy versado en la música desea encontrar algunos señores para darles lecciones de solfa y piano aunque sea en sus propias casas, a un precio moderado; los que quieran aprovechar esta ocasión podrán conferirse con el ciudadano Pedro Mascuit, que habita en la calle Conde del Asalto n.º 34<sup>847</sup>.

Ha llegado a esta ciudad un maestro de música que enseña piano-forte, guitarra y solfeo de las siete llaves y que dará lecciones de buen gusto en las casas de los particulares que gusten valerse de él<sup>848</sup>.

La señora Antonia Fissetti, profesora de música vocal e instrumental, habiendo determinado establecerse en esta ciudad a fin de ejercitar sus talentos, tiene el honor de prevenir a este respetable público que va a formar una escuela de enseñanza para señoritas<sup>849</sup>.

El establecimiento de la Enseñanza de Música y Arte de Cantar que tenía el presbítero D. Manuel Camps, en la Rambla frente a San Josef, núm. 12, segundo piso, se ha trasladado al primer piso de la misma casa con las mismas circunstancias<sup>850</sup>.

El ascenso de la enseñanza privada en esta segunda etapa, sirvió para paliar, en parte, la mala situación de los clérigos que integraban las escuelas catedralicias y monacales cesados de sus puestos en algún momento del proceso de desamortización eclesiástica. Obviamente, el *Diario de Barcelona* se hizo eco de este trasvase de la enseñanza en las capillas a la enseñanza privada, y entre 1814 y 1830 se publicaron numerosos anuncios de presbíteros y curas ofreciéndose como profesores privados de piano<sup>851</sup>. Por tanto, tal como apunta Salas Villar, «los compositores de la primera mitad del siglo XIX se formaron en España con maestros eclesiásticos, profesores particulares, y algunos más avanzados concluyeron sus estudios en el extranjero»<sup>852</sup>.

En definitiva, este nuevo conjunto de datos, junto con los analizados en capítulos anteriores, viene a constatar el creciente interés del público aficionado por el instrumento de moda en la época, que respondía a un cambio de gusto que se venía fraguando ya desde finales del siglo XVIII. Esta nueva clase de aficionados es, según Bordas, «la que abre nuevos espacios en el estrecho ámbito doméstico femenino y en

---

<sup>847</sup> *DdB*, 20-11-1820.

<sup>848</sup> *DdB*, 7-4-1825.

<sup>849</sup> *DdB*, 8-2-1819.

<sup>850</sup> *DdB*, 5-9-1830.

<sup>851</sup> Véanse a modo de ejemplo los siguientes anuncios: *DdB*, 20-1-1820 y *DdB*, 5-9-1830.

<sup>852</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera...», *op. cit.*

el del aprendizaje musical; ambos suponían un mundo nuevo de relaciones personales y profesionales que afectaba de forma definitiva a la sociedad en conjunto y, por supuesto, a los intereses musicales»<sup>853</sup>, y a los que van dirigidos todos estos anuncios del *Diario de Barcelona* de instrucción musical y enseñanza musical.

### 3.1.3 Docencia y espacios docentes entre 1830 y 1849

Durante la década de 1830, la enseñanza musical de carácter profesional se institucionalizó y empezó a consolidarse gracias a la creación de las dos entidades pedagógicas mencionadas en Madrid<sup>854</sup> y Barcelona. En ambas ciudades, tanto la enseñanza musical dentro de las sociedades musicales como la enseñanza musical de «adorno» que se impartía en colegios, en academias o bien en el ámbito más privado mediante profesores particulares, se desarrollaron gracias a la demanda de una burguesía liberal e industrial ávida de mostrar sus buenas prácticas culturales en las reuniones sociales y en los salones.

Respecto a la enseñanza profesional, el Conservatorio del Liceo fue toda una novedad en Barcelona, respecto al anterior peso de la enseñanza privada o eclesiástica. La documentación relativa a los primeros años de existencia del Conservatorio del Liceo no permite discernir entre la actividad concertística de carácter pedagógico y los conciertos vocales e instrumentales ofrecidos en el primitivo Teatro del Liceo de Montesión. Tal como apunta Aviñoa, «esta sería la explicación de la actividad de una orquesta vinculada al Conservatorio del Liceo que servía para el trabajo [la materia] de conjunto instrumental, y a la vez proveía de personal para los conciertos internos y preparaba los futuros miembros de la orquesta del Gran Teatro»<sup>855</sup>. La actividad del Conservatorio animó la vida musical de la ciudad y se consolidó cuando, tras la inauguración del Gran Teatro del Liceo, en 1847, al que durante unos pocos años estuvo vinculado institucionalmente, se trasladó del antiguo Convento de Montesión al de los Trinitarios de la Rambla, y adoptó definitivamente el nombre de Real Conservatorio de Isabel II. El Conservatorio se preocupó por disponer de un profesorado

<sup>853</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*, pág. 170.

<sup>854</sup> Con relación a la actividad y el funcionamiento del Real Conservatorio de Madrid Reina María Cristina véanse: SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera...», *op. cit.*; y CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, *op. cit.*

<sup>855</sup> AVIÑO A, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, *op. cit.*, pág. 18.



altamente cualificado, como fue el caso del pianista, pedagogo y compositor Pere Tintorer i Segarra, quien en 1834, tras formarse con Pedro Albéniz en el Conservatorio de Madrid, se trasladó a París, donde estudió con Pierre Zimmermann; de 1836 a 1850 se instaló en Lyon, donde pudo conocer y estudiar algunos días con Franz Liszt (en 1844); al regresar a Barcelona, en 1850, ejerció de profesor de piano en el Conservatorio del Liceo, contribuyendo a configurar la escuela de piano catalana, de la que destacan Joan Baptista Pujol<sup>856</sup> y Josep Maria Arteaga i Pereira, entre otros.

Paralelamente al Conservatorio, la enseñanza musical también se desarrolló en el seno de las asociaciones musicales, que durante la década de 1840 se convirtieron en una alternativa a la enseñanza musical oficial; surgidas al calor de la efervescente actividad musical barcelonesa en el medio burgués, tenían como finalidad el fomento de la música y el intercambio social mediante la tertulia o discusión de café. No hay constancia documental de que, antes de 1840, hubiera en Barcelona movimiento asociacionista, probablemente por culpa de los conflictos políticos y bélicos, que impedían la necesaria estabilidad para desarrollar la vida cultural. El primer paso en este sentido fue la fundación de la Sociedad Filharmónica de Barcelona, en 1844, y de entidades como la Sociedad Musical de Barcelona, surgida en 1845, o el Concierto Barcelonés, que apareció en 1848<sup>857</sup>; estas asociaciones no solo pretendían ofrecer a los socios y al público actividades musicales y concertísticas, sino que también nacían con una clara vocación pedagógica, pues está documentado que en la Sociedad Filharmónica se impartían materias de armonía, composición y piano<sup>858</sup>.

Cabe destacar la enseñanza musical privada que se desarrolló en colegios, en las academias (también llamadas *establecimientos de música*) y en espacios propiamente privados, por los profesores particulares. Como se ha comentado, los colegios religiosos y los privados entendieron la música y la impartieron como una de las materias de adorno. Se ha documentado en Barcelona la existencia de un colegio privado de primera y segunda enseñanza dirigido por José Alegret en el que se impartía «filosofía, retórica castellana, cálculo mercantil, latinidad, dibujo [...] y por la tarde música instrumental y vocal a cargo de los profesores Domingo Parella, José Parella y Antonio Carnicer»<sup>859</sup>.

---

<sup>856</sup> Joan Baptista Pujol, alumno de Pere Tintorer, fue el profesor de toda una generación de pianistas y pedagogos, entre los que destacaron Enrique Granados y Carles G. Vidiella.

<sup>857</sup> AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, op. cit., pág. 15.

<sup>858</sup> AVIÑOÀ, Xosé, «Aquel año de 1845...», op. cit.

<sup>859</sup> *DdB*, 1-10-1839.

En esta ciudad, para satisfacer la demanda en la enseñanza musical de los aficionados, surgieron, asimismo, academias privadas de música; el término *academia* en la primera mitad del siglo XIX debe entenderse en el sentido propuesto por Salas Villar: «instituciones libres consagradas a la enseñanza de distintas materias o aquellas que daban clase de una sola materia»<sup>860</sup>. En la ciudad condal se ha podido documentar, entre 1830 y 1849, la existencia de tres academias musicales, hasta la fecha desconocidas. La primera de la que se tiene constancia, situada en la calle nueva de San Francisco, número 35, estaba dirigida por Francisco Berini<sup>861</sup>. Debió de inaugurarse hacia 1846, aunque bien podía llevar en funcionamiento desde 1829<sup>862</sup>; en ella se enseñaba canto, piano y violín «por los métodos más fáciles y modernos»<sup>863</sup> y estaba abierta al público «de 9 a 2 por la mañana y de 4 a 7 por la tarde»<sup>864</sup>.

La segunda, ubicada en la calle Escudellers, número 23, muy cerca del taller de guitarras de Francisco España, estaba dirigida por el maestro público Jaime Bruno Berenguer y ofertaba clases de canto, guitarra, composición, solfeo y taquigrafía musical:

Se ha abierto un establecimiento de música vocal e instrumental, composición taquigrafía musical para escribir la música con la misma velocidad con que se canta, a precios convencionales, y en particular la clase de solfeo a 6 rs. mensuales; dirigido por Jaime Bruno Berenguer, maestro público de esta ciudad [...]. Se admiten aficionados de todos los instrumentos para ejercitarse a tocar en orquesta dos o tres veces a la semana<sup>865</sup>.

A modo de *interludio* es interesante realizar un pequeño análisis de la relación entre la figura del maestro Berenguer y la taquigrafía musical, puesto que puede ayudar a esclarecer el panorama musical y cultural de la ciudad de Barcelona en la década de 1840:

---

<sup>860</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera...», *op. cit.*, pág. 29.

<sup>861</sup> Violinista italiano activo en Barcelona al menos desde 1820. Durante la década de 1820 fue el director de la orquesta y de la ópera italiana del Teatro de la Santa Cruz. Estuvo como violinista en la orquesta del Teatro de Principal (o de la Santa Cruz) y hacia 1840 fue contratado por el Ayuntamiento de Gerona para impartir clases de música. En: AVIÑOÀ, Xosé (dir.), *Història de la música catalana...*, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>862</sup> *DdB*, 19-6-1829.

<sup>863</sup> *DdB*, 3-7-1846.

<sup>864</sup> *DdB*, 3-7-1846.

<sup>865</sup> *DdB*, 4-10-1846.

En 1820 el Ayuntamiento de Barcelona inauguró la Escuela Municipal de Ciegos (escuela gratuita dedicada a la enseñanza de invidentes). Con la vuelta al absolutismo de Fernando VII en 1823, la Escuela de Ciegos, como otras muchas escuelas municipales barcelonesas (incluida la de sordomudos, abierta con altibajos desde 1800), fue clausurada y no se reabría hasta 1839<sup>866</sup>. En esa fecha asumió la dirección Antonio Marés y Llompart, subteniente retirado del ejército, ayudado por Joaquín Ayné, músico y, de segundo oficio, sastre; un tiempo más tarde se unió a ellos Jaime Bruno Berenguer, en su caso, dedicado al apartado musical. En 1839, Berenguer, con la magra ayuda económica de los otros dos profesores compañeros de la Escuela de Ciegos, viajó a París para observar los procedimientos que se estaban utilizando en la modélica escuela parisina, abierta desde el año 1785, primero amparada por la Revolución y después por el propio Napoleón. A su regreso, Berenguer, con la debida autorización del Ayuntamiento, puso en práctica dentro de la Escuela de Ciegos varios de los adelantos que se estaban utilizando en París, principalmente la escritura convencional de puntos en relieve que acababa de perfeccionar el entonces ya profesor ciego de dicha escuela Louis Braille<sup>867</sup>.

La escuela de Ciegos disponía de un equipo de profesorado musical para facilitar la incorporación de las personas con discapacidades visuales a una actividad laboral. De hecho el Reglamento de la Escuela, de 1841, a través de las disposiciones generales, artículo 25, estableció la forma y manera en que debían agruparse los músicos, en realidad casi todos los alumnos de la escuela, y regulaba también quiénes deberían ser los músicos encargados de tocar en las iglesias, durante las funciones litúrgicas o en las audiciones públicas, o la manera en que tendrían que repartirse los honorarios entre profesor, alumnos e institución, en lo que no dejaba de ser una fuente suplementaria de ingresos para todos<sup>868</sup>. Parece, pues, que fue una práctica muy habitual que las agrupaciones u orquestas de ciegos se solicitaran para solaz y entretenimiento de determinados

---

<sup>866</sup> SÁENZ-RICO URBINA, Alfredo, *La educación general en Cataluña durante el Trienio Constitucional (1820-1823)*. Barcelona: Publicaciones de la Cátedra de Historia Universal, 1973.

<sup>867</sup> MONTORO MARTÍNEZ, Jesús, *Los ciegos en la historia*. Madrid: ONCE, 1995, vol. 5.

<sup>868</sup> BURGOS BORDONAU, Esther, *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España (1830-1938)*. Madrid: ONCE, 2004, pág. 33.

acontecimientos mundanos o ciudadanos, incluidos los bailes y *saraos* que de forma habitual celebraba la burguesía<sup>869</sup>.

Según explica Antonio Rispa en su *Memoria relativa a las enseñanzas de los sordo-mudos y de los ciegos*<sup>870</sup>, Berenguer inventó, además, una *taquigrafía musical*, en la que usaba, para los músicos con vista, «signos», que al parecer después sirvieron de notas en otros sistemas musicales para ciegos, obra desaparecida, pero cuyo antecedente habría que buscar tal vez en la obra del afamado grabador e inventor de la taquigrafía española (sistema Martí), Francisco de Paula Martí, *Taquigrafía de la música o arte de escribirla sin usar del pentagrama*, obra que editó en Madrid en el año 1833 el hijo del autor Ángel Ramón Martí.

En relación con la tercera academia de música, la única información disponible es la que proporciona el *Diario de Barcelona*:

En la bajada de San Miguel n.º 7 se enseña a tocar varios instrumentos y en particular del solfeo a 6 rs. mensuales. También se enseña la cítara y la guitarra sin necesidad de aprender de nota. [La Academia] está abierta de día a todas horas y de noche de 6 a 9. También se enseña la composición moderna bajo el método de Colet, del Conservatorio de París, dando sus ejemplares en idioma español<sup>871</sup>.

La última modalidad de enseñanza privada es la ejercida por los profesores particulares de piano. De la consulta de la tabla 15 se deduce la creciente demanda y oferta de la figura del profesor particular de piano: se pasa de una media de 2,1 anuncios por año en la etapa de 1814-1830 a una media de 2,8 en la etapa posterior, de 1830 a 1849. Este incremento es un claro reflejo del interés social del momento por la música, que generaba un mayor consumo en todos los ámbitos musicales.

Tal como se puede apreciar en las tablas 20 y 21, al igual que en la etapa anterior, el instrumento más demandado de forma destacada en la actividad particular fue el piano (con un total de veintidós anuncios, un 39 %), seguido de la guitarra (con once anuncios, es decir, el 21 %), el canto (que es el instrumento que más incrementa

---

<sup>869</sup> *Ibid.*, págs. 33-35.

<sup>870</sup> RISPA, Antonio, *Memoria relativa a las enseñanzas de los sordomudos y de los ciegos*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez Rialp, 1865, pág. 113.

<sup>871</sup> *DdB*, 4-10-1846, *DdB*, 25-10-1846 y *DdB*, 5-4-1847.

su demanda, pues pasa de tres anuncios en la etapa 2 a ocho anuncios en la etapa 3, es decir, del 9 al 15 %), y el violín (también con un incremento significativo respecto a la etapa anterior, con un total de siete anuncios, es decir el 13 %). Los cincuenta y tres anuncios de profesores particulares de instrumento contabilizados entre 1830 y 1849 corresponden a diferentes profesores y desvelan la dimensión real de la implantación y difusión del piano en el plano social. Destaca el incremento de la demanda de profesores particulares de canto, acorde con la gran afición operística que acontecía en Barcelona en la etapa analizada. He aquí algunos de los nombres que aparecen en el *Diario de Barcelona*:

Antonio Gallard, profesor de piano, ofrece enseñar con el mayor esmero y equidad, afinar gratis los pianos de sus discípulos y ocuparse en algún café en clase de pianista<sup>872</sup>.

En casa de Francisco Rodríguez, profesor de fuerte-piano en la calle del Conde del Asalto<sup>873</sup>.

Un discípulo de D. Vicente Martí, profesor de forte piano, desearía colocación en algún café de la presente ciudad para tocar dicho instrumento<sup>874</sup>.

El joven profesor de música D. Lorenzo de Castro, natural del Ferrol, y recién llegado a esta ciudad, ofrece dar lecciones en las casas de las señoras y caballeros que tengan a bien favorecerle, de solfeo, canto y piano<sup>875</sup>.

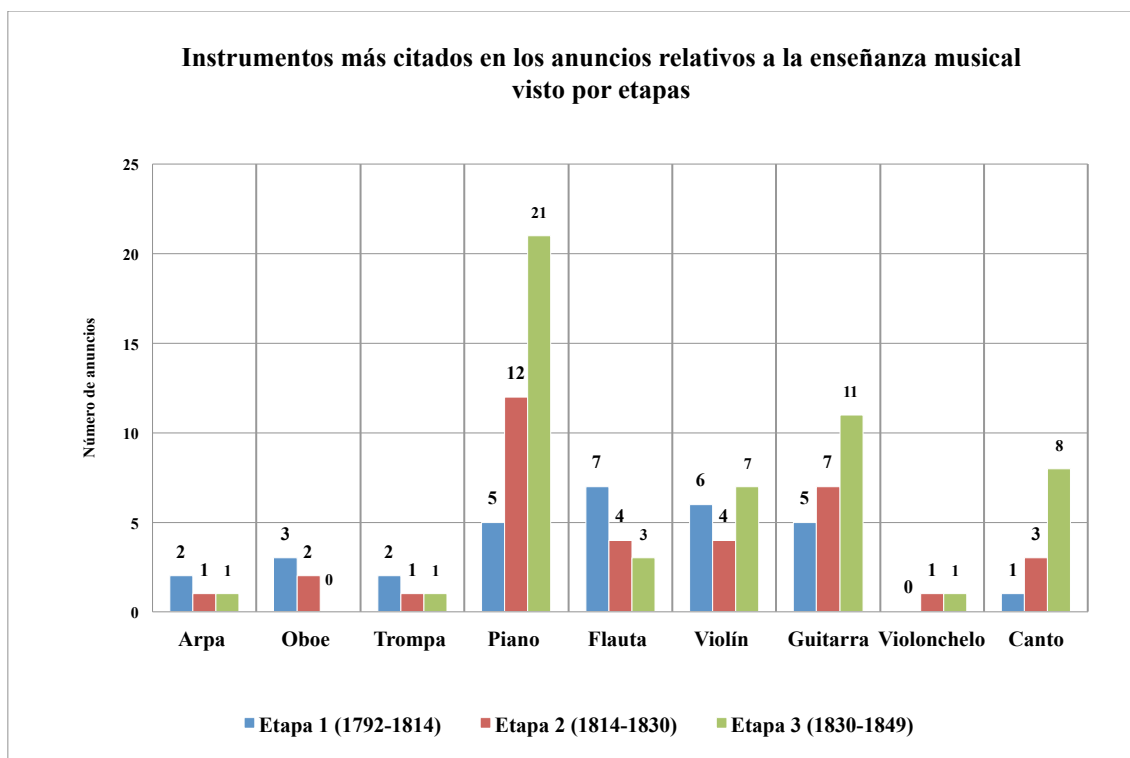
---

<sup>872</sup> *DdB*, 19-2-1831.

