

# QUADRIVIUM

## REVISTA DIGITAL DE MUSICOLOGIA

### 15

(2024)



## Redes del piano en València (1790-1856): circulación, transferencia y confluencias

José Gabriel Guaita Gabaldón  
Universitat Politècnica de València

### RESUM

L'article examina la implantació del piano a València durant el segle XIX i la seua influència en la vida musical i cultural de la ciutat. L'instrument va substituir altres de tradicionals com el saltiri i el clavicèmbal, i el seu consolidament va impulsar la creació d'una xarxa de constructors, comerciants, intèrprets i docents. Així, el piano es va consolidar com un símbol de modernitat i estatus social, integrant-se no sols en els grans escenaris, sinó també en les llars de la burgesia. A més, es va popularitzar en concerts, cafès i vetlades privades, amb una destacada participació de pianistes femenines.

L'estudi aborda l'expansió del mercat del piano i la seua literatura, així com la consolidació de rutes de distribució. A més, s'empren eines d'anàlisi de xarxes per a identificar les figures més influents i les comunitats formades. La investigació destaca personatges com el constructor Pedro Gómez, el compositor i mestre José Valero i els docents Pascual Pérez Gascón i Justo Fuster, juntament amb altres rellevants com Antonio Ayala. Les seues interaccions van afavorir el desenvolupament musical i pianístic de la ciutat, posicionant-la en l'àmbit de la música romàntica a Espanya i Europa.

**Paraules Clau:** piano; València al segle XIX; xarxes musicals.

### RESUMEN

El artículo examina la implantación del piano en València durante el siglo XIX y su influencia en la vida musical y cultural de la ciudad. El instrumento reemplazó a otros tradicionales como el salterio y el clave, y su afianzamiento impulsó la creación de una red de constructores, comerciantes, intérpretes y docentes. Así, el piano se afianzó como símbolo de modernidad y estatus social, integrándose no solo en los grandes escenarios, sino también en los hogares de la burguesía. Además, se popularizó en conciertos, cafés y veladas privadas, con una destacada participación de mujeres pianistas.

El estudio aborda la expansión del mercado del piano y su literatura, así como la consolidación de distintas rutas de distribución. Además, se emplean herramientas de análisis de redes para identificar a las figuras más influyentes y las comunidades formadas. La investigación destaca a personajes como el constructor Pedro Gómez, el compositor y maestro José Valero y los docentes Pascual Pérez Gascón y Justo Fuster, junto a otros relevantes como Antonio Ayala. Sus interacciones fomentaron el desarrollo musical y pianístico de la ciudad, posicionándola el ámbito de la música romántica en España y Europa.

**Palabras Clave:** piano, València en el siglo XIX; redes musicales.

### ABSTRACT

The article examines the establishment of the piano in València during the 19th century and its influence on the city's musical and cultural life. The instrument replaced traditional ones such as the psaltery and harpsichord, and its consolidation fostered the development of a network of builders, merchants, performers, and teachers. Thus, the piano emerged as a symbol of modernity and social status, becoming integrated not only into prominent performance venues but also into the homes of the bourgeoisie. Moreover, it gained popularity in concerts, cafés, and private soirées, with a significant presence of female pianists.

The study addresses the expansion of the piano market and its repertoire, as well as the establishment of distribution routes. Furthermore, network analysis tools are employed to identify the most influential figures and the communities they formed. The research highlights individuals such as the builder Pedro Gómez, the composer and teacher José Valero, and the educators Pascual Pérez Gascón and Justo Fuster, alongside other significant figures like Antonio Ayala. Their interactions promoted the musical and pianistic development of the city, positioning València within the realm of Romantic music in Spain and Europe.

**Keywords:** piano; 19th-century València; musical networks.

**RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED:** octubre 2024 / octubre 2024 / October 2024

**ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE:** desembre 2024 / diciembre 2024 / December 2024



## 1. Introducción

La llegada del piano a València marcó un hito en la historia musical local, relevando a los instrumentos propios del siglo XVIII e impulsando la transición hacia la modernidad contemporánea, lo que dio lugar a una auténtica revolución musical en la sociedad valenciana. Gracias a sus características distintivas, no solo se consolidó como el instrumento preferido de intérpretes consagrados y los grandes escenarios, sino también como el acompañante ideal en entornos domésticos de las clases medias y acomodadas urbanas, lo que impulsó una demanda exponencial en su producción, comercialización y uso. Este fenómeno desencadenó procesos complejos que, en última instancia, facilitaron su adopción y difusión masiva en un contexto en el que su consolidación en los sectores productivos, comerciales y sociales ya era una realidad desde hacía décadas en otras ciudades como Sevilla, Madrid y Barcelona.<sup>1</sup>

En cuanto a València, se evidencia la formación gradual, durante las primeras décadas del siglo XIX, de un entramado social y profesional en torno al piano que marcó el inicio de lo que podría considerarse la primera época dorada del piano en la capital del Turia. Se trataba de una red que conectaba a fabricantes, constructores de pianos y comerciantes, así como a intérpretes, docentes y músicos tanto profesionales como aficionados, en un intrincado proceso de relaciones interpersonales, transferencias tecnológicas y vías de distribución.

La investigación biográfica y profesional no basta para entender estas conexiones, por lo que ha sido crucial analizar la geografía urbana. Esto permite estudiar cómo las personas compartían talleres, reutilizaban espacios y se agrupaban en torno a lugares clave, formando redes comerciales. Así, el análisis cartográfico se vuelve esencial para el estudio musicológico en el contexto urbano del siglo XIX.

Además, a través de herramientas propias del análisis de redes sociales, se ha podido representar en líneas generales un complejo socioprofesional en torno al piano con los datos disponibles, destacando a los personajes más influyentes y comunidades con más conexiones, lo que proporciona una visión integral de cómo las relaciones sociales y profesionales contribuyeron a la evolución del panorama musical en València.<sup>2</sup>

## 2. Constructores, sinergias y transferencia tecnológica

La ausencia de constructores de pianos en València propició la llegada de artífices foráneos desde talleres de Madrid y la región catalana-balear, especialmente de Palma de Mallorca, Tortosa y Barcelona. Estos maestros se establecieron en la ciudad y transfirieron sus técnicas a carpinteros y guitarreros locales, evidenciándose asociaciones personales y profesionales entre ellos. Posteriormente, los constructores locales formaron vínculos con ebanisterías, aserraderos y fundiciones.

Aunque las relaciones entre los primeros artesanos son aún difusas, destacan ciertos casos que evidencian la acogida,

---

<sup>1</sup> Véanse como ejemplo los trabajos de Kenyon y Nobbs (1997), Bordas (1998, 2005), Alemany (2010), o Brugarolas (2015, 2018).

<sup>2</sup> Las reflexiones que presento, unidos a nuevos datos e informaciones inéditas hasta ahora, son fruto de una investigación exhaustiva (Guaita, 2023) que ha abarcado gran cantidad de fuentes: un vaciado hemerográfico de unos setenta años de los principales diarios de la ciudad, *Diario de Valencia* y su sucesor, el *Diario Mercantil de Valencia*; el vaciado del fondo de padrones municipales de habitantes de la ciudad y otras fuentes como distintas matrículas de industria, otras fuentes hemerográficas, literarias, protocolos notariales, expedientes de justicia, registros sacramentales, expedientes de educación, actas catedralicias y otros elementos conservados en diferentes archivos de la capital y foráneos, con valiosos datos profesionales y personales de los protagonistas de la implantación del mundo del piano en la ciudad.

transferencia de conocimientos y técnicas y la asociación entre ellos. El toledano Simón Moreno, por ejemplo, llegó a València en 1806 desde Madrid (Sancho, 2016: 245) y solicitó una subvención a la RSEAPV<sup>3</sup> para construir el primer piano de la ciudad desde un modesto taller en las calles Cadirers/Burguerins.<sup>4</sup> Moreno, que ofreció pianos de cola de hasta 20.000 rs. vn. (*Diario de Palma*, 28.09.1811), mostró una temprana integración en la comunidad al bautizar a dos hijas, apadrinadas por el guitarrero Manuel Mármol. Mármol era un antiguo soldado que se había instalado, proveniente de Madrid, en torno a 1809, aprendiendo el oficio de guitarrero y ebanista y ofreciendo un primer piano vertical en 1828 desde su taller de la calle Quart.

A partir del fin de la Guerra de la Independencia, algunos carpinteros autóctonos comenzaron a construir y/o remodelar pianos, como el de los carpinteros valencianos Peregrín Berenguer o Mariano Vila, un antiguo constructor de salterios en la década de 1790, que manifestó personalmente construir «con mucho acierto» fortepianos en 1817 (*Diario de Valencia*, 23.10.1817).