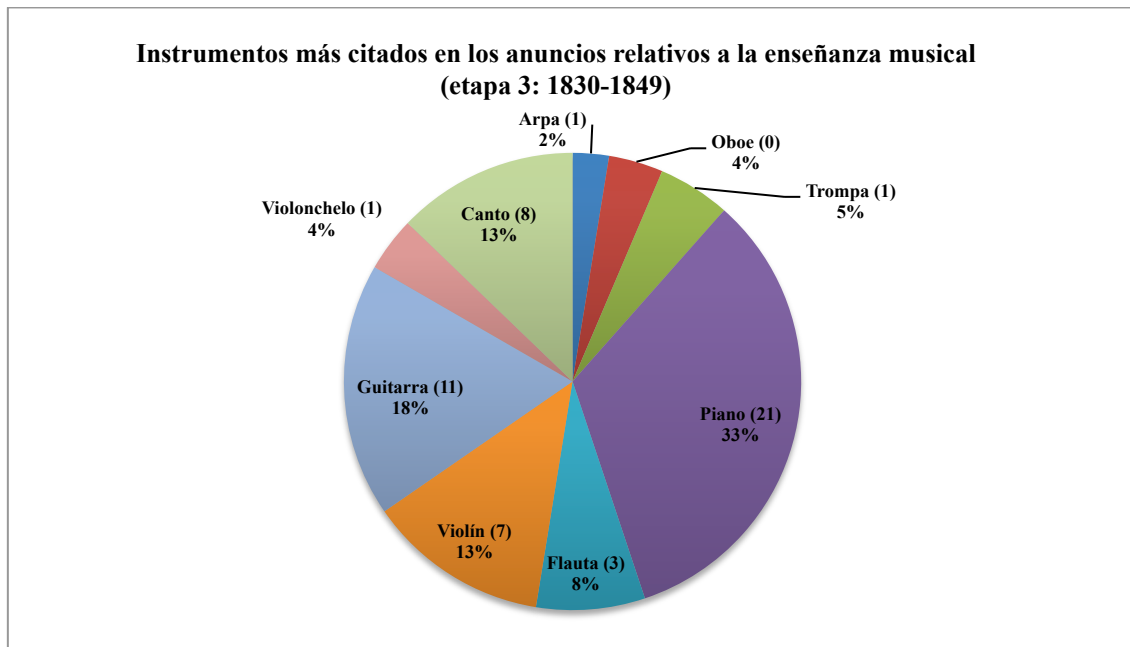
<sup>873</sup> *DdB*, 31-8-1833.

<sup>874</sup> *DdB*, 23-10-1839.

<sup>875</sup> *DdB*, 10-3-1842.



**Tabla 20.** Instrumentos más citados en los anuncios referentes a la enseñanza musical, de 1792 a 1849.



**Tabla 21.** Detalle del grupo de anuncios de profesores de la etapa 3, excluidos los de los centros de enseñanza musical (grupo 3), diferenciado por instrumentos y con el porcentaje que supone cada grupo respecto al total de anuncios relativos a la enseñanza de esa etapa y, entre paréntesis, el número de anuncios.

### 3.2 Los métodos para piano

Como afirma Laura Cuervo, «los métodos son testimonios fundamentales para explicar el papel y la importancia de un instrumento y su repertorio en el contexto social de una época»<sup>876</sup>. Por este motivo es esencial para la comprensión del papel que desempeñó el piano en la primera mitad del siglo XIX en Barcelona tener en cuenta qué tipo de obras didácticas para piano se podían conseguir y se comercializaban en las librerías y comercios de música, así como las obra didácticas que fueron más utilizadas en ese momento. Lo que está claro, según Cuervo, es que «las primeras obras coinciden con el avance de la trayectoria comercial del instrumento, que se incrementó significativamente en toda Europa a partir de 1770. Si bien en un primer momento la enseñanza del piano convivió asociada a la del clave, a partir de 1796 (en torno a esta fecha surgen los primeros métodos que diferencian ya la metodología del piano frente a la del clave, como el método de B. Viguerie de 1796 y el de F. Thieme de 1796) comenzó a segregarse y aparecieron los primeros métodos destinados exclusivamente al piano»<sup>877</sup>.

A pesar de que hasta 1815 no se ha podido documentar en Barcelona la venta del método de piano de L. Adam, este tipo de publicación no era desconocida antes de esa fecha. Esto es así, en primer lugar, dado el intenso comercio musical (y no musical)<sup>878</sup> con París, que se demuestra con los anuncios de libros<sup>879</sup> y partituras importadas de la capital francesa<sup>880</sup>, en el contexto de la llegada a Barcelona de empresarios musicales, músicos y constructores de instrumentos musicales procedentes de esa ciudad, centro cultural. En segundo lugar, también se ha podido documentar, por un lado, la presencia en Barcelona antes de 1815 de cinco constructores de pianos, cantidad importante para una población de 100.000 habitantes y, por otro lado, el incremento en

<sup>876</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit., pág. 137.

<sup>877</sup> *Ibid.*, pág. 137.

<sup>878</sup> A nivel científico está documentado el contacto (por correspondencia o por viajes) entre académicos de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, la *École Polytechnique de Paris* y la *Académie Royal des Sciences*. Véanse: AGUSTÍ I CULLELL, Jaume, *Ciència i tècnica a Catalunya...*, op. cit.; RIERA I TUÈBOLS, Santiago, *Ciència i tècnica a la il·lustració: Francesc Salvà i Campillo (1751-1828)*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1985; LÓPEZ OCÓN, Leoncio, *Breve historia de la ciencia española*. Madrid: Alianza Editorial, 2003; LÓPEZ PIÑERO, José María (dir.), *La ciencia en la España del siglo XIX*. Madrid: Marcial Pons, 1992.

<sup>879</sup> Véanse: *DdB*, 1-11-1797, *DdB*, 8-7-1800 y *DdB*, 3-7-1805.

<sup>880</sup> *DdB*, 24-9-1806: «En el despacho de este Periódico dará razón de quién tiene para vender una partida de música recién llegada de París, y la *Sinfonía de Arianna*, todo para guitarra»; *DdB*, 25-5-1806: «En la librería de Francisco Roca, plaza de la Cucurulla, se venden las obras de música siguientes: colección de seis tríos del célebre Adam».

la compraventa de pianos (tal como se ha visto en capítulos anteriores, la prensa recogió numerosas transacciones comerciales relacionadas con el piano que se llevaron a cabo en Barcelona). Todos estos elementos demostrarían la existencia de una fuerte demanda de obras pedagógicas, que sería un efecto del paulatino incremento de la comercialización del piano<sup>881</sup>.

Es evidente que el despegue de la difusión comercial de obras didácticas para piano en Barcelona acontece alrededor de 1815-1820, tal como se verá más adelante. Para el desarrollo del próximo apartado se procederá siguiendo la distribución por etapas propuesta en el apartado dedicado a la enseñanza musical, un sistema que permitirá visualizar con facilidad la relación entre los instrumentos más demandados en la enseñanza musical y la oferta de métodos instrumentales que se da en cada etapa.

### 3.2.1 Recepción y difusión de métodos musicales entre 1792-1814

Tal como se ha señalado en la tabla 17, los instrumentos más citados en los anuncios referentes a la enseñanza musical (de los grupos 1 y 2) entre 1792 y 1814 son la flauta (23 %), el violín (19 %), el piano (16 %), la guitarra (16 %), el oboe (10 %), la trompa (6 %), el arpa (6 %) y el canto (un pequeño 3 %); paradójicamente, aunque el instrumento más anunciado era el piano, no se ha localizado en esta primera etapa la compraventa de ninguna obra didáctica para piano.

Es significativo el hecho ya comentado de que el primer anuncio de compraventa de un piano hallado en el *Diario de Barcelona* sea del 3 octubre de 1792, tan solo tres días después de la fundación del diario, lo que hace pensar que la compraventa de pianos era una actividad comercial asentada y habitual en Barcelona, y que el piano era un instrumento demandado por las élites sociales y económicas, como la nobleza y la alta burguesía, ya en la década de 1780.

Al relacionar los métodos musicales con los datos de la tabla 16 surge una pregunta importante: si en Barcelona se daba en esta primera etapa una intensa actividad comercial alrededor del piano, entonces ¿por qué se vendían obras pedagógicas de todos los instrumentos menos del preferido, del instrumento estrella del momento?

---

<sup>881</sup> Según las investigaciones llevadas a cabo por Laura Cuervo, el método de L. Adam se tradujo en Madrid en 1807, tan solo tres años después de su publicación parisina.



Los primeros métodos destinados exclusivamente al piano aparecieron a partir de 1796. Entre otros, el de Antoine Bemetzrieder, *Nouvelles Leçons de Clavecin ou Piano-Forte* (1796); el de Bernard Viguerie, *L'art de toucher le pianoforte* (1796); el de Ignaz Pleyel, *Méthode pour le pianoforte* (1797); el de Muzio Clementi, *Introduction to the Art of Playing on the Piano-Forte* (1801); y el de Jean Louis Adam, *Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique* (1804)<sup>882</sup>. Según Cuervo, «en un margen de pocos años se difundieron en Madrid [y en Barcelona] algunos de los primeros métodos para piano elaborados en otras capitales europeas entre 1796 y 1816. No se sabe en qué momento fueron adquiridos, pero sí nos consta que fueron utilizados en Madrid, y muchos de ellos también en otras ciudades españolas»<sup>883</sup>. La autora añade, con relación a las ciudades españolas en las que se adquirieron y utilizaron los métodos, que «sobre todo en Barcelona, ciudad en la que se difundieron por ejemplo los métodos de Pleyel, Adam, Viguerie, Cramer y Pollini, entre otros»<sup>884</sup>. Pero esto no descarta que, por ejemplo, algún particular pudiera haber adquirido algún método en el extranjero sin que se tenga noticia de ello, o que no hubiera a la venta métodos para piano, aun cuando no se anunciaran en la prensa.

A continuación pueden verse algunas de las obras pedagógicas referenciadas en ese período:

En casa de Joseph Guasch, músico de Sta. María del Mar, se hallan de venta libritos manuales para principiantes de canto<sup>885</sup>.

Se abre suscripción a la obra intitulada *El práctico cantaren el misterio de las iglesias* [...], compuesto por D. Daniel Travería<sup>886</sup>, capellán de S. M. María de Austria en las Descalzas Reales<sup>887</sup>.

*Tratado de la sinfonía*, en que se explica su verdadera noción, algunas reglas para su rectitud y los vicios que padecen las llamadas Sinfonías del día [...]; su autor, D. Antonio

<sup>882</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, *op. cit.*, págs. 140-143.

<sup>883</sup> *Ibid.*, pág. 139.

<sup>884</sup> *Ibid.*, pág. 139.

<sup>885</sup> *DdB*, 23-9-1799.

<sup>886</sup> «Travería, Daniel. España siglo XVIII. Teórico y sochantre. Fue racionero de la Catedral de Astorga (León). Posteriormente se trasladó a Madrid, donde ocupó la plaza de capellán titular de las Descalzas Reales». No se tienen más datos biográficos (RUISÁNCHEZ, Natalia, «Travería, Daniel». En: CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música...*, *op. cit.*, vol. 7, pág. 440.

<sup>887</sup> *DdB*, 10-1-1799.

Ráfols, presbítero beneficiado, violín primero en la capilla de la Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona<sup>888</sup>.

Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidas de los *Elementos generales de la música*, por el capitán D. Federico Moretti<sup>889</sup>.

### 3.2.2 Métodos musicales entre 1814 y 1830

En esta segunda etapa se empezaron a publicar los primeros métodos para piano españoles. La información hallada permite documentar el cambio de la fecha de publicación del método para piano de José Nonó, así como la publicación en 1823 de un nuevo método de piano español, y un incremento de la demanda de métodos de piano y obras pedagógicas musicales en general, que coincide con el aumento generalizado de la actividad musical, como se ha indicado ya. La música lo envuelve todo, se inmiscuye a todos los niveles, impregna toda relación social; en la Barcelona de 1820 ya no se puede concebir la realidad sin música.

Respecto a los anuncios que informan de la venta de métodos para piano hay que destacar el que hace referencia al método de Louis Adam, publicado en París en 1804, traducido al castellano en Madrid en 1807<sup>890</sup>, y difundido en Barcelona como mínimo a partir de 1815<sup>891</sup> (también se tiene constancia de una reimpresión de la versión traducida al castellano de dicho método realizada entre 1825 y 1835)<sup>892</sup>.

Asimismo, según el *Diario de Barcelona*, el método de piano de José Nonó, *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el forte-piano conforme al último que se sigue en París*, fue publicado en Barcelona en 1819:

Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el forte-piano, conforme el último que se sigue en París, dedicado al Serenísimo Señor Infante D. Francisco de

<sup>888</sup> *DdB*, 4-12-1801.

<sup>889</sup> *DdB*, 17-7-1806.

<sup>890</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, *op. cit.*, pág. 138.

<sup>891</sup> *DdB*, 26-6-1815: «Música impresa para el fortepiano con muchas sonatas, oberturas, tocatas, vals, fantasías, rondones [...]; métodos para aprender fácilmente a tocar el piano, por el autor Adam, acompañado por algunas piezas de gusto, como variaciones».

<sup>892</sup> Tal como consta en la portada de esta edición, se podía comprar en Madrid en el establecimiento de B. Wirmbs, y en el de Hermoso y en el de Míntegui, y en Barcelona en el almacén de música de Gambaro. Seguramente esta edición podría datarse entre 1824 y 1839 época de máxima colaboración entre el grabador Wirmbs y los editores y librerías Míntegui y Hermoso. En: GOSÁLVEZ, José Carlos, *La edición musical española...*, *op. cit.*, pág. 191.

Paula, especial protector del noble y bello arte de la música: se hallará por cuadernos en la librería de Narciso Olivo, calle de la Platería, a 18 rs. vn., el cuaderno<sup>893</sup>.

Nótese que en esta primera noticia no se indicaba el autor. Fue un año más tarde cuando se certificó el autor y que se vendía por fascículos en forma de cuadernos:

En la librería de Oliva, calle de la Platería, se hallan el segundo y el tercer cuaderno del método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el fortepiano conforme el último que se sigue en París, dedicado al Serenísimo Infante D. Francisco de Paula, especial protector del noble y bello arte de la música, por D. Josef Nonó, director del Conservatorio de Música de Madrid<sup>894</sup>.

Se sabe que esta publicación de Nonó, igual que la obra pedagógica del mismo autor *Gran mapa armónico que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna, dedicado al Sermo. Sr. Ynfante Dn. Fco. de Paula*, publicada por primera vez en 1829, ya se utilizaba en el conservatorio de música fundado en Madrid en 1816 por el propio Nonó<sup>895</sup>; seguramente el método para piano de José Nonó corrió igual suerte, es decir, debió de utilizarse hacia 1817 en dicha institución aunque no estuviera publicado y se publicaría posteriormente, primero en Barcelona, hacia 1819, y luego en Madrid, en 1821.

Las traducciones de la obra de Pleyel se difundieron en Madrid al menos desde 1803<sup>896</sup>. A esta difusión del método de Pleyel contribuyeron el interés por los pianos de su marca en aquellos años<sup>897</sup> y el conocimiento que se tenía de la obra didáctica de Pleyel en Madrid, ya desde 1803, y en Barcelona al menos a partir de 1815, tal como se deduce del anuncio del *Diario de Barcelona*:

En casa de Jordi, librero, se halla de venta un cuaderno de música para piano con acompañamiento de violín compuesto por Kozeluck; otro por Clementi para piano con acompañamiento de flauta, otro por el mismo para piano, otro compuesto por Steibelt, otro compuesto por Pleyel<sup>898</sup>.

---

<sup>893</sup> *DdB*, 3-9-1819.

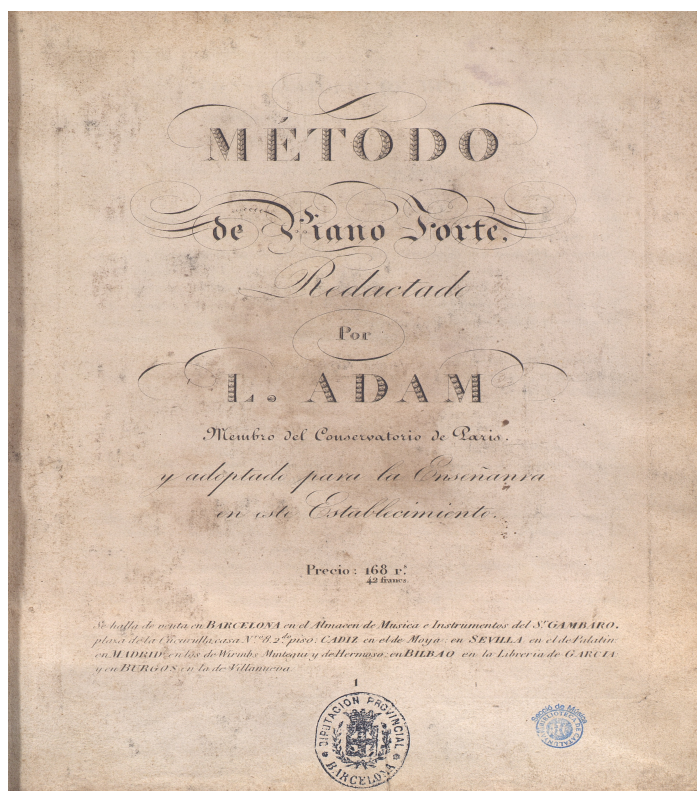
<sup>894</sup> *DdB*, 22-8-1820.

<sup>895</sup> CUERVO CALVO, Laura, «José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de música en Madrid», *Anuario Musical*, 67 (2012), págs. 133-152.

<sup>896</sup> Laura Cuervo informa de un anuncio en el *Diario de Madrid* de 1803 que ofrece el método de Pleyel (método publicado en París en 1797). En: CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, *op. cit.*

<sup>897</sup> VILAR, Josep Maria, «Sobre la difusión de les obres de Pleyel...», *op. cit.*

<sup>898</sup> *DdB*, 26-6-1815.



**Imagen 35.** Portada de la versión española del método para piano de L. Adam (publicado en París en 1804). Seguramente esta edición data de entre 1824 y 1839, época de máxima colaboración entre el grabador Wirmbs y los editores y librereros de Madrid Míntegui y Hermoso.

Las traducciones de las obras de Pleyel y Adam, más el método de Nonó (que «traducía» casi idénticamente el método de Viguierie) permiten sostener que en las obras didácticas españolas se daba un «interesante paralelismo entre los primeros métodos parisinos vinculados al Conservatorio de París, y los de autores como José Nonó o José Sobejano, interesados en introducir la escuela francesa en España. El resultado fue la penetración de la corriente pedagógica francesa en España y con ella la traducción y creación de una serie de métodos, que a su vez contienen grandes similitudes entre ellos»<sup>899</sup>.

Se tiene constancia de otro método que se publicó en Barcelona hacia 1821 o 1822<sup>900</sup>, conocido por el público un año más tarde, gracias a un anuncio insertado en el *Diario de Barcelona*:

<sup>899</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit., pág. 153.

<sup>900</sup> BC, M196.

Nuevo arte de forte-piano simplificado al orden natural, impreso en litografía. Véndese en la oficina de este periódico, junto con una relación instructiva, a 5 rs. de vn. cada ejemplar<sup>901</sup>.

Nótese que el anuncio remarca que está impreso en litografía pero no indica el taller en el que se ha imprimido (el primer establecimiento litográfico en España apareció en 1819 a cargo de José María Cardano, a quien Fernando VII nombró litógrafo de Cámara)<sup>902</sup>; tampoco se da a conocer al autor de este método, ya que el ejemplar que posee la Biblioteca de Catalunya únicamente conserva las ocho primeras páginas, que corresponden a la introducción (*Advertencia a los maestros*) y faltarían todos los ejemplos musicales. Es significativo el conocimiento del autor de métodos como Pleyel, Clementi, Pollini, Adam, Viguerie, e incluso del de José Nonó, al cual critica por ser «una reimpresión de los primeros ejercicios del *dedeo*, las escalas y las cinco lecciones o tocaditas primeras de Mr. Viguerie, sin citarlo»<sup>903</sup>. Dicho texto refleja el conocimiento que se tuvo, antes de 1820, de los métodos para piano, tanto de la corriente pedagógica francesa como de la alemana en núcleos musicales específicos barceloneses.

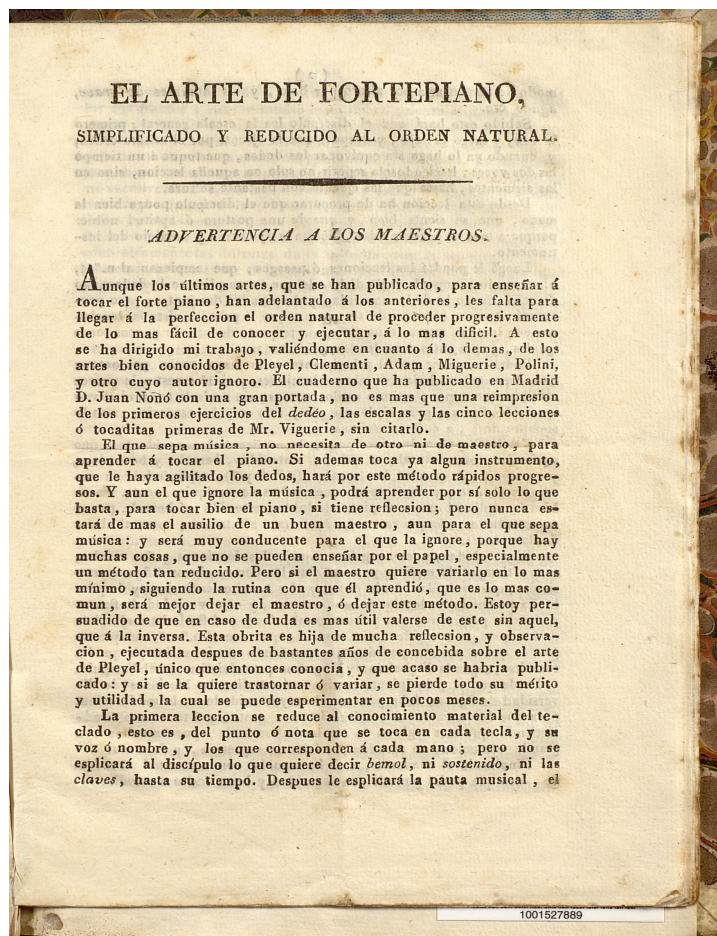
Al contexto musical descrito en las líneas anteriores es necesario añadir los datos presentados en la tabla 16, referentes a la evolución de los anuncios relativos a profesores, métodos musicales y centros de enseñanza musical, que permiten mostrar el incremento con relación a la etapa anterior, en casi un 50 %, en el consumo de obras pedagógicas musicales y certifica la creciente popularidad del piano. Por este motivo, entre 1814 y 1830 se incrementa la compraventa de partituras, pianos y métodos pedagógicos, y aumenta la cantidad de constructores, aumentan las importaciones de pianos y se crean nuevos espacios de consumo musical.

---

<sup>901</sup> *DdB*, 1-1-1823.

<sup>902</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, *op. cit.*

<sup>903</sup> BC, M196, pág. 1.



**Imagen 36.** Primera página del método *El arte del fortepiano simplificado y reducido al orden natural* (Barcelona, 1821 o 1822). Autor desconocido. Biblioteca de Catalunya M196.

He aquí algunos de los anuncios referentes a la compraventa de métodos para piano y de métodos de otros instrumentos, de obras o tratados pedagógicos musicales que los aficionados podían conseguir en las librerías y los comercios musicales entre 1814 y 1830:

Música impresa para el fortepiano con muchas sonatas, oberturas, tocatas, vals, fantasías, rondones, contradanzas [...]; métodos para aprender fácilmente a tocar el piano por el autor Adam, acompañado de algunas piezas de gusto como variaciones, rondones, adagios, fugas de Mozart, también algunos dúos de Mozart<sup>904</sup>.

Nuevo método de canto o estudios de solfeos y de vocalización dedicado a S. A. R. la Srm.<sup>a</sup> Duquesa de Orleans, por Mr. Gerard, socio del Conservatorio Real de Música de París<sup>905</sup>.

<sup>904</sup> *DdB*, 26-6-1815.

<sup>905</sup> *DdB*, 17-12-1816.

Método [de José Nonó] fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el forte-piano conforme el último que se sigue en París, dedicado al Serenísimo Señor Infante D. Francisco de Paula, especial protector del noble y bello arte de la música; se hallará por cuadernos en la librería de Narciso Oliva, calle de la Platería, a 18 rs. el cuaderno<sup>906</sup>.

En 1820, Miguel López Remacha publica en Madrid *Principios o lecciones progresivas para fortepiano, conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor*. No se ha hallado documentación alguna de que este método para piano se publicara en Barcelona antes de 1849.

En la calle Trentaclaus, n.º 28 está de cuenta un sistema de guitarra impreso; su autor, Federico Moretti<sup>907</sup>.

Nuevo arte de forte-piano simplificado al orden natural impreso en litografía. Véndese en la oficina de este periódico, junto con una relación instructiva; a 5 rs., cada ejemplar<sup>908</sup> [método anónimo hallado en la Biblioteca de Catalunya].

En 1824 Tomás Ballester y Belmonte publicó *El porqué de la música, o sea primero elementos del noble arte de la música, y método fácil*, impreso por José Torner.

En la librería de Piferrer se hallan las piezas de música: Adam, método para piano, Viguerie, método para piano, divida entre cuatro cuadernos<sup>909</sup>.

En 1826 José Sobejano y Ayala publicó *El Adam español. Lecciones metódico-progresivas de forte-piano*, en la calcografía de Bartolomé Wirmbs. No se ha hallado documentación alguna de que este método para piano se publicara en Barcelona antes de 1849.

Principios de música aplicados a la guitarra, por D. Salvador Gil: segunda edición reformada por el mismo autor, y aumentada con una pequeña escuela de acompañar<sup>910</sup>.

A una lámina de música con el título de *Gran mapa armónico* que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición a la moda [...]. D. Josef Nonó, su

---

<sup>906</sup> *DdB*, 3-9-1819.

<sup>907</sup> *DdB*, 18-8-1821.

<sup>908</sup> *DdB*, 1-1-1823.

<sup>909</sup> *DdB*, 11-9-1826.

<sup>910</sup> *DdB*, 14-1-1828.

inventor, se promete que con el auxilio de dicho mapa se aprenderá la composición en un tercio del tiempo que se necesitaba según el método antiguo<sup>911</sup>.

Como se puede apreciar, casi todos los métodos españoles de piano fueron publicados a partir de 1820, dado que «fueron los profesores, ante la falta de publicación para el instrumento en español, los que decidieron reunir en estos métodos las enseñanzas que ellos ponían en práctica en sus clases y que no se encontraban así reunidas en otras publicaciones extranjeras accesibles al público español [...]. Además no hay que olvidar que la mayor parte del alumnado es aficionado, sin pretensiones profesionales, por lo que es necesario incentivar su estudio con todos los medios que el profesor tenga a su alcance»<sup>912</sup>.

A modo de conclusión conviene remarcar que la comercialización de obras didácticas coincide con el avance de la trayectoria comercial del piano, que las tempranas fechas, sobre todo en Madrid, con que se pueden encontrar referencias de métodos de enseñanza del piano muestran la agilidad con que funcionaron los canales de comunicación mercantil entre Madrid, París y Barcelona y el conocimiento que se tenía en España de otras corrientes didácticas procedentes del resto de Europa; y que el entorno pedagógico explicado junto con lo expuesto en los otros apartados constituye una muestra más de la difusión social del piano en Barcelona a lo largo del primer tercio del siglo XIX.

### 3.2.3 *Métodos musicales entre 1830 y 1849*

La institucionalización de la enseñanza musical articulaba las enseñanzas oficiales y promovía publicaciones específicas para convertir a un músico en profesional. La creación de estos centros inició una actividad en la publicación de diferentes métodos destinados a ser utilizados de forma oficial en las clases de los dos Conservatorios ya vistos. La importante demanda en torno a la enseñanza del piano lograba que se diversificara la oferta de métodos, apareciendo así los pensados para los alumnos de conservatorio, de mayores exigencias, igual que los que sirven, simplemente, para

---

<sup>911</sup> *DdB*, 2-3-1829.

<sup>912</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera...», *op. cit.*, pág. 35.



aprender a interpretar de forma rápida piezas sencillas de moda, destinados estos últimos a los aficionados que no deseaban aprender solfeo<sup>913</sup>.

El Real Conservatorio de Madrid fue el primer y único centro español donde se impartía enseñanza oficial de música hasta la creación del Conservatorio del Liceo en Barcelona. La enseñanza pianística en el Real Conservatorio de Madrid fue encomendada a Pedro Albéniz, formado en ejecución pianística con Friedrich Kalkbrenner y Henri Herz en París entre los años 1826 y 1828. Por ello, cuando ingresó en el conservatorio de la capital española como profesor de piano, la enseñanza que allí impartía estaba especializada y presentaba ya cierto grado de modernidad. En cambio, los docentes que debieron de impartir clases de piano en el Conservatorio del Liceo<sup>914</sup> durante la década de 1840 serían, según Alemany Ferrer, «músicos vinculados con la lírica y las interpretaciones operísticas, además de organistas y maestros de capilla, que, circunstancialmente, podían pertenecer a dichas sociedades. Por tanto, músicos con escaso grado de especialización en la técnica y la pedagogía específica del piano [...]. Por tanto, podría decirse que la pedagogía pianística española practicada fuera de Madrid, todavía contó hacia 1850 con escaso grado de especialización, y que se encontraba, bien anclada en tradiciones didácticas ya caducas, o bien supeditada a las funciones de acompañamiento propias del gusto musical operístico imperante en la época. De esta manera, las primeras generaciones de intérpretes y profesores de piano ya especializados que comenzaron a ejercer su profesión durante la segunda mitad del siglo XIX, lo hicieron después de haberse formado en la técnica moderna del instrumento gracias (directa o indirectamente) a la docencia pianística específica que Pedro Albéniz impartía en el único centro que entonces lo posibilitaba, el Conservatorio de Madrid»<sup>915</sup>.

El método para piano de Pedro Albéniz<sup>916</sup>, *Método completo de piano del Conservatorio de Música* (Madrid, 1840), es sin duda el de mayor trascendencia para

---

<sup>913</sup> Laura Cuervo ha llevado a cabo un estudio muy completo y exhaustivo tanto de la recepción de los diferentes métodos extranjeros que se difundieron en España a lo largo del primer tercio del siglo XIX como de los métodos españoles que surgieron en ese mismo período. Asimismo Cuervo se ha adentrado en aspectos de la técnica pianística difundida en los métodos con relación a los modelos de pianos. Véase CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, *op. cit.*

<sup>914</sup> A finales de la década de 1830 comenzaron a fundarse en capitales de provincia españolas centros donde se enseñaba música: el Liceo Valenciano se fundó en 1836; el Liceo Artístico y Literario de Madrid, en 1837; en 1837 también, el Liceo de Barcelona (que poco después pasó a llamarse Conservatorio de Música del Liceo de Isabel II).

<sup>915</sup> ALEMANY FERRER, Victoria, *Metodología de la técnica pianística...*, *op. cit.*, págs. 76-77.

<sup>916</sup> Para más información al respecto véase SALAS VILLAR, Gemma, «Pérez de Albéniz, Pedro». En: CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música...*, *op. cit.*, vol. 8, pág. 638.

el posterior desarrollo de la escuela española de piano, puesto que es específicamente pianístico y no presenta la ambivalencia órgano/clave/piano que hasta entonces se observaba en España. Albéniz estaba al día y su método era el resultado del análisis de los mejores métodos de piano: Henri Herz, su profesor, Muzio Clementi, Cramer, Dussek, Adam y Hummel, entre otros. Fue un modelo para la literatura didáctica española a lo largo del siglo XIX, en la que destacaban los métodos de José Miró, Pedro Tintorer y Eduardo Compta<sup>917</sup>. Según Salas Villar «todos siguen un programa de ejercicio inspirado en el método de Albéniz en mayor o menor medida, ya que siguen trabajando los mismos aspectos técnicos»<sup>918</sup>.

En este contexto de aumento de la demanda de enseñanza pianística específica, el pianista Pere Tintorer inició su trayectoria como profesor de piano del Conservatorio del Liceo. En 1848 llegó a Barcelona<sup>919</sup> y, a partir de 1850, se puso al frente de las clases de piano del centro, dedicando una parte importante de su producción a las obras didácticas que fueron declaradas de texto oficiales en centros españoles y extranjeros. Considerado el iniciador de la Escola Catalana de Piano, Tintorer normalizó la enseñanza pianística de Barcelona con la aportación de obras como su *Curso completo de piano*, su *20 Estudios de la velocidad para piano*, y su *25 Estudios de mecanismo y estilo*, todas ellas fundamentales en la pedagogía del piano español<sup>920</sup>. Así pues, a partir de 1850 la docencia pianística específica y modernizada ya no solo era impartida desde de Madrid, sino que también era practicada en el Liceo barcelonés por Pere Tintorer.

Del mismo modo, y como muestra del aumento de la demanda de la enseñanza musical, surgieron los métodos de solfeo pensados para alumnos de conservatorio, como los de Baltasar Saldoni, *Veinticuatro solfeos para contralto y bajo*, publicado en 1835, y *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces*, publicado en 1839; y también los métodos destinados a los aficionados que querían aprender solfeo de manera rápida y sencilla para poder interpretar piezas de adorno, como el de Joan Bautista Roca i Bisbal, *Gramática musical, dividida en catorce lecciones. Obra*

---

<sup>917</sup> Para más información acerca del contenido del método de Pedro Albéniz, consúltense: CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, *op. cit.*; VEGA TOSCANO, Ana, «Métodos españoles de piano...», *op. cit.*; SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera...», *op. cit.*; SALAS VILLAR, Gemma, «Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, 22 (1), 1999, págs. 209-246.

<sup>918</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera...», *op. cit.*, pág. 45.

<sup>919</sup> En 1848 Pere Tintorer ya se encontraba en Barcelona, tal como se puede leer en *DdB*, 2-9-1848.

<sup>920</sup> HERNÁNDEZ I SAGRERA, Joan Miquel, *L'escola pianística de Carles G. Vidiella*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, pág. 212.

*utilísima para los que quieran aprender la música. Resumen para los que saben e introducción para todos los métodos*, editado en Barcelona en 1837.

De los métodos de solfeo de Saldoni se hace eco el *Diario de Barcelona*, permitiendo puntualizar la fecha de publicación. *Veinticuatro solfeos para contralto y bajo* ya había sido publicado en Barcelona en 1835, si no antes, y no en 1837 como se había atribuido tradicionalmente:

Música. *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo con acompañamiento de piano*, compuestos por D. Baltasar Saldoni, maestro de solfeo para el canto en el Real Conservatorio de Música de María Cristina. Estos solfeos escritos en los 24 tonos más usados, son propios para ser vocalizados y ofrecen por su carácter de melodías modernas bastante campo al cultivo de la expresión y el buen gusto. Los maestros hallarán en el acompañamiento algún esmero sin excesiva dificultad [...]. Estos solfeos están divididos en cuatro cuadernos para facilitar su adquisición, minorando el desembolso. El primero y el segundo cuaderno se hallan de venta en la librería de Gorchs, a 24 rs. el primero y 30 rs. el segundo. Nota. La voz del contralto y la del bajo se venderán por separado según se pida<sup>921</sup>.

Véanse, a continuación, algunos anuncios del *Diario de Barcelona* referentes a la compraventa de obras pedagógicas, muestra de la fluida actividad comercial del sector de la enseñanza musical y ejemplo del interés social barcelonés por el piano y la música en general entre 1830 y 1849<sup>922</sup>:

El que tenga la primera, la segunda y la tercera parte del método para la enseñanza del piano por el maestro Azioli y quisiera combinarla por otra del maestro L. Adam, sírvase avistarse con el confitero del Arco de San Agustín, que le dirá la persona que desea dicho cambio<sup>923</sup>.