Un ejemplo temprano de concentración de profesionales relacionados con el piano en torno a un centro de producción se encuentra en el taller «fábrica» del constructor italiano David José Guastavino Stagnari (\*Varazze, Italia, 13.11.1780; †Madrid, 1833c). Tras haber trabajado en Barcelona (1806c) se trasladó a Palma. A finales de 1823 llegó a València,<sup>5</sup> donde se dedicó durante una década a la construcción y afinación de pianos. Su primer taller estuvo situado en la calle de Bonaire, núm. 11,<sup>6</sup> la misma donde Peregrín Berenguer había anunciado pianos entre 1814 y 1817. Un año después estableció una «fábrica de pianos» en la calle del Clarachet, núm. 31,<sup>7</sup> vía paralela a la casa del templador y comerciante de pianos José Morata Gutiérrez.<sup>8</sup> Guastavino parece haber tenido también relación con el profesor de piano Peregrín Vila Martínez (\*1793), quien años después se instaló en la misma casa-taller tras haber ejercido como profesor de este instrumento en la cercana calle de la Sorolla entre 1827 y 1835 (Monfort, 1827-1835). Que dos de los hijos de Peregrín Vila, Alejos (\*1819) y Peregrín Vila Blasco (\*1825), acabaran siendo ebanistas y residiendo en la misma manzana que la fábrica de pianos de los hermanos Chavarro, establecida en 1845, puede corroborar esta idea.<sup>9</sup> También es factible (Vegas, Mileto y Cantero, 2017) que Guastavino forjara lazos en València con el antiguo maestro de capilla de la Metropolitana (1819-1830), Francisco Andreví, ya que él era el director del madrileño Real Colegio de Niños Cantores cuando se le encargó en 1831 la reparación del piano de cola «quasi inservible» (Martínez, 2015: 219; Ballús y Ezquerro, 2019: 30 y ss.). A partir de 1830, las sinergias empresariales se hicieron mucho más evidentes. La creciente demanda de fortepianos se tradujo en la apertura de numerosos talleres-fábrica situados junto a otros establecimientos, principalmente ebanisterías, las cuales pasaron a fabricar las cajas de los pianos, pero también junto a aserraderos de madera y, a partir de 1850, de fundiciones.

Antonio Box<sup>10</sup> Amorós, de Novelda, instaló su taller-fábrica junto a la ebanistería de Antonio Tournier en la plaza de san Francisco. Construía pianos con macillos recubiertos de fieltro antes de 1845 (*Boletín oficial de Madrid*, 01.11.1845). Box hizo fortuna y se retiró con su familia a l'Alcúdia, llegando a ser alcalde hacia 1878 y casando a

<sup>3</sup> Exactamente igual que el ebanista madrileño Eusebio Vázquez Neira con la Matritense para concluir un fortepiano. E-Mrse, leg. 163: 4.

<sup>4</sup> E-VArse, 47-II-5, *Memorial de Simón Moreno, ebanista, exponiendo sus méritos en la fabricación de un forte-piano que desea sea examinado por una Comisión de la Sociedad pidiendo algún título o premio*, 13.04.1807.

<sup>5</sup> E-VAa, z<sup>2</sup>-104. *Sanidad. Libro en donde se anotan las embarcaciones españolas en el año 1822, 1823, 1824*.

<sup>6</sup> Cuartel del Mar, barrio V.

<sup>7</sup> Cuartel de San Vicente, barrio IV.