Francisco Bernareggi, fabricante de instrumentos, participa a los señores aficionados que acaba de recibir un surtido de piezas de música, como son: métodos de Adam en español para piano y de guitarra del célebre maestro Sors<sup>924</sup>.

---

<sup>921</sup> *DdB*, 23-3-1835.

<sup>922</sup> Véanse también los siguientes anuncios: *DdB*, 21-3-1834, *DdB*, 23-3-1835, *DdB*, 13-11-1837, *DdB*, 26-2-1841, *DdB*, 23-12-1844 y *DdB*, 26-6-1849.

<sup>923</sup> *DdB*, 12-3-1830.

<sup>924</sup> *DdB*, 13-3-1832.

Se halla de venta una primera parte del método de piano de Viguerie, de las últimas ediciones<sup>925</sup>.

*La música al alcance de todos, o sea, breve exposición de todo lo que es necesario para juzgar de este arte y hablar de ella sin haberla estudiado*, escrita en francés por Mr. Fétis, traducida y anotada por A. F. S., véndese a 16 rs. en la imprenta de D. Joaquín Verdaguer, en la Rambla<sup>926</sup>.

#### **4 Sociabilidad del piano: la presencia del piano en la vida cotidiana en la Barcelona del 1790-1830**

El crecimiento acelerado de la industria y el comercio y la transferencia gradual de la riqueza y el poder desde la nobleza de la tierra hacia personas inmersas en una actividad económica en alza son dos aspectos básicos que ayudan a explicar los notables cambios que se produjeron a todos los niveles en las sociedades occidentales de la era moderna. En siglos anteriores, *riqueza* era sinónimo de *propiedad de la tierra*; a finales del siglo XVIII resultaba más fácil acceder a una posición acomodada por medio de la posesión de mercancías y capitales. Así, un grupo cada vez mayor de banqueros e industriales y otro aún más grande de pequeños comerciantes emergieron para desafiar los privilegios y el prestigio de la aristocracia europea.

El desarrollo socio-económico catalán del siglo XVIII fue relevante puesto que mantuvo un crecimiento sostenido por la transformación y la exportación de sus productos agrarios, y se crearon las condiciones necesarias para el arranque industrial del siglo XIX. Asimismo, en los años de transición del antiguo régimen al liberalismo, a partir de finales del siglo XVIII y hasta completado el primer tercio del siglo XIX, se constituyó en Barcelona una activa y amplia burguesía mercantil que consiguió una sólida posición económica. Se estableció y consolidó en el poder una nueva clase social que se ha venido llamando burguesía o clase media acomodada, una clase, como se ha explicado, económicamente holgada y con una presencia fundamental en la vida social de la ciudad, nueva consumidora del producto musical y que articuló buena parte de sus relaciones sociales alrededor de la música, ya que asistir regularmente al teatro, a las *soirées* celebradas en salones privados o públicos y tocar el piano se

---

<sup>925</sup> DdB, 23-9-1833.

<sup>926</sup> DdB, 4-12-1840.

convirtió en un símbolo de estatus noble-burgués y liberal, imprescindible en la sociedad liberal que se estaba gestando.

Hablar de burguesía no es referirse únicamente a la gran burguesía empresarial y políticamente conservadora, puesto que hay que considerarla también como grupo heterogéneo con relación al origen social, actividad, estatus y actitudes políticas. No son las mismas las aspiraciones sociales, económicas e ideológicas del que posee un fábrica que las del que regenta un pequeño comercio o las del que ejerce una profesión liberal (abogado, procurador, notario...), y esta heterogeneidad también se reflejaba en la capacidad para organizar reuniones, conciertos y *soirées* en el espacio principal de las casas burguesas: el salón.

Por este motivo, el presente apartado pretende acercarse a la vida de esta nueva clase social, adentrarse en su cotidianidad y conocer el marco cultural en el que se desenvolvía buena parte de la actividad social de esta amplia clase media. Por tanto, se procederá a explicar la nueva vivienda burguesa, en la que se disponía de unos espacios dedicados a la sociabilidad y otros reservados para un uso meramente privado; en segundo lugar se analizará la presencia real del piano, alrededor del cual se desenvolvían buena parte de la actividad social de esta heterogénea burguesía (la pudiente, la acomodada, la mediana y la pequeña), es decir, se propone un adentramiento en algunas viviendas que contaran en sus salones con este mueble como centro organizador de la vida y el trato social.

Asimismo, con este apartado se completa el mosaico de la implantación y de la difusión del piano en Barcelona, puesto que en él se analiza la penetración social del piano en los espacios privados de los aficionados musicales entre 1790 y 1830, antes de que se generalizara el uso y la participación del piano en las grandes salas de conciertos y en todo tipo de salones. Para ello, tal como se explica en el apartado 4.2, se ha consultado el Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona y el *Calaix de sastre* del barón de Maldà.

#### ***4.1 Organización de la vida cotidiana burguesa: sociabilidad y privacidad***

Hasta el siglo XIX, las viviendas de comerciantes o funcionarios (que podrían corresponder a la clase media burguesa de la que se hablaba anteriormente) no reflejan

en su organización interna una diferenciación neta entre los espacios destinados a las comidas, y aquellos dedicados al descanso, o al trabajo... Según Maruri, las viviendas de la burguesía mercantil «eran unifamiliares, la distribución del espacio interior dedicado específicamente a habitaciones era muy sumaria, consistiendo muy a menudo en una cocina, una sala de carácter plurifuncional y dos o tres dormitorios»<sup>927</sup>. Probablemente en el tránsito hacia el siglo XIX y, sobre todo, en la burguesía de las ciudades portuarias, más en contacto con gentes e ideas foráneas, se fue introduciendo otro modelo de vivienda y de edificio burgués: un edificio de pisos que podía albergar a varias familias a la vez, y en el que el burgués propietario del inmueble se reservaba para su uso la planta principal. En dichos pisos, las habitaciones solían disponerse en paralelo respecto a la fachada, y se organizaban con relación a un pasillo, aunque «a menudo, podían tener una comunicación directa e independiente entre sí a través de puertas, lo que permitía preservar hasta cierto punto a la vida familiar»<sup>928</sup>. En cuanto al antiguo modelo de vivienda burguesa antes descrita, hay que decir que aparecieron al menos tres nuevas estancias: el comedor, el cuarto de estar y el despacho o escritorio, a las que cabría añadir el vestíbulo, que permitía preservar la intimidad del hogar<sup>929</sup>.

Llama la atención en esta vivienda la división estricta entre unos espacios dedicados a la sociabilidad y otros, en cambio, dedicados a un uso meramente privado. Y es que «aunque el hogar del burgués era el reducto de la *privacy*, de la intimidad, era también, sin embargo, un núcleo básico de la vida de relación y de ostentación de la clase social que la familia tenía o aparentaba tener. Así el salón, o los salones, según la posición económica, se emplazaban en la parte delantera de la casa, iluminados directamente por los balcones abiertos en la fachada»<sup>930</sup>. Tal como se recordará, en la descripción de la casa del comerciante Roberto Marning, estas habitaciones delanteras, de grandes ventanales eran los salones principales de la casa y concentraban una decoración abigarrada y un rico y abundante mobiliario de gran valor:

---

<sup>927</sup> MARURI VILLANUEVA, Ramón, *Santander a finales del Antiguo Régimen: cambio social y cambio de mentalidades. La burguesía mercantil, 1770-1850*. Santander: Universidad de Cantabria, 1987, pág. 219.

<sup>928</sup> SERRANO GARCÍA, Rafael, *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001, pág. 196.

<sup>929</sup> JOVER ZAMORA, José María; GÓMEZ-FERRER, Guadalupe; FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo, *España: Sociedad, política y civilización (siglos XIX y XX)*. Barcelona: Random House Mondadori, 2001.

<sup>930</sup> SERRANO GARCÍA, Rafael, *El fin del Antiguo Régimen...*, *op. cit.*, pág. 198.

La sala que da a la parte de la muralla del mar contiene: un pianoforte de caoba guarnecido de bronce y cubierto con marroquinería carmesí, dos relojes de mesa (uno de bronce y el otro decorado con pequeñas placas de mármol), un tocador de caoba con espejo, 25 sillas y dos canapés traídos de Génova, cuadros con retratos de la familia del señor y de la señora Marning, dos mesitas de caoba cuadradas, cuatro candelabros de bronce, una araña pequeña y cortinas de muselina ralladas en blancos para las ventanas de la sala<sup>931</sup>.

Otra parte de la casa revestía un carácter privado: se trata de los dormitorios, que solían emplazarse alejados de la parte delantera de la vivienda, y que se hallaban amueblados y decorados normalmente sin lujo.

En la vida social de la burguesía, un elemento esencial era la visita, que servía para fomentar los intercambios privados, la relación con parientes y protegidos, y que facilitaba al mismo tiempo el acceso a la información sobre otras familias, sobre sus gustos, su educación y su situación económica, recabándose así importantes datos útiles para concretar negocios y explorar posibles noviazgos<sup>932</sup>. La parte mejor y más amplia del espacio de una casa burguesa era, por tanto, el salón, o los salones, donde se recibía a las visitas, se organizaban tertulias y se preparaban conciertos, recitales y otros eventos de carácter cultural (de ahí la profusión de sillas en estas habitaciones, según se aprecia en los inventarios notariales que en el apartado siguiente se analizarán)<sup>933</sup>, y permitía debidamente cumplir con el rito burgués de la visita. Por tanto, la proyección externa a la sociedad de toda vivienda burguesa «se realizaba a través del salón, dispuesto en las habitaciones delanteras, las más luminosas, amueblado con los mejores muebles y los objetos más valiosos junto al piano»<sup>934</sup>. Los muebles se transformaban en muebles-monumento. Su objetivo final, el que justificaba su presencia en la morada burguesa, no era la comodidad ni la belleza, sino la distinción, la discreta y elegante categoría, que los alejaba de la vulgar presuntuosidad del mobiliario del nuevo rico: la distinción sin intención de distinción, rasgo propio del carácter del auténtico burgués. En este sentido, el piano fue el mueble en torno al cual se organizó la vida y el trato social en el salón, un objeto estrictamente burgués, «el

<sup>931</sup> AHPNB, Francisco Portell (notario núm. 1142), *Inventaris*, vol. 42; *ibíd.* vol. 34, fols. 226-227.

<sup>932</sup> SERRANO GARCÍA, Rafael, *El fin del Antiguo Régimen...*, *op. cit.*, págs. 188-189.

<sup>933</sup> CRUZ, Jesús, *Los notables de Madrid. Las bases sociales de la revolución liberal española*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

<sup>934</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La difusión del piano romántico en Madrid». En: LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical en...*, *op. cit.*, pág. 408.

elemento más emblemático del mobiliario, símbolo a la vez de capacidad económica y de la educación de la familia»<sup>935</sup>, el adminículo burgués que se detectaba en las viviendas burguesas de la Barcelona de principios de 1800 y que se generalizó a lo largo del segundo cuarto del siglo XIX. Esta nueva dinámica pianística del intérprete aficionado interesado en un repertorio «a la moda» que se daba en Barcelona iba acorde con las tendencias burguesas de hacer música de salón en reuniones privadas, como forma de entretenimiento y distinción social, que ya funcionaban en la Europa del último tercio del siglo XVIII.

El piano era el instrumento a cargo primordialmente del elemento femenino de la familia y singularmente de las jóvenes casaderas, a las que se consideraba que proporcionaba un toque de distinción «que realzaba su cotización en el mercado matrimonial»<sup>936</sup>, puesto que la educación de la mujer a principios del siglo XIX era muy básica. Entre las enseñanzas que recibía durante su formación en la juventud se encontraban la pintura, la costura, el baile y la música. Los aprendizajes iban orientados a afianzar en las alumnas los papeles asignados al género femenino en la sociedad liberal: el de ser esposa, madre y primera educadora de sus hijos. Una vez instruida, a la mujer de cierto rango social le estaba vedado el trabajo y tampoco se le permitía exhibir sus cualidades artísticas en público, a no ser que se tratase de reuniones familiares a las que asistían también allegados y admiradores, en el caso de estar en edad de contraer matrimonio. El ejercicio de la música era una de las principales válvulas de escape que le permitían llegar a realizarse socialmente sin que estuviera mal vista dicha actividad. Su educación, por tanto, se adecuaba al rol social que desempeñan y, tal como apunta Ballarín Domingo, «la educación le permitía dominar algunas habilidades útiles para alternar en los salones y se calificarán como material de adorno»<sup>937</sup>.

Así, la mujer fue la principal destinataria de una gran parte de la literatura pianística de principios del siglo XIX, y le fueron expresamente dedicadas algunas de las obras didácticas para piano (Pleyel, Hummel, López Remacha) además de uno de

---

<sup>935</sup> URÍA, Jorge, «Los lugares de la sociabilidad. Espacios, costumbre y conflicto social». En: CASTILLO, Santiago; FERNÁNDEZ, Roberto (coords.), *Historia social y ciencias sociales, Actas del IV Congreso de Historia Social de España, 12-15 de diciembre de 2000*. Lérida: Milenio, 2001, págs. 177-212.

<sup>936</sup> SERRANO GARCÍA, Rafael, *El fin del Antiguo Régimen...*, op. cit., pág. 189.

<sup>937</sup> BALLARÍN DOMINGO, Pilar, «La educación de la mujer española en el siglo XIX», *Historia de la Educación: Revista Interuniversitaria*, núm. 8, 1989, págs. 245-260.



los primeros periódicos musicales: *La Lira de Apolo*<sup>938</sup>. A partir de 1800, se insertaron anuncios de librerías ofreciendo partituras para piano para «las señoras que tocan el piano y demás aficionados»<sup>939</sup>.

#### 4.2 Presencia real del piano en la vida cotidiana del 1800

Una vez descritos el uso y la función social del espacio burgués es necesario llenar, vestir y volver a dar vida a esos espacios mediante los objetos que en algún momento ocuparon ese lugar. Mediante los inventarios post mórtem (tipo de protocolo notarial que enumeraba y describía las propiedades de los finados), se ha podido documentar que ya a partir de 1790 era corriente que las casas nobiliarias y de la burguesía barcelonesa tuvieran un piano, tanto para uso y disfrute privado de la familia como para uso social mediante la organización de conciertos. Se han consultado los inventarios de los veinticinco notarios de Barcelona activos entre 1790 y 1830 con el fin de detectar la presencia real del piano en las viviendas de familias burguesas con distinta capacidad económica<sup>940</sup>.

El inventario comprendía una exhaustiva descripción de todos los bienes, que se hacía pública ante el notario, es decir se trataba de una escritura pública que describía y enumeraba las propiedades de una comunidad (sociedad, cofradía, gremio) o de un individuo, tanto en sus bienes muebles como inmuebles. Los inventarios ofrecen información referente a la vida cotidiana y la cultura material y, en otro sentido, información que engloba las cuestiones socioculturales. Por tanto, la información acerca del mobiliario permite intuir el nivel de riqueza de una familia, su ritmo de vida e incluso ocasionalmente sus gustos estéticos.

Así pues, se ha podido constatar en fechas muy diversas la presencia del piano en espacios de la rica burguesía comercial (casa de Onofre Gloria, en 1809), de la burguesía media (casa de Francisco de Gomis, en 1815), de la pequeña burguesía, representada, en este caso, por los corredores de cambios<sup>941</sup> (casa de Anton Torredà,

<sup>938</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit.

<sup>939</sup> *DdB*, 29-7-1817.

<sup>940</sup> Inventarios procedentes del AHPNB.

<sup>941</sup> Los corredores reales de cambios eran agentes comerciales que intervenían en los contratos de compraventa de productos de importación y de exportación, en la negociación de letras de cambio, en la contratación de seguros marítimos y en el peritaje de tejidos, naves y mercancías.

en 1819; casa de Francisco Parlavé, en 1821; casa de Josep Mariano Figueras, en 1819; casa de Joaquim Compte<sup>942</sup>, en 1834) y de los pequeños comerciantes o *botiguers* (casa de Roberto Marning<sup>943</sup>, en 1808). Seguramente, no solo compartían unas mismas aspiraciones políticas, sociales y económicas, sino también un universo cultural parecido que les llevaba a ser los máximos consumidores de cualquier manifestación musical. A continuación se procederá a detallar esas viviendas burguesas donde se insertaron los pianos, siguiendo el orden propuesto en las líneas anteriores:

#### *Onofre Gloria*<sup>944</sup> (1809)

Onofre Gloria pertenecía a una importante familia de empresarios barceloneses del siglo XVIII que se dedicaban a la fabricación y comercialización de tejidos de indianas.

Su residencia habitual en la calle de la Mercè de Barcelona, en una vivienda de grandes dimensiones, es un claro ejemplo de casa burguesa adinerada de principios de 1800. El inventario, con fecha del 22 de diciembre de 1809, describe con todo lujo de detalles cada una de las alcobas de la casa, tanto de la zona privada, como son las alcobas de los señores de la casa, el vestidor y la zonas de aseo, como de la zona dedicada a la sociabilidad, es decir, los espacios preparados para ser vistos y los que conformaban la imagen que se quería dar al exterior a los visitantes. Enumera cada uno de los objetos que contienen los armarios, las *calaixeres* y los estantes: «En el primer cajón [de la *calaixera*] se halla: dos vestidos de indianas para señora usados, un cubrecama de indianas y una sábana de tela usadas, ocho camisas de mujer usadas, algunos trapos sin ningún valor»<sup>945</sup>. Se han contabilizado hasta tres salones y, en una sala adyacente una pequeña sala con catorce sillas de madera pintada, con un pequeño reborde blanco, un pianoforte usado, dos jaulas para pájaros y un mueble dorado. Por tanto, se trata de un espacio no muy grande preparado para reuniones y *soirées* musicales, de ahí las catorce sillas de madera pintadas. También se había pensado para

<sup>942</sup> AHPNB, Constantí Gibert (notario núm. 1261), *Inventaris*, vol. 5, fols. 186-192.

<sup>943</sup> La vivienda de este comerciante ya ha sido analizada en el apartado 3 del capítulo V.

<sup>944</sup> AHPNB, José Clos i Trias, *Inventaris*, vol. 34, fols. 130-155.

<sup>945</sup> AHPNB, José Clos i Trias (notario núm. 1164), *Inventaris*, vol. 34, fol. 136.

el estudio musical del aficionado. Dadas las dimensiones de la sala, seguramente el piano fuera de mesa.

*Francisco de Gomis*<sup>946</sup> (1815)

Este corredor real de cambios vivía, según indica el inventario, en la calle de la Barra de Ferro en una casa conformada por dos adyacentes, lo que parece indicar que no era pequeña: «En las casas en que habitaba y murió Francisco de Gomis suyas propias»<sup>947</sup>. La posterior descripción del inventario confirma que se trata de una vivienda de generosas dimensiones, puesto que la parte destinada a las relaciones sociales constaba de cinco salones y un jardín, y la zona privada constaba, aparte de los dormitorios, retretes y cocina, de una capilla. El estatus económico de Gomis le permitía mantener una casa de estas características y poseer un piano que le proporcionaba distinción social y la posibilidad de organizar veladas musicales y animadas reuniones sociales. El inventario registra el nombre y el contenido de las cinco salas donde se desarrollaba la vida social de los Gomis: «Una galería con quince cuadros de diferentes tamaños con guarnición [marcos] de caoba; la sala principal de la casa ocho canapés de caoba de asiento y respaldo color carmesí, una araña de cristal, cuatro esculturas que sostienen adornos y velas, cuatro espejos con guarnición de caoba pintada de blanco; en la sala larga dos arañas de cristal, dos mesas con espejo pintadas de blanco y adornadas con dorados, 24 sillas de cerezo con sus asientos de paja blanca y negra; en la sala dorada que da al centro del jardín cuatro canapés con asiento y respaldo, 12 sillas de cerezo, una mesa de mármol con patas de madera, un espejo con guarnición de caoba, dos quinqués y una araña de cristal pequeña; en la sala obra nueva nueve sillas y un canapé con adornos dorados y tapizadas de amarillo, una araña de cristal, dos jarrones, un reloj de bronce decorado con tres figuras de bronce, dos cuadros con guarnición de caoba conteniendo los retratos de los difuntos don Francisco y doña Juana de Gomis, un espejo con guarnición de madera dorada y seis cortinas de tela blanca»<sup>948</sup>.

La sala del piano, la conocida por *obra nueva*, no parece tan grande como las otras dado el número de sillas que posee, pero seguramente se consideraba más

<sup>946</sup> AHPNB, Francisco Portell, *Inventaris*, vol. 47, fols. 287-298.

<sup>947</sup> AHPNB, Francisco Portell, *Inventaris*, vol. 45, fol. 291.

<sup>948</sup> AHPNB, Francisco Portell, *Inventaris*, vol. 45, fols. 291-292.

importante puesto que el piano compartía lugar con los retratos del difunto Francisco Gomis y de su mujer Juana de Gomis; no era casual que el elemento más emblemático del mobiliario, el piano, símbolo a la vez de capacidad económica y de la educación de la familia, compartiese espacio con dos retratos de la familia Gomis, símbolos del pasado «glorioso» del linaje familiar. El salón, con un piano, se convertía en «la pieza principal, la carta de presentación de la familia ante la sociedad»<sup>949</sup>.

*Antón Torredà*<sup>950</sup> (1819)

Antón Torredà Barquell, tal como figura en el inventario registrado por Josep Ignasi Lluch en 1819<sup>951</sup>, era un corredor real de cambio, propietario de la casa donde residió hasta el día de su muerte, en la calle Ample, esquina con la calle d'en Serra. El inventario de este comerciante también describe un espacio propiamente burgués, más modesto que los interiores de los otros comerciantes, pero igualmente propicio para las tertulias, las visitas de compromiso y las veladas musicales. Este espacio, que en el inventario es llamado «la Sala», estaba formado por 12 sillas, dos sofás de caoba con cojines, dos mesas, un reloj de mesa, ocho grandes cuadros, un gran espejo con guarnición, un fortepiano, dos grandes cortinas y dos retratos de los padres del difunto Antón Torredà.

*Francisco Parlavé*<sup>952</sup> (1821)

Francisco Parlavé también fue corredor de cambios. El inventario de su vivienda no es tan detallado como los anteriores, puesto que no se especifica la sala o alcoba inventariada; al contrario, se presenta el contenido de varias salas o alcobas en una misma lista. Sin embargo, se sabe que tenía un piano fabricado con cedro, tres sofás, 36 sillas, cuatro *calaixeres*, dos tocadores, dos arañas de cristal, seis cuadros, dos grandes cortinas para las ventanas y dos relojes de pared. La descripción encaja de

---

<sup>949</sup> SALAS VILLAR, Gemma, «La difusión del piano romántico en Madrid». En: LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical en..., op. cit.*

<sup>950</sup> AHPNB, Josep Ignasi Lluch (notario núm. 1144), *Inventaris*, vol. 44, fols. 1-13.

<sup>951</sup> AHPNB, Josep Ignasi Lluch (notario núm. 1144), *Inventaris*, vol. 44, fol. 1.

<sup>952</sup> AHPNB, Josep Ignasi Lluch (notario núm. 1144), *Inventaris*, vol. 44, fol. 1.

nuevo con el prototipo de espacio burgués, habitaciones luminosas, decoradas con los mejores muebles y los objetos más valiosos junto al piano, símbolo de la capacidad económica y de la inversión en formación y el interés cultural de la familia.

*Josep Mariano Figueras*<sup>953</sup> (1819)

Por el mobiliario y el inventario de este corredor real de cambios, se deduce que se trata de un espacio pequeño y más austero que los anteriores descritos. Aun así en la sala del piano, llamada «sala llarga» o «salonet», se disponía de una mesa con espejo, 28 taburetes de madera, dos pequeñas *cantoneres* y se especifica que el piano es de color chocolate.

No es casual, por tanto, que, desde 1800 hasta 1830, la práctica totalidad de los inventarios analizados en los que se han localizado pianos sean de esa nueva clase social de aficionados con acceso a la música, la burguesía comercial e industrial, puesto que a partir de esa fecha está demostrado un aumento en la actividad comercial, industrial y pedagógica del piano. El público aficionado burgués deseaba poseer el instrumento de moda, como símbolo de buenas prácticas culturales, quería aprender a tocar el piano y ansiaba escuchar piezas de moda en las veladas musicales en sus salones repletos de sillas, sofás, arañas de cristal, espejos dorados y rodeado por los cuadros familiares, o bien las piezas que escuchaba cuando acudía al Teatro de la Santa Cruz.

## **5 Marco estético de la difusión del piano en Barcelona: cadencia romántica**

Durante los primeros treinta años del siglo XIX en España tuvo lugar una serie de acontecimientos que reflejaban la crisis del antiguo régimen y la decadencia de sus estructuras y que preconizaban las transformaciones que iban a hacer viable el tránsito hacia el liberalismo. Los cambios que entonces se iniciaron habían partido de un acontecimiento capital, la Revolución francesa, y la consiguiente penetración en

---

<sup>953</sup> *Ibíd.*, fol. 13.

España, muchas veces a través de Barcelona, de las renovadoras corrientes científicas e industriales europeas. La Revolución francesa generó una nueva mentalidad liberal que recogía el pensamiento y los valores del movimiento ilustrado que habían sido llevados de la mano por una clase social en ascenso, la burguesía, cuyas pretensiones pasaban por alcanzar el estatus político de los privilegiados. La expansión de la literatura y la prensa y su aplicación como medio informativo, para la transmisión de datos y el trasvase ideológico, contribuyeron a extender las ideas revolucionarias y a concienciar a las minorías burguesas, sobre todo de la Europa Occidental, que es donde dio comienzo el proceso. Teniendo en cuenta el interés y el entusiasmo por los avances científicos y técnicos que se dieron en la Barcelona de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX a menudo promovidos por la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona y la Junta de Comerç, se comprende que las primeras pruebas de carácter experimental del alumbrado por gas en España fueran realizadas en Barcelona en 1826; que Joan Reynals, comerciante de Barcelona, construyera en 1829 un barco con dos máquinas de vapor para realizar el trayecto de Barcelona a las Baleares; que los fabricantes de paños Pablo Bosch, Escuder y Compañía importaran en 1829 una máquina doble de vapor inglesa para desengrasar, cardar, cepillar, suavizar y lustrar los paños; y que el constructor de pianos Urivarrena en 1828 apostara por la mecanización de su fábrica de pianos. Por este motivo, «los logros románticos en pensamiento, en arte, en política, se pueden leer en clave de *revolución*. La Revolución francesa incitaba y desvelaba un proyecto moderno, la abolición de los absolutismos, el nacimiento de una burguesía con capacidad para liderar un proyecto político y la esperanza puesta en unos derechos, que debían reconocerse como Derechos del Hombre y cambiar el rumbo de la humanidad. El proyecto romántico se erige con ese ritmo obstinado que nace en el siglo ilustrado, que se encarnará tan bien en los literatos, artistas y pensadores del *Sturm un Drang*, como Novalis, Tieck, Wackenroder, los hermanos Schelegel... Un proyecto que sustituirá la concepción de la Naturaleza desde el punto de vista de la física mecanicista por una visión una organicista [...]. El viaje iniciático del sujeto fluye por su vida en la muerte, en sentir y dejar de sentir, en respirar y dejar de respirar, en vivir y en morir a la vez»<sup>954</sup>.

Con este trasfondo, los modelos y las ideas románticos procedentes de Europa fueron penetrando en Barcelona a lo largo del primer tercio del siglo XIX, sobre todo a

---

<sup>954</sup> POLO PUJADAS, Magda, *Historia de la Musica*. Santander: PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2011, pág. 102.

partir de 1814, tras la guerra contra Napoleón. Las primeras noticias sobre el romanticismo que llegaron a Barcelona procedían de tres caminos, cuyo nexo era el viaje: en el viaje circulan ideas, visiones del mundo, del arte, de los libros y de la música (gracias a los cantantes, los constructores de instrumentos y las partituras).

El primer camino fue el de los viajeros europeos que habían descubierto España como país *romancesco* en su misma identidad, fuente inspiradora por su pasado medieval pleno de restos que hablaban en un lenguaje exótico de mundos lejanos orientales, a la vez próximos a las fronteras europeas, y por las características de su paisaje abrupto e intrincado, netamente pintoresco. Célebres ejemplos de este viaje fueron los de Arthur Young<sup>955</sup>, publicado como *Tour in Catalonia* (Londres, 1787); el de Louis de Marcillac, que quedó reflejado en *Nouveau Voyage en l'Espagne* (1805); el de Alexandre Laborde, que dio como resultado *Voyage pittoresque et historique en Espagne* (París, 1807-1818); el viaje de François Jaubert de Passa (1785-1856), *Voyage en Espagne, dans les années 1816, 1817, 1818, 1819* (1823); el de Washington Irving, en 1829; y el del más auténtico viajero romántico, Théophile Gautier, recorrió toda la Península de norte a sur en 1840.

El segundo fue el de los viajeros cuyo propósito era comercial, que se establecieron en Barcelona para abrir un negocio musical, entre otros: los constructores alemanes Otter y Kyburz (en 1798), el italiano Pedro Arnó (en 1800), el constructor francés de instrumentos de cuerda Antoine Renaudin (en 1802), el constructor de pianos y organero Goessel y el organero Martín Cavaillé (en 1815)<sup>956</sup> y el constructor de instrumentos de viento Francisco Bernareggi (en 1819).

El tercer camino fue el de los exiliados españoles que, durante el reinado de Fernando VII, entraron en contacto con los círculos románticos en Inglaterra, Francia, Alemania e Italia: Josep Melcior Prat i Solé<sup>957</sup>, Antoni Maria Vilà y Antoni Puig Blanch<sup>958</sup>.

---

<sup>955</sup> Edward Young (1741-1829), poeta prerromántico inglés, considerado el introductor en la poesía romántica europea del tema de la noche y de la luna gracias a *Pensamientos nocturnos*, la obra que publicó en 1742.

<sup>956</sup> *DdB*, 20-5-1815.

<sup>957</sup> Josep Melcior Prat i Solé (1179-1855), escritor, traductor, médico y químico. Se exilió a Gran Bretaña en 1823. Posteriormente fue presidente de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País y de la Academia de Buenas Letras de Barcelona.

<sup>958</sup> Antoni Puig Blanch (1775-1840), teólogo y catedrático de Hebreo en la Universidad Complutense de Madrid. Liberal exaltado, fue diputado a Cortes por Cataluña entre 1820 y 1822. Tradujo la *Filosofía del espíritu humano en cien lecciones* (1828), de Thomas Brown, y los *Sermones*, de Robert Hall (1832), entre otras obras.

Otra forma de penetración de los movimientos culturales y las ideas estéticas que conmovían Europa desde los primeros años del siglo XIX fueron el libro y la lectura. Entre 1815 y 1821 las obras de Chateaubriand, Walter Scott, Byron, madame de Stäel y Goethe, entre otros conocidos autores, podían adquirirse en versión original en algunas de las librerías de Barcelona, que importaban obras impresas de París y Londres, y también traducidas al castellano e impresas en Barcelona, como es el caso de parte de la obra de Chateaubriand, que ya en 1814 se podía conseguir traducida al castellano en la librería Roca<sup>959</sup>, como el *Werther* de Goethe, traducido al castellano por Mor de Fuentes en 1821<sup>960</sup>, o bien *El talismán o Ricardo en Palestina* de Walter Scott, que en 1826 se podía conseguir en la librería Piferrer. Del mismo modo, casi toda la obra traducida al castellano de Walter Scott se podía adquirir en 1830 mediante suscripción en las librerías<sup>961</sup>. A partir de la muerte de Fernando VII y del ascenso de los liberales al poder, en las librerías barcelonesas se podía comprar la traducción de las novelas de George Sand, como *Valentine*<sup>962</sup>, y la obra de Balzac (al menos ya en 1839)<sup>963</sup>. Paralelamente a la edición e impresión de las obras de grandes autores, ya a partir de 1818 se podían encontrar los primeros rastros de novela de sensibilidad romántica, como la obra anónima *Amelia o los desgraciados efectos de la extrema sensibilidad*, editada ese año por el impresor y librero Piferrer. Solían ser obras decoradas con litografías<sup>964</sup>, que presentaban una estética decididamente romántica y que estaban dirigidas claramente a un público femenino<sup>965</sup>. A partir de 1833, este tipo de novelas pudieron adquirirse en la mayoría de las librerías barcelonesas mediante suscripción. Y al mismo tiempo que se extendía la atracción y el gusto por la novela, se desarrolló una industria editorial que supuso la aparición de nuevos circuitos comerciales de difusión y de venta. Los editores crearon bibliotecas y colecciones de

---

<sup>959</sup> *DdB*, 22-7-1814.

<sup>960</sup> MONTOLIU, Manuel, *Aribau i el seu temps*. Barcelona: Editorial Alpha, 1962.

<sup>961</sup> *DdB*, 25-5-1830.

<sup>962</sup> El *DdB* del 22 de agosto de 1838 se hace eco de la segunda traducción de la novela *Valentine* de Georges Sand.

<sup>963</sup> *DdB*, 29-9-1839.

<sup>964</sup> VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L'art gràfic a Barcelona...*, *op. cit.*

<sup>965</sup> Este público femenino burgués lo conformaban las mismas mujeres que en las reuniones sociales se sentaban al piano y deleitaban a los asistentes con música de salón; asimismo «los primeros métodos de piano están dedicados a los aficionados más que a los profesionales, lo que concuerda con la difusión del piano como instrumento favorito en la enseñanza y el ámbito doméstico. Y en particular a un público femenino [...] y si no véase por ejemplo el detalle de las manos, siempre femeninas, que acompañan algunos métodos del primer tercio del siglo XIX». En: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio...*, *op. cit.*, pág. 302.



libros, que se repartían mediante suscripciones periódicas, tratando de llegar a todas las casas, de captar y conseguir lectores:

Los señores suscriptores a la Biblioteca romántico-moderna pueden pasar a las librerías donde se hayan suscrito [...]; continúa abierta la suscripción en las librerías de Estivill, Oliveres y Verdaguer, a 2 rs. la entrega para los suscriptores de esta ciudad y 2 y medio los de fuera<sup>966</sup>.

Las obras de historia, de geografía, de viajes, los diccionarios geográficos y las guías, configuran otro bloque temático característico de la producción editorial española de la primera mitad del siglo XIX, que testimonia la voluntad de conocer con exactitud el territorio con una finalidad profesional, económica, militar, así como las posibilidades efectivas de viajar que se brindaban a las clases acomodadas gracias a las mejoras de los transportes.

El interés por la lectura y el aumento de la venta por suscripción de novela romántica y de los libros en general a partir de 1834 fue objeto de reiteradas iniciativas de parte de legisladores y gobiernos con la finalidad de instaurar un sistema educativo de nueva planta que respondiera a los nuevos requerimientos que exigían los supuestos liberales, la orientación capitalista de la economía y la nueva estructura social clasista. Se sucedieron el Plan Rivas (Plan general de instrucción pública, del 4 de agosto de 1836); la Ley provisional de primera enseñanza, de julio de 1838 (que hizo posible una mejora de la oferta educativa y un recorte en las altas tasas de analfabetismo); el Plan Pidal, de 1845, y finalmente la Ley Moyano, de septiembre de 1857, que establecía que la enseñanza primaria elemental era obligatoria para todos los españoles y gratuita en aquellos casos en que las familias no pudieran costearla. Estos planes educativos permitirían la mejora de las tasas de escolarización, de modo que, tal como apunta Serrano García<sup>967</sup>, la tasa para el segmento de población en edad escolar, entre 6 y 13 años, se ha estimado en torno al 23 % en 1800, el 25 % a comienzos de 1830, el 35 % en 1846 y en más del 40 % en 1855. Estas cifras coinciden con la mejora de las tasas de analfabetismo: mientras que en 1803 el porcentaje de la población española que sabía leer era del 5,96 %, en 1841 el índice de analfabetismo bajó sustancialmente y sabía leer el 9,21 % de los españoles.

---

<sup>966</sup> *DdB*, 10-5-1837.

<sup>967</sup> SERRANO GARCÍA, Rafael, *El fin del Antiguo Régimen...*, *op. cit.*, pág. 151.

Otra puerta de entrada de las ideas y los modelos románticos europeos fue la de las publicaciones periódicas *El Europeo*, *El Propagador de la Libertad* y *El Museo de Familias*.

*El Europeo* era un semanario aparecido en octubre de 1823 y cerrado en 1824, víctima de la represión de Fernando VII. Los redactores de esta publicación eran Bonaventura Carles Aribau, Ramón López Soler, Luigi Monteggia y Charles Ernest Cook, todos conocedores y comprometidos con los ideales románticos que se sucedían en Europa. En este semanario se publicaron resúmenes de las novelas francesas, italianas e inglesas, sobre todo de las de Walter Scott; gracias a él se conocieron también las obras de Byron, Lamartine y Schiller<sup>968</sup>. Son de notable importancia algunos de los artículos que aparecieron en *El Europeo*, como «Las ruinas», «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas» este último del escritor Ramón López Soler, «Romanticismo» de Luigi Monteggia, y «Teoría de Schiller sobre la causa del placer que excitan en nosotros las emociones mágicas» de Aribau.

*El Propagador de la Libertad* apareció entre 1835 y 1838, e intentó difundir los ideales del socialismo utópico. Según Barjau fue «el órgano de difusión del romanticismo liberal europeo y la detracción del ala conservadora e historicista de este movimiento»<sup>969</sup>.