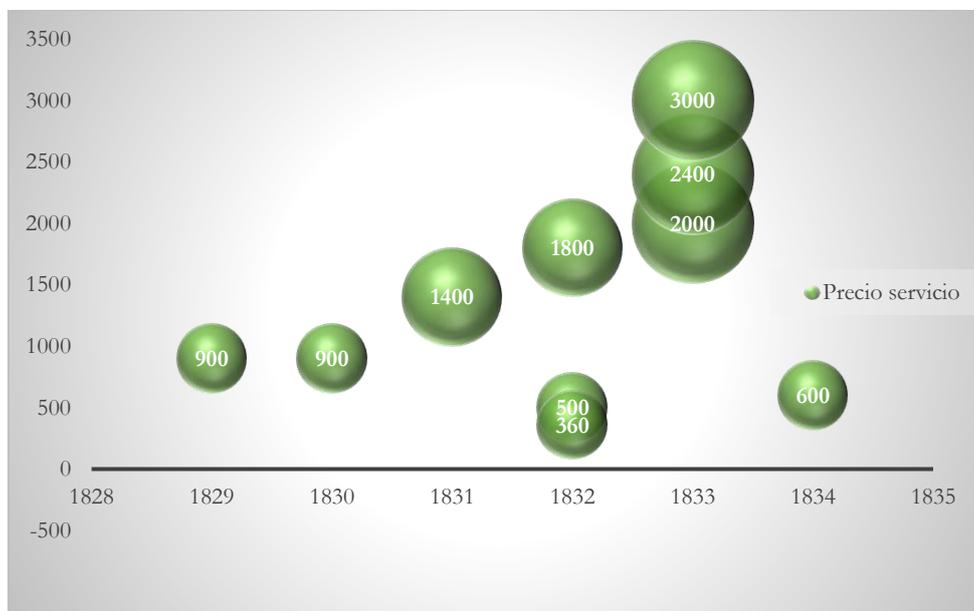
<sup>8</sup> Calle de Falcons, 16.

<sup>9</sup> E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sigs. 46 y 50, cuartel del Mercado, 1845 y 1846.

<sup>10</sup> Pronunciado y normalizado posteriormente por sus hijas y descendientes como «Boj».

sus hijas con la familia de próceres locales, los Chornet (Guaita, 2023: 485 y ss.). Siguiendo la práctica burguesa de la época (Pons y Serna, 1992: 144 y ss.), su entierro fue espectacular y el más caro de la localidad: el ataúd fue llevado en procesión por cuatro jornaleros, acompañados por 50 pobres con luces y precedidos por todos los curas de l'Alcúdia y de localidades cercanas como Guadassuar, Benimodo y Carlet.<sup>11</sup>

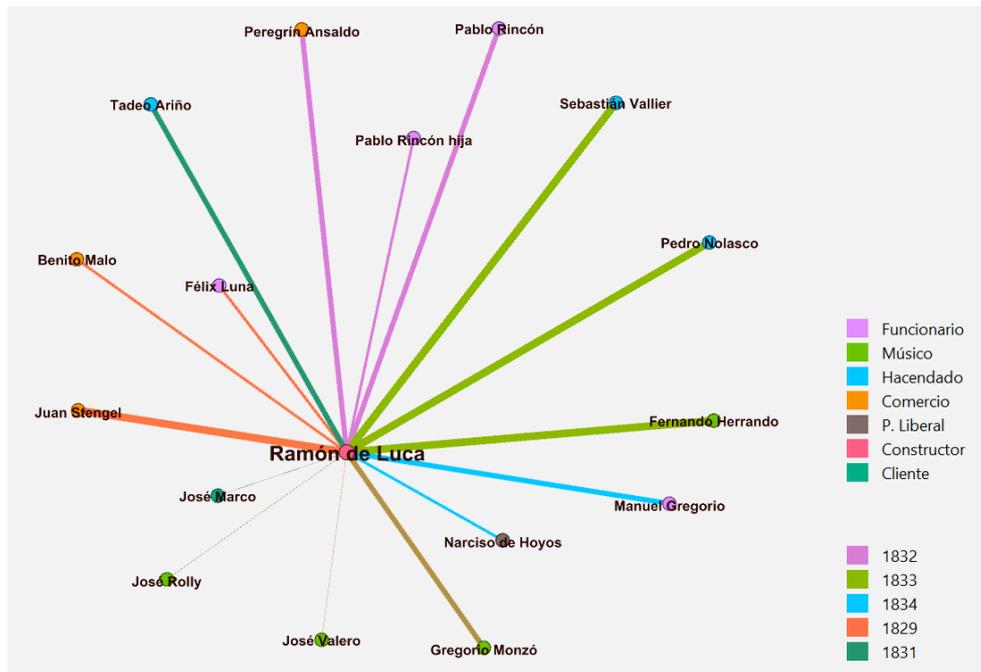
El guarnicionero Ramón de Luca Sancho aprovechó el creciente interés por el piano para abrir un taller en la calle de las Barcas, en asociación con la ebanistería de Antonio Solaso. Estableció vínculos comerciales con reconocidos pianistas como José Valero Peris y José Rolly. De Luca enfrentó un pleito por estafa, por lo que varios clientes testificaron para demostrar sus pretendidas ganancias de dinero entre 1829 y 1834, lo que ofrece información clave sobre su producción.<sup>12</sup> El análisis de su red clientelar (figuras 1 y 2) revela una base diversa, con un apogeo en su actividad y beneficios entre 1832 y 1833. No obstante, en 1834, año de la epidemia de cólera, su producción disminuyó abruptamente, como él mismo declaró. Los precios de sus pianos alcanzaron su punto álgido en 1833 con ventas importantes al hacendado Sebastián Vallier y al músico Fernando Herrando.



**Figura 1.** Gráfico de dispersión con volumen por ventas y servicios del pianista Ramón de Luca (1829-1834).

<sup>11</sup> E-VAAsdap, L'Alcúdia, Racional 1879-1931: 160.

<sup>12</sup> E-VAar, EC-Escribanías de Cámara, año de 1836, exp. 95, *Don Ramón de Luca con herederos de Don José Fernández sobre pago de cantidad*, 1836: 61v.



**Figura 2.** Red egocentrada de Ramón de Luca con sus clientes (fecha indeterminada-1834). Gephi, algoritmo Fruchterman Reingold con ajuste etiquetas y expansión. Colores de las aristas por años y grosor por valor de la transacción. Colores de los nodos según categoría profesional.

Los hermanos Chavarro Sebastián, de Tortosa, establecieron depósitos de pianos y talleres en la València del segundo tercio del siglo XIX, en Madrid y quizá en Barcelona. A finales de 1830 estuvieron relacionados con una fábrica de pianos en la calle S. Bartolomé (actual *dels Borja*) que usaba maquinaria industrial para trabajar chapas de caoba y muebles «al estilo de Barcelona». Creemos que colaboraron en ella con el organero navarro José de Urivarrena, casado en València en 1809 mientras era soldado, que había dirigido una fábrica similar en la Ciudad Condal (Brugarolas, 2015: 180). Tras su separación, Salvador Chavarro mantuvo un depósito en la misma ubicación, mientras José Chavarro estableció un taller en Madrid hasta su regreso a València en 1844, año en el que abrió un taller que cerró tras el arraigo de la fábrica de Pedro Gómez, el mayor productor de pianos en la ciudad en el siglo XIX.

Hablar de construcción de pianos en la València del siglo XIX es, sin duda, referirse a Pedro Gómez Peralta (\*Peralejos, 1812; †València, 1887), quien consolidó un importante centro de producción, atrayendo a otros empresarios del sector. Destacó además como un hábil empresario industrial, capaz de forjar alianzas comerciales estratégicas. Aprovechó tanto los fundamentos del emergente sistema liberal como los avances tecnológicos que conoció durante su estancia en París para promocionar sus pianos verticales, establecer sucursales y organizar una red de agentes de venta que le permitieron producir y vender en torno 200 pianos al año hacia 1867.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> E-VA[agfd] Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, E.7.1. Exposiciones y Concursos, legajo 3, expediente 22.



**D. Pedro Gómez Peralta.**

Figura 3. Retrato de Pedro Gómez Peralta (*Las Provincias*, 31.05.1906).

Gómez llegó a València a los cinco años de edad junto a sus padres, necesitados en busca de trabajo. Según informa una primera nota necrológica, a la que he tenido acceso recientemente, entró como aprendiz en un taller carpintero y, más tarde, en un reputado taller organero, desde donde llegaría a «colocar», entre otros, el órgano de Cocentaina y reparar uno de los de la Catedral de València (*Las Provincias*, 24.11.1887).<sup>14</sup> Posteriormente marchó a Madrid a formarse como constructor de pianos [casa Hosseschruders]. Una vez de vuelta, y tras adquirir en Cádiz un piano inglés de mesa que tomó como modelo, se instaló en la calle del Temple, fundando su primer y humilde taller de pianos de mesa<sup>15</sup> (1836c-1843/46c).<sup>16</sup> En torno a 1846/48 ya disponía de una moderna fábrica en la antigua sede de la Beneficencia, plaza de S. Esteban, donde, tras su estancia en París (1842c),<sup>17</sup> pasó a construir pianos verticales pequeños «los que más se adoptan hoy en día por la poca localidad que ocupan» (*Diario Mercantil de Valencia*, 08.03.1846).