El diario *El Museo de Familias* fue fundado en 1838 por el editor Bergnes de las Casas, y contribuyó al conocimiento de la literatura europea y del sistema de educación superior europeo; se limitaba a reproducir el contenido de artículos relevantes de publicaciones periódicas.

Con relación a la música cabe destacar como vía de acceso de los primeros latidos musicales románticos la venta en librerías y almacenes de música de partituras importadas del extranjero de autores como Steibelt, Kozeluch, Weber, Bellini Beethoven e incluso Johann Strauss<sup>970</sup>, y de las obras que se podían adquirir con la suscripción de periódicos musicales como *La Lira de Apolo*, que en la serie de 1819, ofrecía al aficionado vales de Beethoven, y arias de Rossini y Generali de claro regusto romántico. Se puede considerar, tal como apunta Alier, que la representación

---

<sup>968</sup> BARJAU, Eustaqui, «Empremtes dels romanticismes europeus en la literatura catalana de la Renaixença». En: FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel (eds.), *El Romanticisme a Catalunya: 1820-1874*. Barcelona: Pòrtic, 1999.

<sup>969</sup> BARJAU, Eustaqui, «Empremtes dels romanticismes europeus en la literatura catalana de la Renaixença». En: FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel (eds.), *El Romanticisme a..., op. cit.*, pág. 32.

<sup>970</sup> Véanse: *DdB*, 14-7-1826, *DdB*, 11-9-1826, *DdB*, 31-10-1837 y *DdB*, 7-8-1844, entre otros.

de la ópera *L'italiana in Algeri* de Rossini (en especial las exhortaciones de Isabella, su protagonista, en el aria *Pensa alla patria*, del último acto)<sup>971</sup> fue una tímida incursión romántica en Barcelona. En el mismo sentido, algunos de los títulos de las óperas estrenadas en el Teatre de la Santa Cruz en la década de 1820 se basan en narraciones o temas literarios vinculados al Romanticismo: el *Otelo* de Rossini (1821), basado en la tragedia de Shakespeare del mismo nombre; *Don Giovanni Tenorio*, de Carnicer (1822); *La donna del lago*, de Rossini, sobre una novela de Walter Scott (1823); *Gabriella di Vergy*, de Caraffa, en 1829; y también *Il pirata*, de Belini, en 1830<sup>972</sup>. Eran un anuncio del triunfo absoluto de las ideas románticas que no tardarían en dar fruto en Barcelona puesto que surgieron compositores locales como Vicenç Cuyás, quien, con la ópera *La fattuchiera*, estrenada en 1838, se posicionaba claramente a favor del lenguaje romántico imperante en la Europa del momento, al igual que muchos otros compositores.

La música para piano se hizo igualmente eco de esta realidad; tal como apunta Cuervo, «las obras de Rossini y las de otros compositores operísticos italianos de la época fueron las inspiradoras de buena parte de las partituras para piano confeccionadas durante la segunda y tercera décadas del siglo. El piano se presentó al intérprete como instrumento óptimo y asequible para la propagación de este repertorio. Esta música se abrió paso en todas las esferas sociales y fue llevado por las manos de los intérpretes a los lugares más recónditos de España y del resto de Europa, revelando un arte *cantabile* inspirado en el belcanto, preámbulo de la expresividad y sentimentalismo románticos»<sup>973</sup>.

En definitiva, el piano era el instrumento que mejor expresaba la sensibilidad y el pensamiento romántico debido a sus posibilidades técnicas y sonoras. El Romanticismo fue la época en que el piano se instauró como rey de los instrumentos, tras conquistar toda composición (sinfonía, música de cámara, *lied*...) mediante el arreglo o las transcripciones musicales. La gran cantidad de partituras para piano que se publicó hasta 1874, es una muestra indicativa de la enorme actividad que desarrolló este instrumento a su alrededor, y de la popularidad de la que gozó en la época romántica. Asimismo, compositores e intérpretes vieron satisfechas sus aspiraciones

---

<sup>971</sup> ALIER, Roger, «La música a Barcelona durant el Romanticisme». En: FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel (eds.), *El Romanticisme a Catalunya: 1820-1874*. Barcelona: Pòrtic, 1999, págs. 114-120.

<sup>972</sup> Íd.

<sup>973</sup> CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid...*, op. cit., pág. 406.

musicales con el nuevo instrumento, tal como lo demuestran las obras de Field, las últimas sonatas de Beethoven, las *Escenas del bosque* de Schumann, las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn, los *Nocturnos* de Chopin o *El sueño de amor* de Liszt, las cuales fueron concebidas y podían ser realizables únicamente con el piano romántico.



## CONCLUSIONES

En la presente TESIS se ha llevado a cabo un estudio de los elementos musicales, culturales y sociales que permiten analizar el proceso de implantación y difusión del piano en Barcelona entre 1790 y 1849, y arrojar luz sobre la vida musical en la sociedad española de la primera mitad del siglo XIX. Las cuestiones que se han investigado, la mayoría inéditas, resultan tan variadas como variadas son las piezas de un mosaico que, sin embargo, encajan al final para conformar una imagen colorida y nítida: la actividad de los constructores de pianos, la compraventa de instrumentos musicales y de partituras, la aparición de periódicos musicales, las innovaciones tecnológicas en la fabricación de pianos, la enseñanza del instrumento (espacios y métodos), los espacios musicales públicos y privados en los que se podía escuchar el piano... Todas estas piezas permiten constatar la importancia musical de un período histórico bisagra entre dos modelos culturales, sociales, económicos y políticos: el antiguo régimen y el nuevo régimen liberal, un lapso interesante y lleno de matices que hasta la fecha ha sido muy poco estudiado por la musicología española.

Así pues, se ha podido documentar y explicar la existencia en Barcelona, al menos desde finales del siglo XVIII, del oficio de constructor de pianos, un profesional artesano que pertenecía al Gremio de Carpinteros de la ciudad a causa del tipo de material que empleaba en su tarea de fabricación del instrumento. Hay que tener en cuenta que el régimen gremial era la vía profesional reconocida legalmente para poder dedicarse a trabajos artesanales, de modo que, inevitablemente, el desarrollo de los primeros constructores de pianos estuvo marcado por el universo gremial, sus hábitos, normas, intereses y exigencias, en concreto del Gremio de Maestros Carpinteros de Barcelona. Sin embargo, el sistema gremial había empezado a quedarse pequeño y

anticuado para los tiempos que corrían. Soplaban nuevos aires, aires liberales, ilustrados, y empezaban a calar en las mentalidades, de modo que algunos individuos se cuestionaron la necesidad mantener el anticuado sistema. El Gremio, por supuesto, se aferró mientras pudo a las viejas tradiciones y a sus polvorientos privilegios, e hizo uso de todo su poder para presionar e impedir que los constructores de pianos que querían independizarse de la institución gremial e ir por libre logaran sus objetivos. La actitud reaccionaria del Gremio de Carpinteros, uno de los más poderosos de Barcelona (pues logró perdurar más que el resto, casi hasta 1834), quedó patente en los pleitos y las denuncias que interpusieron contra aquellas personas que querían ejercer libremente el oficio de constructor de instrumentos, en una especie de lucha de David contra Goliat.

Durante el último cuarto del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, los avances continuados en ciencia y tecnología y la superación de las instituciones gremiales fueron fenómenos que se propagaron entre los países europeos aunque, tal en el caso de España y, especialmente, de Barcelona, se manifestaron con unos plazos y unos modelos de influencia diversos. Así, el proceso de fabricación del piano se vio afectado de lleno por la Revolución Industrial, y pasó del taller a la fábrica, aumentándose la producción en consecuencia, de unas docenas de instrumentos al año a casi alcanzar el medio millar anual, y gestionando un centenar de operarios especializados en lugar de disponer de cuatro o cinco artesanos. El mecanismo del instrumento también se transformó con las constantes innovaciones tecnológicas que llegaban y se asimilaban con rapidez, y que se transmitían de un país a otro con mayor velocidad aún, de modo que en poco años el instrumento logró adaptarse a los ideales y gustos románticos.

Los cambios producidos en esa época respondían a la creciente demanda del público (los hogares europeos y americanos se *inundaron* de pianos), y estaban dirigidos a satisfacer las aspiraciones en el mundo musical puesto que los compositores, los intérpretes y los aficionados necesitaban un instrumento acorde con el espíritu romántico y así lo fueron exigiendo. La posterior mejora de la maquinaria en el proceso de la construcción de pianos permitió que se produjeran pianos de más calidad y a precios cada vez más asequibles, con la consecuencia de que el piano pudo dejar de ser un producto de lujo y pasar a ser un producto más *democrático*.

En el contexto europeo, la industrialización en el campo de la fabricación de instrumentos se iniciaba en Inglaterra a finales del siglo XVIII, en el taller de Broadwood, donde por primera vez se introdujo la máquina de vapor en el proceso de construcción de los pianos; y en París, las manufacturas de pianos de París comenzaron a mecanizarse hacia 1815-1820 gracias a la aplicación de la máquina de vapor a la sierra mecánica y el torno mecánico; en Barcelona, por primera vez ha podido documentarse que un fabricante de pianos como José Urivarrena ya utilizaba máquinas (probablemente alguna de ellas impulsadas por vapor) en 1828 para el proceso de fabricación de un piano, y se hacía con la intención expresa de trabajar la madera con rapidez, precisión y exactitud, lo que confirma que Barcelona fue, a lo largo del primer tercio del siglo XIX, un importante foco receptor de las ideas, los conceptos y las innovaciones tecnológicas e industriales de las grandes capitales de Europa. Ello permitió la consolidación de la industria textil catalana<sup>974</sup> y la aparición de fábricas dedicadas a la construcción de pianos que aplicaban «un método no usado hasta el día en España» y estaban dotadas de «los elementos que lo están las mejores [fábricas] extranjeras»<sup>975</sup>.

Se han citado al menos cuatro constructores de pianos activos entre 1790 y 1814; este número se incrementa hasta 14 en la etapa siguiente (1814-1830), y llega hasta 18 entre 1830 y 1849. El número de *pianistas* de la ciudad condal es elevado si se tiene en cuenta la población de la ciudad condal (160.000 habitantes en 1840) y si se compara con las cifras en estas mismas fechas de otras ciudades españolas, por ejemplo, Madrid (190.000 habitantes y 25 constructores de pianos), y Valencia (50.000 habitantes y 2 constructores activos), o de ciudades extranjeras, como París (900.000 habitantes y alrededor de 100 constructores). Esta alta tasa en el caso catalán es sintomática de una importante actividad musical, de un emergente interés por el piano y de la vitalidad del comercio musical, y erige a Barcelona como centro productor de instrumentos de cierta importancia nacional; también permite comprender que si en la segunda mitad del siglo XIX se implantaron en Barcelona fábricas de pianos tan importantes como Chasagne Frères, Ortiz y Cussó, y se desarrolló la escuela catalana de piano no fue por casualidad, sino porque durante un largo proceso de más casi seis décadas (de 1790 a

---

<sup>974</sup> Los visitantes extranjeros de principios del siglo XIX llamaban a Barcelona el «Manchester catalán». En BROTONS I SEGARRA, Ròmul, *La ciutat captiva. Barcelona 1714-1860*. Barcelona: Albertí Editor, 2008.

<sup>975</sup> *DdB*, 1-8-1828.



1849) el gusto, la afición, la necesidad, el interés por el piano en todos los sentidos, fueron penetrando en la sociedad barcelonesa.

Con relación a los constructores de pianos se ha podido documentar la formación y la trayectoria de algunos de ellos, cuya información también es inédita hasta la fecha. Cabe destacar, por ejemplo, Josef Martí (ca. 1770 - ca. 1834), que se marchó a Madrid a formarse con Francisco Flórez en algún momento entre 1784 y 1804, y que en 1815 aceptó como aprendiz en su taller a un joven llamado Juan Munné, uno de los hermanos Munné que se dedicaban a la construcción de pianos a mediados del siglo XIX. En 1817, Martí admitió como aprendiz a Antonio Vila, el cual, una vez conseguida la maestría, también se dedicó a la construcción de pianos. Este constructor tenía dos familiares más, Manuel Vila y José Vila (1783 - ca. 1846) dedicados al mismo oficio y activos al menos desde 1823; posiblemente eran, respectivamente, el hermano y el padre de Antonio Vila. Durante la década de 1830 surgieron un gran número de constructores de pianos, como consecuencia del aumento de la demanda del instrumento de moda y más solicitado en España y en Europa. No es de extrañar que en este contexto diversos constructores de pianos de Barcelona (como Antonio Vila, Francisco Puig y los hermanos Munné, entre otros) se movilizaran para reivindicar al Estado políticas proteccionistas para la industria nacional de pianos, como gravar con aranceles más potentes los pianos importados del extranjero. Estas acciones generaron diferentes documentos (solicitudes a la Junta de Aranceles, que dependía de la Dirección General de Rentas del Estado y a su vez del Ministerio de Hacienda) firmados por los propios constructores.

Ha podido constarse que, en las relaciones comerciales relativas a los productos musicales en Barcelona, hubo una considerable dependencia de la fabricación extranjera. Las referencias a los instrumentos extranjeros remitían casi siempre a los pianos de factura alemana o vienesa, y en menor medida también a los de importación ingleses. Los pianos que vendían los constructores locales a lo largo de la primera mitad del siglo XIX eran tanto los de construcción propia (principalmente de mesa y a partir de 1830 de mesa y verticales) como los pianos importados, preferentemente de Alemania, si bien el piano extranjero, en general, estaba mejor considerado y tenía mejor precio que el nacional, incluso contando con los gastos de transporte y arancelarios. Se ha detectado que a partir de 1840 se dio una mayor afluencia de constructores procedentes de Francia y una mayor actividad en la compraventa de

pianos de procedencia francesa o fabricados a la *francesa*, en detrimento de los pianos alemanes e ingleses. Por este motivo, tal como se ha deducido estudiando los pianos de manufactura barcelonesa que todavía se conservan, los pianos contruidos por los constructores barceloneses, que sobre todo a partir de 1815 seguían el modelo vienés, se adaptaron a la nueva moda y a partir de 1840 tomaron como modelo constructivo sobre todo los de sistema y estética franceses.

Un elemento importante en el proceso de difusión e implantación del piano fue el comercio, tanto de partituras como de instrumentos. Se han aportado nuevos datos que han permitido reseguir, por un lado, la evolución de la actividad del comercio instrumental desde finales del siglo XVIII con las tiendas-taller de los propios constructores de instrumentos (como la del guitarrero Valentí Fabrés), pasando por la creación en la década de 1820 de pequeños almacenes musicales dedicados a la compraventa de instrumentos y partituras (como la tienda-taller de Mariano Coll o la de Agustín Altimira) y hasta la creación de importantes almacenes musicales dedicados casi exclusivamente a la venta de pianos y partituras, a partir de la década de 1830, como el de Francisco España, el de Francisco Bernareggi y el de la Viuda Riera y Cía.; por otro lado, con relación al comercio de partituras se han aportado nuevos datos referentes a la figura del comerciante con tienda especializada en música, a la figura del librero y al fenómeno del surgimiento de los periódicos de música. Asimismo los datos aportados han permitido mostrar un activo comercio de compraventa y alquiler partituras por parte de particulares, músicos, almacenes musicales y librerías (como los libreros e impresores Tomas Gorchs, Manuel Riera o Piferrer) así como la forma en la que se llevaba a cabo la venta (por suscripción, lotes, cuadernos, álbumes, separatas, mediante publicaciones o periódicos musicales). Del mismo modo se ha podido constatar, al menos hasta 1820, la importancia de las partituras manuscritas realizadas por copistas profesionales, que favorecieron que se divulgara un repertorio pianístico e influyeron en la difusión del piano en Barcelona.

Con relación a la docencia y los espacios docentes, se ha demostrado la existencia de una demanda creciente para la actividad pianística, sobre todo en el ámbito doméstico, impulsada por el cada vez mayor consumo musical de una nueva clase social, la burguesía media, que veía en el piano y en la música una forma de relación y proyección social; también, la creciente demanda de profesores de piano privados, de métodos para piano y de espacios oficiales o privados aptos para la

docencia (escuelas, academias privadas y conservatorios). Se ha podido documentar en 1795 la actividad docente del profesor de piano Josef Pintauro, así como la de Vicente Martí (en las décadas de 1820 y 1830) y la del profesor Francisco Rodríguez (en la década de 1830), entre otros. Además se ha demostrado la existencia de colegios religiosos y de colegios privados que atendieron a la música como una de las materias de adorno; tal fue el caso del colegio privado de primera y segunda enseñanza dirigido por José Alegret en el que se impartía filosofía, retórica castellana, cálculo mercantil, latinidad, dibujo y música instrumental y vocal a cargo de los profesores Domingo Parella, José Parella y Antonio Carnicer. En la ciudad condal, para satisfacer la demanda en la enseñanza musical de los aficionados, surgieron, asimismo, academias privadas de música, como la de Francisco Berini y la de Jaime Bruno Berenguer. La enseñanza musical, también desarrollada dentro de las asociaciones musicales, se convirtió durante la década de 1840 en una alternativa a la enseñanza musical oficial, y acabó siendo un claro reflejo del interés social del momento por la música que generó un mayor consumo en todos los ámbitos musicales. A partir de 1837, la enseñanza musical de carácter profesional se institucionalizó y empezó a consolidarse gracias a la creación de un centro oficial, el Conservatorio del Liceo, que desarrollaba su actividad paralelamente a la enseñanza privada.

No hay que olvidar que el aumento de la oferta y de la demanda con la creación de centros de enseñanza musicales oficiales y privados generó una intensa actividad en el comercio de partituras, y concretamente en un tipo de obra, como fueron los métodos de música en general y particularmente los de piano. En este sentido se ha podido reseguir a partir de 1815 la presencia en la prensa del momento de anuncios de particulares y de librerías referentes a la compraventa de métodos de piano, como los de Adam, Pleyel, Clementi y Nonó, y también se ha documentado un método de piano editado en Barcelona en 1821, de autor desconocido. Se ha podido establecer, además, una correspondencia entre el aumento de la producción de pianos en talleres y fábricas entre 1792 y 1849 y el incremento de la demanda del piano en la enseñanza en las mismas fechas. De hecho, el piano fue el instrumento más requerido en la enseñanza musical, sobre todo a partir de 1815, y desbancó a otros, como la flauta, la guitarra o el violín; así lo evidencia el aumento del consumo de partituras para piano, el surgimiento de periódicos musicales, la creación de nuevos espacios dedicados a la venta de partituras, el incremento de la venta de métodos para piano y la mayor

demanda de profesores de piano. De forma ineludible, la comercialización de las obras didácticas coincidió con el avance de la trayectoria comercial del piano.