Gómez siguió el característico modelo asociativo con ebanistas, como Anacleto Gilabert y otros industriales (fundiciones Donnay y Xibixell) y estableció sucursales con agentes de venta por toda València (José Lerena en la calle del Almudín, 22; Félix Altabás en la calle del Palau, 12; y los hermanos ebanistas Terrent, en la de las Avellanas, 12). Hacia 1850, la fama de sus pianos era incuestionable y el resto de los almacenes comenzaron a ofrecer sus pianos, emprendiendo la exportación, especialmente hacia América, a partir de 1860-70. Sus innovaciones le reportaron varias medallas de oro y plata en distintas exposiciones a partir de 1851. Asimismo, jóvenes «ebanistas» de origen foráneo se instalaron en las inmediaciones de la fábrica, donde probablemente entraron a trabajar como aprendices, caso de Francisco Arbona en 1848, posteriormente afamado constructor barcelonés (Guaita, 2023: 543).

<sup>14</sup> Aunque la nota afirma que fue el taller organero de Font, este dato entra en contradicción con los obrantes sobre la reparación del órgano mayor de la Metropolitana, realizada por el organero valenciano José Martínez Alcarria en 1832-33 y los del de Cocentaina, construido por Matías Salanova en 1756, por lo que me inclino a pensar que se trata de una doble confusión y que el taller en el que entró Gómez fue el de Martínez Alcarria y su padre, José Martínez Oliver, que también construyó el órgano de Aiolo de Malferit en 1836 y que también producía monacordios. En todo caso, hubo dos talleres organeros Font en València en la época: el de José Font en la calle del Carrasquet, y el de su hijo Salvador Font en Trànsits, aunque de momento no se les puede vincular con el resto de datos ofrecidos en la necrológica.

<sup>15</sup> E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 16, cuartel del Mar, 1839.

<sup>16</sup> Según su necrología, Juan Bautista Plasencia estudió en uno de ellos.

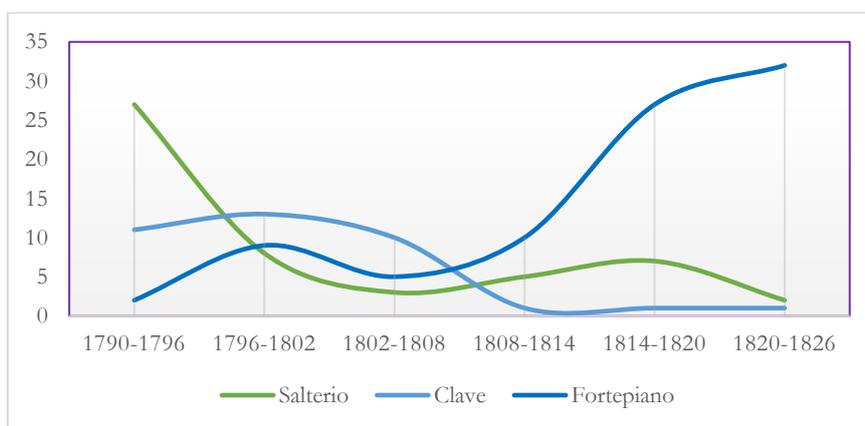
<sup>17</sup> Viaje efectuado en las mismas fechas que el músico José Valero.

El devenir de su fábrica trasciende el alcance de este artículo, pero es revelador que Gómez lograra acceder con éxito a la alta sociedad, incrementando notablemente su fortuna. Estableció importantes vínculos, casó a sus hijas con influyentes empresarios y diversificó sus inversiones hacia la agricultura y la promoción urbanística, destacándose en la construcción del barrio obrero en las calles de Alboraya y Vuelta del Ruiseñor (*Las Provincias*, 24.11.1887).

Paralelamente al despegue de la firma Gómez, la fábrica de pianos del italiano Andrés Finelli Lipparini funcionó entre 1843 y 1849, en asociación primero al ebanista francés Lacarrière y luego a Carmelo Noguera, quien le fabricaba las cajas de los pianos y con el que ganó un premio en la exposición regional de 1848<sup>18</sup>. El taller de Finelli fue en cierta medida sucedido en 1850 por la actividad de los talleres del francés Daniel Utzman, constructor de pianos verticales y principal competidor de Gómez durante el tercer cuarto de siglo.