Asimismo, se ha comprobado que el piano permitió el acceso a la música a la burguesía y a la clase media acomodada, y que su difusión dio lugar a un proceso de popularización de la música, originado por la acomodación de las obras originales a través de las técnicas de reducciones, arreglos y transcripciones, así como de la edición de partituras y la creación de conservatorios de música. Se ha podido documentar que ya a partir de 1790 era corriente que las casas nobiliarias y de la burguesía barcelonesa tuvieran un piano, tanto para el uso y disfrute privado de la familia como para un uso social mediante la organización de conciertos particulares. Así pues, se ha podido constatar en fechas muy diversas la presencia del piano en espacios tanto de la rica burguesía comercial (casa de Onofre Gloria, en 1808) y de la burguesía media (casa de Francisco de Gomis en 1815), como de la pequeña burguesía, representada, en este caso, por los corredores de cambios (casa de Anton Torredà, en 1819, de Francisco Parlavé, en 1821, o bien casa de Joaquim Compte, en 1830) o de los pequeños comerciantes o *botiguers* (como era Roberto Marning, en 1808). No es casual, por tanto, que, a partir de 1814, la práctica totalidad de los inventarios analizados en los que se han localizado pianos sean de esa nueva clase social de aficionados con acceso a la música: la burguesía comercial e industrial. O visto de otra forma: al aumento del consumo y de la actividad musical también le corresponde un mayor deseo de poseer el instrumento de moda: el piano.

Tras el estudio detallado de los espacios musicales se puede afirmar que fue posible la difusión del piano en Barcelona gracias a la actividad musical desarrollada en paralelo y al mismo tiempo en diferentes espacios o ámbitos: por un lado, los conciertos públicos, que prácticamente siempre se realizaban en el Teatro de la Santa Cruz, aunque a partir de 1820 dejó de ser el único espacio público habilitado para dicha función, ya que se inauguró, con permiso del Ayuntamiento, el Teatro Nacional, también llamado Teatro de la Plaza de los Gigantes, y posteriormente se fundó el Liceo Filarmónico-Dramático de Montesión en 1837 (el futuro Gran Teatro del Liceo), el Teatre Nuevo en 1843 y el Teatro Odeón en 1850; por otro lado, los conciertos semipúblicos, aquellos que utilizaban espacios privados, como las salas principales de ciertas instituciones gremiales o de instituciones económicas (como la Sala Principal del Gremio de los Tejedores de Velos, del Gremio de Zapateros y del Gremio de

Taberneros, o la Sala principal del Palau de la Llotja de Barcelona, también llamada Palao), pero en los que el acceso era permitido para todos los públicos; y, finalmente, los conciertos privados, organizados tanto por la nobleza, como por la burguesía acomodada y la pequeña burguesía, y también por algunos artesanos, en los que el acceso era restringido a las personas invitadas por los anfitriones organizadores del evento musical.

Es innegable que el aumento de la actividad musical y de los espacios públicos y privados dedicados a la música no se dio de forma aislada, sino que estuvo acompañado por el incremento de la afición y del consumo del producto musical y también por el desarrollo en la fabricación y en la compraventa de instrumentos. Todos ellos, elementos que conforman un panorama genérico (el de la implantación del piano en Barcelona) y se complementan y se retroalimentan, ya que se dan de forma simultánea en los diferentes períodos.

En definitiva, la aparición en 1837 del Conservatorio del Liceo, junto con la creación de asociaciones destinadas al fomento de la música (como la Sociedad Filarmónica de Barcelona, en 1844, y la entidad Concierto Barcelonés, en 1848), la publicación de nuevas revistas musicales (como *El Mundo Musical*, en 1845, *El Filarmónico*, en 1845, *El Barcino Musical*, en 1846, y *La Lira Española*, en 1846), la intensa actividad de editores y almacenistas (como Bernareggi, Mayol, Oliveras Hernández, Cerdà y, posteriormente, Andreu Vidal i Roger), la consolidación de la industria de pianos, el incremento de las visitas de figuras internacionales del mundo de la interpretación del piano, como Franz Liszt, en 1845, Émile Prudent, en 1846, Thalberg, en 1847... Todo ello certifica la culminación de la difusión e implantación del piano en la Barcelona de mediados del siglo XIX. Es evidente que estos cambios fueron progresivos, desarrollados a lo largo de varias décadas, y que fueron fruto de una sucesión interrelacionada de cambios tecnológicos, económicos, sociales y culturales que se sucedieron pero también se retroalimentaron entre ellos. Los protagonistas de este proceso (el constructor, el intérprete, el compositor, el aficionado y el comerciante) consiguieron que el piano se convirtiera en el instrumento más específicamente romántico y el que mejor expresaba la sensibilidad y el pensamiento de este período.

Todo este complejo mosaico de elementos que configura, explica y justifica la difusión del piano en Barcelona, ha permitido sacar a relucir una nueva manera de entender, estudiar y comprender la música española de la primera mitad del siglo XIX.

Es evidente que han quedado pendientes de abordar cuestiones prominentes que permitirían esclarecer aún más el panorama de la difusión musical a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, por ejemplo: el estudio de la edición manuscrita o el estudio de los impresores y editores de música. Asimismo, el tema daría para profundizar más en las biografías de los constructores de pianos, para realizar un estudio sistemático de las innovaciones tecnológicas e industriales aplicadas al piano y para ahondar en el estudio del repertorio de las partituras vendidas y de las partituras de las publicaciones periódicas musicales.



## RESUMEN

Entre 1790 y 1849 se generalizó el uso del piano en Barcelona. Pruebas de ello son el desarrollo de la actividad constructiva de pianos, el aumento de la edición y la venta de partituras y la publicación de métodos pedagógicos para este instrumento, el incremento de la demanda de la enseñanza musical privada, así como el aumento de la compraventa de pianos e incluso de la introducción de novedades industriales en la fabricación de pianos.

El piano en tanto objeto musical sintetiza todos los cambios de la sociedad moderna: participó en los procesos industriales más activos y a la vez se impuso musicalmente con un inmenso poder social; por este motivo, para comprender en su conjunto la evolución del piano no solo es necesario adentrarse en aspectos culturales o estrictamente musicales, sino también tener en cuenta factores económicos, sociales y fenómenos globales, como el avance de la ciencia y la tecnología.

Así pues, la presente TESIS DOCTORAL tiene dos propósitos básicos: por un lado, indicar los hechos musicales, culturales y sociales que justificaron la difusión del piano y la normalización de su utilización en la Barcelona de finales del siglo XVIII y de la primera mitad del siglo XIX; por otro, determinar la penetración social del piano en la sociedad barcelonesa de 1790 a 1842, es decir, dilucidar los tipos de pianos que se construían y se vendían, qué precios se pagaban por ellos y quién los adquiría y por qué.

Este proceso de implantación y difusión del piano en Barcelona se enmarca en un contexto más amplio, puesto que fue un fenómeno de gran impulso europeo y norteamericano y definió las características del piano romántico, convirtiendo a este instrumento en el más representativo de este movimiento.





## FUENTES

### Biblioteca de Catalunya (BC)

- Fondo Junta de Comerç, legajo 104
- Fondo Junta de Comerç, caja 37, legajo XXXVII
- Fondo Junta de Comerç, caja 95, legajo LXVIII
- Fondo Junta de Comerç, caja 111, legajo LXXXI
- Fondo Junta de Comerç, JC 142. *Libro de matriculas de los comerciantes en 1845*
- Manuscrit F. Bon. 3660
- M 4287/41

### Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB)

- Fondo Junta de Comerç, caja 3
- Fondo Junta de Comerç, caja 12
- Fondo Junta de Comerç, caja 40
- Fondo Municipal, secció Gremis, legajo 37/1
- Fondo Municipal, secció Gremis, legajo 37/18, *Llibre de promanies a partir de 1797*
- Fondo Municipal, secció Gremis, legajo 37/21. *Cobro de les añades a partir de 1826*
- Fondo Municipal, secció Gremis, legajo 37/22, *Llibre de les anyades i aflorinaments dels fadrins fusters a partir de 1801*
- Fondo Municipal, secció Gremis, legajo 37/36, *Llibre del clavari*
- Fondo Municipal, secció Gremis, legajo 37/58. *Documentació variada segles XVI-XIX*

- Fondo Municipal, sección Gremis, legajo 37/74, *Avisos dels mestres fills y aprenents pel cordó de sanitat del 1828*
- Fondo Municipal, sección Cadastre, libro IX-6, *Repartiment i pagament per Indústria i Comerç 1820-1821*
- Fondo Municipal, sección Cadastre IX-7
- Fondo Municipal, sección Cadastre IX-8
- Fondo Municipal, sección Cadastre IX-10
- Fondo Municipal, sección Cadastre, serie IX-25, 1839
- Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-201, vol. I.
- Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-206, vol. VI.
- Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-207, vol. VII.
- Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-212, vol. XII.
- Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-218, vol. XVII.
- Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, vol. XVII.
- Rafael d'Amat i de Cortada (barón de Maldà), *Calaix de sastre*, vol. XXII.

#### Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas (AHOEPM)

- Privilegio de invención, núm. 57

#### Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona (AHPNB)

- José Ribes Granes (notario núm. 1046), *Inventaris*, vol. 79, fols. 164-185 y vol. 83, fols. 142-319

- Daniel Troc (notario núm. 1037), Inventaris, vol. 45, fols. 2-21
- Francisco Portell (notario núm. 1142), Inventaris, vol. 34, fols. 226-227
- Francisco Portell (notario núm. 1142), Inventaris, vol. 42, fols. 82-97.
- Francisco Portell (notario núm. 1142), Inventaris, vol. 45, fol. 291
- Francisco Portell (notario núm. 1142), Inventaris, vol. 47, fols. 287-298
- Josep Ignasi Lluch (notario núm. 1144), Inventaris, vol. 44, fols. 1-13
- José Clos i Trias (notario núm. 1164), Inventaris, vol. 34, fols. 130-155
- Manuel Olzina (notario núm. 1183), Inventaris, vol. 19, fols. 200-210
- Constantí Gibert (notario núm. 1261), Inventaris, vol. 5, fols. 186-192

#### Arxiu de l'Hospital de Sant Pau (AHSP)

- Carpeta 2.1.6 (Recaptacions del Teatre de la Santa Creu. Comptes 1798-1837)
- Carpeta 2.2.1 (Còmics, músics, coristes. 1719-1898)
- Carpeta 2.3.1 (Lloguer d'instruments)
- Carpeta 2.4.1 (Arrendament del Teatre [de la Santa Creu o Principal] 1733-1826)
- Carpeta 2.5.1 (Inventaris del Teatre [de la Santa Creu o Principal] 1750-1866)
- Carpeta 5.2 (Correspondència relativa al Teatre [de la Santa Creu o Principal], 1801-1830)



## BIBLIOGRAFÍA

- ACKER, Yolanda F., *Música y danza en el «Diario de Madrid» (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2007.
- ADAMS HOOVER, Cynthia; RUCKER, Patrick; GOOD, Edwin Marshall, *Piano 300. Celebrating Three Centuries of People and Pianos*. Washington: National Museum of American History at the Smithsonian International Gallery, 2001 [compilación].
- AGUSTÍ I CULLELL, Jaume, *Ciència i tècnica a Catalunya en el segle XVIII o la introducció de la màquina de vapor*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1983.
- AIMAR I PUIG, Antoni, *Ressenya històrica de la Confraria i Gremi de Mestres Fusters de Barcelona, sota la invocació de Sant Joan Baptista i Sant Josep*. Barcelona: Ramon Tobella, 1930.
- ALEMANY FERRER, Victoria, *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- ALEMANY FERRER, Victoria, «La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX», *Anuario Musical*, 62 (2007), págs. 335-364.
- ALEMANY FERRER, Victoria, *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007
- ALEMANY FERRER, Victoria, *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007.
- ALIER, Roger, «Els primers concerts públics a Barcelona», *Serra d'Or*, núm. 210 (marzo de 1977), págs. 175-177.

- ALIER, Roger: «La vida musical de Barcelona vista a través del *Calaix de sastre* del barón de Maldà», *Serra d'Or*, núm. 221, febrero de 1978, págs. 51-55.
- ALIER, Roger, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990 [1979].
- ALIER, Roger, «Notes sobre la música de Haydn a la Barcelona del segle XVIII», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 1985, págs. 41-47.
- ALIER, Roger; MATA, Francesc Xavier, *El Gran Teatre del Liceo (Historia artística)*. Barcelona: Edicions Francesc Xavier Mata, 1991.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1997.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, «Los salones: un espacio musical para la España del XIX», *Anuario Musical*, 48 (1993), págs. 165-206.
- ÁLVAREZ, Rosario (ed.), *A propósito de Albéniz: el piano en España entre 1830 y 1920*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2012.
- AMAT I DE CORTADA, Rafael d', (barón de Maldà), (1769), *Calaix de sastre*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1994, vol. VI (1802-1803). [Memorias manuscritas; transcripción, selección y edición a cargo de Ramon Boixareu].
- AMAT I DE CORTADA, Rafael d', (barón de Maldà), (1769), *Exili de Barcelona i viatge a Vic: 1808*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 1991. [Edición, introducción y notas a cargo de Vicenç Pascual i Rodríguez y Carme Rúbio i Larramona].
- ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. De la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península, 2001.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, George (dirs.), *Historia de la vida privada. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Taurus, 1989 [1987], vol. IV.

- ARRANZ I HERRERO, Manuel, *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991.
- ARTOLA GALLEGO, Miguel, *Historia de España. La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza Universidad, 1975, vol. V.
- AVIÑO A, Xosé, «Aquel año de 1845», *Anuario Musical*, 45 (1990), págs. 133-188.
- AVIÑO A, Xosé, *Cent anys de conservatori*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1986.
- AVIÑO A, Xosé (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear. Del Romanticisme al Nacionalisme*. Barcelona: Edicions 62, 2001, vol. III.
- AVIÑO A, Xosé (ed.), *Tecnología y creación musical*. Lérida: Editorial Milenio, 2014.
- BAHAMONDE MAGRO, Ángel; MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio, *Historia de España, siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1994.
- BALDELLÓ, Francesc, «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona», *Anuario Musical*, IV (1949), págs. 155-179.
- BALDELLÓ, Francesc, «Órganos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX)», *Anuario Musical*, I (1946), págs. 195-237.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar, «La educación de la mujer española en el siglo XIX», *Historia de la Educación: Revista Interuniversitaria*, núm. 8, 1989, págs. 245-260.
- BERNAL, John Desmond, *Ciencia e industria en el siglo XIX*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1973.
- BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc (coords.), *Història crítica de la música catalana*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, «Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández», *Revista de Musicología*, XI, 3 (1988), págs. 807-854.



- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *Hazen y el piano en España, 175 años*. Madrid: Hazen, 1989.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770 - ca. 1870*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004 [Tesis doctoral inédita].
- BORRÀS I ROCA, Josep, «Constructors d'instruments de vent fusta a Barcelona entre 1742 i 1826», *Revista Catalana de Musicologia*, I (2001), págs. 93-156.
- BÖSEL, Richard (ed.), *La cultura del fortepiano (1770-1830)*. Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009.
- BOUZA VILA, Jerónimo, «El complejo proceso para la instauración de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País», *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, vol. X, núm. 591 (25 de junio de 2005).
- BROTONS I SEGARRA, Ròmul, *La ciutat captiva (Barcelona 1714-1860)*. Barcelona: Albertí Editor, 2008.
- BRUGAROLAS BONET, Oriol, «La construcción de pianos en Barcelona (1780-1808): los primeros constructores de pianos», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. XXI (2011), págs. 83-102.
- BURGOS BORDONAU, Esther, *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España (1830-1938)*. Madrid: ONCE, 2004.
- CARNERO, Guillermo (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*. Madrid: Espasa Calpe, 1997, vol. 8, tomo I.
- CARRAU, Javier Guillem, «Breves apuntes sobre el liberalismo económico y las nuevas reglas para actuar en los mercados de la Constitución de Cádiz», *Corts: Anuario de Derecho Parlamentario*, núm. 26, 2012, págs. 59-69
- CARRERA PUJAL, Jaume, *Aspectos de la vida gremial barcelonesa en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Patronato de Historia Social del Instituto Balmes de Sociología, 1949.

- CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2001.
- CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- CASTILLO, Santiago; FERNÁNDEZ, Roberto (coords.), *Historia social y ciencias sociales, Actas del IV Congreso de Historia Social de España, 12-15 de diciembre de 2000*. Lérida: Milenio, 2001.
- CAVEDA Y NAVA, José, *Memoria presentada al excelentísimo señor ministro de Comercio por la Junta Calificadora de los productos de la industria española reunidos en la exposición pública de 1850*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. Santiago Saunague, 1851.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- CHIANTORE, Luca, *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, 2001.
- COELLO ALONSO, Silvano, «El piano en España», *Revista de Folklore*, núm. 211, págs. 26-28.
- COLAS, Damien; GÉTREAU, Florence; HAINE, Malou, *Musique, esthétique et société au XIX<sup>e</sup> siècle*. Collines de Wavre: Mardaga, 2007.
- COLE, Michael, *The Pianoforte in the Classical Era*. Oxford: Clarendon Press Oxford, 1998.
- COLT, C. F.; MIALL, Antony, *The Early Piano*. Londres: Stainer and Bell London, 1981.
- COMELLAS, José Luis, *Historia de España contemporánea*. Madrid: Ediciones Rialp, 1996.

- COMELLAS I BARRI, Montserrat, *El romanticisme musical a Barcelona: els concerts*. Sant Cugat del Vallès: Els Llibres de la Frontera, 2000.
- COMELLAS I BARRI, Montserrat, *L'activitat concertística a Barcelona durant la primera meitat del segle XIX: aproximació històrica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997 [Tesis doctoral].
- COMELLAS I BARRI, Montserrat, «Pianistas de paso en Barcelona: 1800-1875», *Nassarre*, XVI, 2 (2000), págs. 59-76.
- CRUZ, Jesús, *Los notables de Madrid. Las bases sociales de la revolución liberal española*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- CUERVO CALVO, Laura, *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- CUERVO CALVO, Laura, «José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid», *Anuario Musical*, 67 (2012), págs. 133-152.
- DINI, Jesús; SÁENZ, Miguel (trad. y selec. a cargo de), *Cartas. Wolfgang Amadeus Mozart*. Barcelona: Muchnik Editores, 1997.
- DERRY, Thomas Kingston; WILLIAMS, Trevor Illtyd, *Historia de la tecnología. Desde 1750 hasta 1900*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002, vols. 1 y 2.
- DOLGE, Alfred, *Piano and their makers. A comprehensive history of the development of the piano*. Nueva York: Dover Publications, 1972.
- EINSTEIN, Alfred, *Musica in the Romantic Era. A History of musical thought in the 19th century*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1947.
- ESCALES I LLIMONA, Romà (dir. y coord.), *Museu de la Música: Catàleg d'instruments*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, 1991.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Roberto, *La España moderna. Siglo XVIII*. Madrid: Historia 16, 1993.

- FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, Alfons, «El piano: una indústria potent a la Barcelona de final del segle XIX i principi del XX», *Revista Musical Catalana*, núm. 232 (febrero de 2004), págs. 30 y 31.
- FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel (eds.), *El Romanticisme a Catalunya: 1820-1874*. Barcelona: Pòrtic, 1999.
- FORNIÉS CASALS, José Francisco, *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el período de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978.
- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 [1976].
- FUENTES ARAGONÉS, Juan Francisco, *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868)*. Madrid: Síntesis, 2007.
- FUKUSHIMA, Mutsumi, *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008 [Tesis doctoral].
- FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi, «Les revistes musicals barcelonines, 1817-1868». *Barcelona, Quaderns d'Història*, 12, 2005, págs. 119-134.
- GALDON ARRUÉ, Monti, «Els mestres de capella de la Catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX», *Recerca Musicològica*, XIII, 1998, págs. 213-222.
- GALERA I MONEGAL, Montserrat, «Barcelona vista pels viatgers del segle XVIII», *Revista Catalana de Geografia*, núm. 17 (1982), págs. 87-102.
- GARCÍA ESPUCHE, Albert (dir.), *Dansa y música. La ciutat del Born. Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009.
- GARCÍA HURTADO, Manuel-Reyes (ed.), *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*. Madrid: Sílex, 2009.

- GARCÍA MALLO, María Carmen, «La edición musical en Barcelona (1847-1915). Partituras impresas conservadas en la Biblioteca de Catalunya», *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IX (2002), núm. 1, págs. 7-154.
- GEMBERO USTÁRROZ, María, «Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la guerra de la Independencia (1808-1814)», *Revista de Musicología*, vol. XX, núm. 1 (1997), págs. 451-466.
- GÉTREAU, Florence (dir.), *Le pianoforte en France: 1780-1820*. París: CNRS Éditions, 2009.
- GIRARD, Guy, *Trabajo, motivaciones y valoraciones sociales*. Madrid: Ediciones de la Revista de Trabajo, 1975.
- GONZÁLEZ ENCISO, Agustín; MATÉS BARCO, Juan Manuel, *Historia económica de España, siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel, 2006.
- GOSÁLVEZ, José Carlos, *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación, 1995.
- GOOD, Edwin Marshall, *Giraffes, Black Dragons, and other Pianos. A Technological History from the Cristofori to the Modern Concert Grand*. California: Stanford University Press, 2001 [1982].
- GRAU, Ramon (coord.), *Les ciutats i les revolucions, 1808-1868. La cultura a l'època romàntica*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona, 2007, vol. III.
- HAINE, Malou, *Les facteurs d'instruments de musique a Paris au XIXe siècle: des artisans face à l'industrialisation*. Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- HARDING, Rosamond E. M., *The piano-forte. Its history traced to the Great Exhibition of 1851*. Surrey: Gresham Books, 1978 [1933].
- HERNÁNDEZ I SAGRERA, Joan Miquel, *L'escola pianística de Carles G. Vidiella*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009.

- HUERTAS, Josep Maria (dir), *200 anys de premsa diària a Catalunya*. Barcelona: Edicions Fundació Caixa Catalunya, 1995.
- JOVER ZAMORA, José María; GÓMEZ-FERRER, Guadalupe; FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo, *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX y XX)*. Barcelona: Random House Mondadori, 2001.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl, «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», (I), *Revista de Musicología*, vol. V (1982), págs. 309-323.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl, «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», (II), *Revista de Musicología*, vol. VI (1983), págs. 299-308.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl, «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», (III), *Revista de Musicología*, vol. VIII (1985), págs. 303-321.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl; NOBBS, Cristopher, «Sevilla: un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997), págs. 851-854.
- LANDES, David Sau, *Progreso tecnológico y Revolución Industrial*. Madrid: Tecnos, 1979.
- LEVAILLANT, Denis, *El piano*. Barcelona: Labor, 1990.
- LEZA, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica Española, 2014, vol. 4.
- LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos. A Social History*. Nueva York: Dover Publications, 1990 [1954].
- LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 2012.

- LÓPEZ GUALLAR, Pilar, «Naturales e inmigrantes en Barcelona a mediados del siglo XIX», *Barcelona, Quaderns d'Història*, 11 (2004), págs. 69-92.
- LÓPEZ OCÓN, Leoncio, *Breve historia de la ciencia española*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- LÓPEZ PIÑERO, José María (dir.), *La ciencia en la España del siglo XIX*. Madrid: Marcial Pons, 1992.
- MARTY CABALLERO, Luis, *Anuario general del comercio, de la industria y de las profesiones de la magistratura y de la administración*. Madrid: Impresión Oficinas del Anuario, 1863.
- MARURI VILLANUEVA, Ramón, *Santander a finales del Antiguo Régimen: cambio social y cambio de mentalidades. La burguesía mercantil, 1770-1850*. Santander: Universidad de Cantabria, 1987.
- MILLÁN, José Antonio (coord.), *La lectura en España. Informe 2008: leer para aprender*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, 2008.
- MOLAS RIBALTA, Pere, *Los gremios barceloneses del siglo XVIII. La estructura corporativa ante el comienzo de la Revolución Industrial*. Madrid: Federación Española de Cajas de Ahorros, 1970.
- MONTOLIU, Manuel, *Aribau i el seu temps*. Barcelona: Editorial Alpha, 1962.
- MONTORO MARTÍNEZ, Jesús, *Los ciegos en la historia*. Madrid: ONCE, 1995, vol. 5.
- NÚÑEZ LUQUE, María Teresa, «La prensa periódica de Barcelona en el siglo XVIII. Prensa erudita, gacetas y pronósticos», *Manuscrits: Revista d'Historia Moderna*, núm. 7, 1988, págs. 241-262.
- PELLISA I PUJADES, Joan, *Guitarres i guitarrers d'escola catalana. Dels gremis al modernisme*. Barcelona: Amalgama Edicions, 2013.
- PARAKILAS, James, et ál., *Piano Roles. A New History of the Piano*. New Haven: Yale University Press, 2001.

- PAREDES, Javier (coord.), *Historia universal contemporánea. De las revoluciones liberales a la Primera Guerra Mundial*. Barcelona: Ariel, 2004 [1999], vol. I.
- PLANTIGA, León, *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal, 1992.
- POLLENS, Stewart, *The Early Pianoforte*. Nueva York: Cambridge University Press, 2009 [1995].
- POLO PUJADAS, Magda, *Historia de la música*. Santander: PubliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2011.
- PUIG-PLA, Carles, «Desarrollo y difusión de la construcción de máquinas e instrumentos científicos: el caso de Barcelona, siglos XVIII-XIX», *Scripta Nova Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, núm. 69 (8), 2000.
- RADIGALES, Jaume, *Representacions operístiques a Barcelona*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998 [Tesis doctoral].
- RATTALINO, Piero, *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona: Labor, 1988 [1982].
- RIERA I TUÈBOLS, Santiago, *Ciència i tècnica a la il·lustració: Francesc Salvà i Campillo (1751-1828)*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1985.
- RIERA TUÈBOLS, Santiago, *Historia de la ciencia y de la técnica*. Madrid: Akal, 1992.
- RIMBAULT, Edward Francis, *The Pianoforte, its Origin, Progress and Construction*. Miami: Hardpress Publishing, 2013 [1860].
- RISPA, Antonio, *Memoria relativa a las enseñanzas de los sordo-mudos y de los ciegos*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez Rialp, 1865
- ROMEA CASTRO, Celia, *Barcelona romántica y revolucionaria. Una imagen literaria de la ciudad, década de 1833 a 1843*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994.



- ROMERO MARÍN, Juan José, *La construcción de la cultura del oficio durante la industrialización. Barcelona 1814-1860*. Barcelona: Icaria Editorial, 2005.
- SÁENZ-RICO URBINA, Alfredo, *La educación general en Cataluña durante el Trienio Constitucional (1820-1823)*. Barcelona: Publicaciones de la Cátedra de Historia Universal, 1973.
- SALA, María Esther; VILAR, Josep María, «La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Cataluña del ochocientos», *Nassarre*, VIII, 2 (1992), págs. 69-82.
- SALAS VILLAR, Gemma, «Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, 22 (1), 1999, págs. 209-246.
- SALAS VILLAR, Gemma, «La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano», *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, 15, 1-2, 1999, págs. 9-56.
- SÁNCHEZ AGESTA, Luis, *Historia del constitucionalismo español*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales de Madrid, 1990.
- SARASÚA, Carmen, «Trabajo y trabajadores en la España del siglo XIX», *Working Papers*, 2005, núm. 7, Unitat d'Història Econòmica de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- SAURÍ, Manuel; MATAS, José, *Guía general de Barcelona, 1849*. Barcelona: Manuel Saurí, 1849.
- SERRANO GARCÍA, Rafael, *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- SIEPMAN, Jeremy, *El piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.
- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume, *Història de Barcelona*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2008.

- STEINER, Thomas (ed.), *Instruments à claviers. Expressivité et flexibilité sonore. Actes de Rencontres Internationales Harmoniques*. Peter Lang Editions Scientifiques Européennes: Berna, 2004.
- SUERO ROCA, María Teresa, «La diversió a Barcelona a començament del segle XIX», *Avenç*, núm. 40 (julio-agosto de 1981), págs. 50-57.
- TODD, R. Larry (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*. Nueva York: Routledge, 2004.
- TORRELLA NIUBÓ, Francesc, *Gremios y cofradías: síntesis histórico-social*. Tarrasa: Publicaciones de la Cámara Oficial de Comercio e Industria, 1961.
- TORRENT MARTÍNEZ, Joan, *La prensa de Barcelona (1641-1967)*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1969.
- TORRES MULAS, Jacinto, «El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX», *Revista de Musicología*, 1993, vol. XIV, núm. 2, págs. 1679-1700.
- TORRES MULAS, Jacinto, «Fuentes para la historiografía musical española», *Revista de Musicología*, 1991, vol. XVI, núm. 3, págs. 33-50.
- TORRES MULAS, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España, 1812-1990: estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991.
- VANDERVELLEN, Pascale, *Le piano de style en Europe. Des origens à 1850*. Lieja: Mardaga, 1994.
- VÁZQUEZ TUR, Mariano, «Piano de salón y piano de concierto en la España del siglo XIX», *Revista de musicología*, XIV, 1-2, 1991, págs. 225-248.
- VEGA TOSCANO, Ana, «Métodos españoles de piano en el siglo XIX», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, págs. 129-145.
- VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L'art gràfic a Barcelona. El llibre il·lustrat. 1800-1843*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2012 [Tesis doctoral].

- VILAR, Josep Maria, «Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya», *Anuario Musical*, 50 (1995), págs. 185-199.
- VILLAR, Francisco, *La ciutat dels cafès. Barcelona 1750-1880*. Barcelona: La Campana, 2008.
- WAINWRIGHT, David, *The Piano Makers*. Londres: Hutchinson and Co, 1975.
- WOLTERS, Klaus, *Le piano. Une introduction à son histoire, à sa facture et à son jeu*. París: Van de Velde, 1983.
- YAÑEZ NAVARRO, Celestino, «Música para pianoforte, órgano y clave en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX», *Anuario Musical*, vol. 62 (1999), págs. 291-333.

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Número de anuncios de constructores de pianos y de constructores de otros instrumentos visto por etapas	168
<b>Tabla 2.</b> Noticias musicales del <i>Diario de Barcelona</i> entre 1792 y 1849	247
<b>Tabla 3.</b> Relación entre el número de anuncios de constructores de pianos y de constructores de otros instrumentos ordenados por etapas cronológicas	248
<b>Tabla 4.</b> Noticias musicales en el <i>Diario de Barcelona</i> 1792-1849	264
<b>Tabla 5.</b> Instrumentos más comercializados, sin contabilizar el piano, entre 1792 y 1849	265
<b>Tabla 6.</b> Tipos de instrumentos más comercializados entre 1792 y 1849, excepto el piano, desglosado por etapas	266
<b>Tabla 7.</b> Tabla comparativa entre los anuncios de compraventa y alquiler de pianos y los anuncios de compraventa y alquiler del resto de instrumentos	268
<b>Tabla 8.</b> Comparativa de algunos de los elementos que justifican un aumento de la actividad musical y comercial	269
<b>Tabla 9.</b> Importaciones según el <i>Diario de Barcelona</i> entre 1792 y 1849 distribuido en cuatro etapas cronológicas	272

<b>Tabla 10.</b> Evolución de los anuncios relativos a la compraventa y el alquiler de partituras con relación al resto de anuncios musicales	288
<b>Tabla 11.</b> Detalle de la evolución de los anuncios referentes a la compraventa y el alquiler de partituras	289
<b>Tabla 12.</b> Evolución de los anuncios referentes a la compraventa y el alquiler de partituras teniendo en cuenta quien inserta el anuncio en el <i>Diario de Barcelona</i>	290
<b>Tabla 13.</b> Detalle de la tabla 11 referente a la etapa 3 (1814-1830) del comercio de partituras	313
<b>Tabla 14.</b> Detalle de la tabla 11 referente a la etapa 4 (1830-1849) del comercio de partituras	313
<b>Tabla 15.</b> Evolución de los anuncios relativos a la enseñanza musical insertados en el <i>Diario de Barcelona</i> entre 1792 y 1849	340
<b>Tabla 16.</b> Visión por etapas de la evolución de los tres grupos de anuncios relativos a la enseñanza musical	340
<b>Tabla 17.</b> Detalle del grupo de anuncios referentes a la enseñanza musical de la etapa 1 sin incluir el grupo 3	344
<b>Tabla 18.</b> Instrumentos más citados en los anuncios relativos a la enseñanza musical visto por etapas	346
<b>Tabla 19.</b> Detalle del grupo de anuncios de profesores de la etapa 2 sin incluir el grupo 3	347
<b>Tabla 20.</b> Instrumentos más citados en los anuncios referentes a la enseñanza musical, desde 1792 a 1849	357

**Tabla 21.** Detalle del grupo de anuncios de profesores de la etapa 3  
sin incluir el grupo 3 (el de los centros de enseñanza musical)

357



## ÍNDICE DE IMÁGENES

<b>Imagen 1.</b> Piano de mesa de Johann Söcher (1742)	93
<b>Imagen 2.</b> Piano de mesa de Johannes Zumpe y Gabriel Buntebart (Londres, 1773)	94
<b>Imagen 3.</b> Piano de mesa de John Broadwood & Sons (1797)	94
<b>Imagen 4.</b> Piano de mesa de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz (Barcelona, 1800)	95
<b>Imagen 5.</b> Piano vertical de Domenico del Mela da Gagliano (1739)	95
<b>Imagen 6.</b> Piano vertical de Clementi amb la forma de biblioteca (Londres, 1806)	97
<b>Imagen 7.</b> Piano <i>cabinet</i> de Robert Warnum (Londres, ca. 1825)	97
<b>Imagen 8.</b> Piano vertical de Pleyel (París, 1833)	98
<b>Imagen 9.</b> Piano de mesa de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz (Barcelona, 1805)	161
<b>Imagen 10.</b> Piano de mesa de Joseph Franz Otter y Johannes Kyburz (Barcelona, 1800)	162
<b>Imagen 11.</b> Piano escritorio de Josef Martí (Barcelona, 1805)	165
<b>Imagen 12.</b> Piano de mesa de Juan Munné (Barcelona, segundo cuarto del siglo XIX)	189



<b>Imagen 13.</b> Piano de mesa de Juan y Lorenzo Munné (Barcelona, segundo cuarto del siglo XIX)	190
<b>Imagen 14.</b> Piano de mesa de Antonio Lladó (Barcelona, ca. 1840)	195
<b>Imagen 15.</b> Piano de mesa de Rafael Gabriel Pons (Barcelona, ca. 1830)	196
<b>Imagen 16.</b> Piano armario de Rafael Gabriel Pons (Barcelona, ca. 1840)	197
<b>Imagen 17.</b> Piano de mesa de Manuel Bordas (Barcelona, 1840)	208
<b>Imagen 18.</b> Piano de mesa de Manuel Bordas (Barcelona, segundo cuarto del siglo XIX)	208
<b>Imagen 19.</b> Piano vertical de Giacomo Balbi (Barcelona, ca. 1850)	211
<b>Imagen 20.</b> Clarinete en Do de Francisco Bernareggi (Barcelona, entre 1819 y 1863)	258
<b>Imagen 21.</b> Clarín de llaves de Mariano Coll (Barcelona, entre 1825 y 1849)	259
<b>Imagen 22.</b> Plano de la ciudad y del puerto de Barcelona en 1806	261
<b>Imagen 23.</b> Detalle del barrio de los Framenors	262
<b>Imagen 24.</b> Piano de mesa de Juan Munné (Barcelona, ca. 1840)	283
<b>Imagen 25.</b> Piano armario de Manuel Bordas (Barcelona, 1840)	283

- Imagen 26.** Portada de arreglo para guitarra realizado por Sebastián Pelegrí, de la obertura que el compositor Ramón Carnicer escribió para la ópera *El barbero de Sevilla* de Rossini 302
- Imagen 27.** Arreglo para guitarra realizado por Sebastián Pelegrí de la obertura que el compositor Ramón Carnicer escribió para la ópera *El barbero de Sevilla* de Rossini 303
- Imagen 28.** Interior de la obra de Tomás Ballester de Belmonte *El porqué de la música, o sea primero elementos del noble arte de la música, y método fácil* (Barcelona, 1824) 305
- Imagen 29.** Calcografía con la imagen de Tomás Ballester de Belmonte 306
- Imagen 30.** Portada de la obra de Juan Bautista Roca y Bisbal (Barcelona 1837) *Gramática Musical...* 322
- Imagen 31.** Detalle del barrio de los Framenors 323
- Imagen 32.** Portada de *El Mundo Musical*, correspondiente al domingo 11 de mayo de 1845 330
- Imagen 33.** Prospecto donde se da a conocer el periódico musical *El Filarmónico* y se anuncia que la primer entrega tendrá lugar el 20 de septiembre de 1845 332
- Imagen 34.** Portada correspondiente al número 3 de *El Barcino Musical*, del domingo 5 de julio de 1846 334
- Imagen 35.** Portada de la versión española del método para piano de L. Adam (publicado en París en 1804) 363

**Imagen 36.** Primera página del método *El arte del fortepiano simplificado y reducido al orden natural* (Barcelona, 1821 o 1822).

Autor desconocido

365