### 3. Mercado del piano: circulación, vías de distribución y transformación social

El análisis de los anuncios de compraventa de instrumentos en prensa manifiesta la evolución general producida y el cambio en usos y gustos musicales que trajo consigo la transición desde el antiguo al nuevo régimen, confirmando, en esencia, la caída del uso de instrumentos propios del siglo XVIII (fundamentalmente el salterio y el clave) en favor del auge del fortepiano en los hogares valencianos (figura 4; Guaita, 2023: 152 y ss.).



**Figura 4.** Anuncios de compraventa de claves, salterios y fortepianos por sexenios hasta 1826. Línea de tendencia relativa al fortepiano.

En particular, el salterio valenciano se revela en diversas fuentes literarias y hemerográficas como un precursor del fortepiano, junto al clave. Estos instrumentos desempeñaron un papel crucial en la instrucción y práctica musical doméstica femenina, que más tarde se trasladaría al fortepiano de mesa y, posteriormente, al vertical.

La heterogeneidad y la eventualidad afectaron a los primeros pianos importados a València, con circuitos poco implementados y venta desde tiendas de quincalla, muebles y almacenes de todo tipo, así como exposiciones itinerantes. Estos primeros pianos eran probablemente ejemplares de mesa ingleses tipo Zumpe con dos o tres registros, como el conservado en el *Museu de la Ciutat* y que parece haber sido reformado y/o falsificado por un carpintero local (Guaita, 2023: 86-94).

<sup>18</sup> E-VA[agfdv], sig. Diputación E.10, 1 legajo 28, expediente 765.

La apertura de un novedoso almacén de instrumentos de tecla en la calle del Ave María, probablemente gestionado por el escribiente y templador murciano José Morata Gutiérrez (véase Guaita, 2023: 170 y ss.), ejemplifica perfectamente el cambio que se estaba produciendo en la oferta musical. Inicialmente, entre 1793 y 1795, se anunciaban claves y monacordios, pero a partir de 1797 se incorporaron pianos, primera oferta comercial de este instrumento en València.

A partir de 1815 destaca la llegada de lotes de fortepianos «alemanes» [vieneses] con numerosos registros de pedal, fenómeno documentado en otras capitales, como Barcelona (Brugarolas, 2015: 274 y ss.). Las conexiones con familias de origen germánico en la ciudad (como la del comerciante de quincalla Máximo Bas con sus vecinos, los Podreider, dueños de tiendas de tiroleses en la calle de Zaragoza), propiciaron la llegada de estos lotes.

En las primeras décadas, la mayoría de los pianos eran transportados por tierra, ya que, al revisar la carga de las embarcaciones entrantes en el puerto de València en el periodo 1815-1824, se constata únicamente la llegada de dos fortepianos, ambos procedentes del puerto de Barcelona.<sup>19</sup> Otras operaciones de importación se realizaban mediante enlaces o valedores, en general músicos residentes en el extranjero, como Josep Gomis, que compró dos pianos de mesa a la casa Collard & Collard para su amigo el procurador valenciano Antonio Casanovas (Guaita, 2023: 569).

A partir de 1830 y 1840, constatamos la apertura de varios depósitos que comerciaban exclusivamente con pianos y/o música para piano cuyos protagonistas proceden en última instancia del área catalana-balear. Antonio Guastavino (\*Palma de Mallorca, 1810; † València, 1876) se convirtió, tras la muerte de su padre, en el mayor comerciante de pianos del segundo tercio del siglo XIX en València. Por su parte, Juan Oliver (\*Barcelona, 1804/08; †València, 1881), de padres mallorquines, tuvo relaciones comerciales y editoriales con la casa Lodre en Madrid para nutrir su almacén de música. En sus más de diez ubicaciones sucesivas ofreció, aparte de partituras, venta y alquiler de pianos de mesa de imitación a los ingleses, pasando a vender los pianos pícolos de la parisina casa Blondel. Por último, el organista Félix Altabás, de Llagostera, fue organista de la catedral de Tortosa. Vendió pianos desde su domicilio en València en la calle del Pópul entre 1843 y 1845. En 1847 se estableció en la calle del Palau, 12, y prosiguió vendiendo modelos verticales de Pedro Gómez, en una suerte de sucursal de la fábrica.

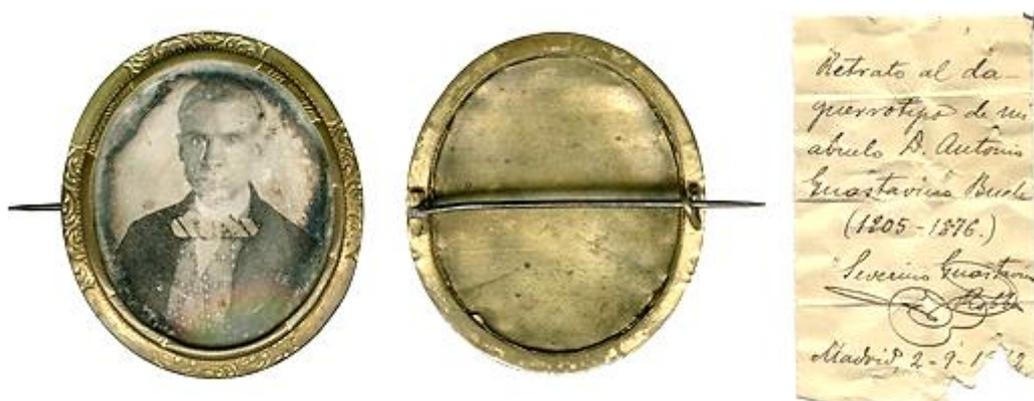
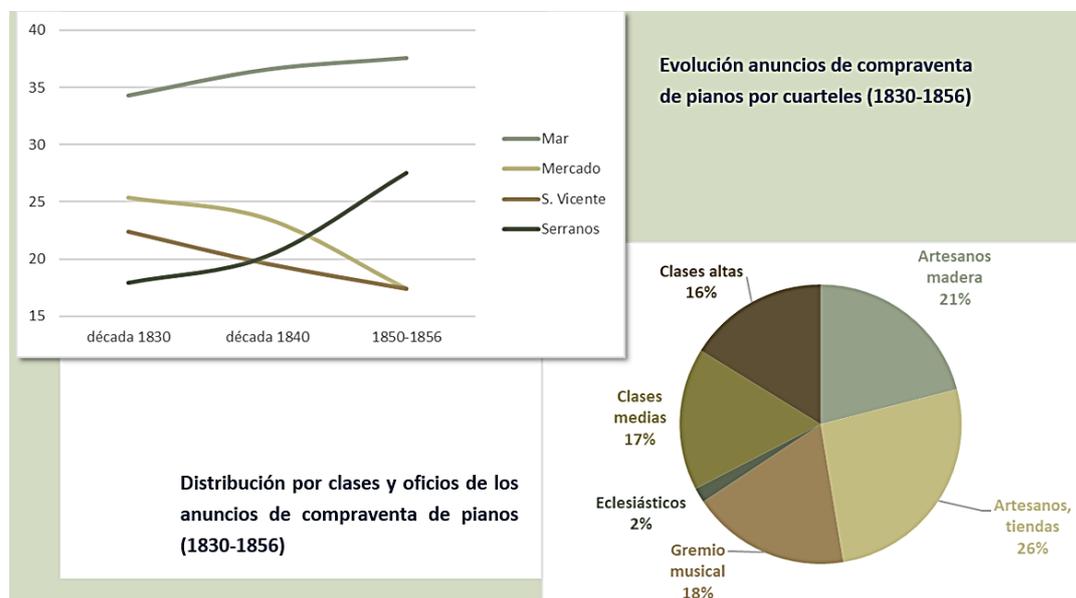


Figura 5. Broche con el retrato de Antonio Guastavino Buch (1850c). Colección Mario Fernández Albarés.

<sup>19</sup> E-VAa, z<sup>2</sup>-102. *Sanidad. Libro donde van anotados los Buques españoles. Años de 1814, 1815, 1816, 1817, 1818*; z<sup>2</sup>-103. *Libro de sanidad para el año 1819, 1820, 1821. En donde van notados los buques españoles*; z<sup>2</sup>-104. *Sanidad. Libro en donde se anotan las embarcaciones españolas en el año 1822, 1823, 1824.*

Además, el cotejo e identificación de datos de anuncios particulares de compraventa de pianos entre 1830 y 1856, ha evidenciado que el piano fue usado en València por extensas capas de la población media urbana, desde miembros del gremio musical, pequeños artesanos y comerciantes hasta profesionales liberales, intelectuales y miembros de las clases altas civiles y militares (figura 6).

Conforme avanzaba el siglo, se produjo un progresivo e importante descenso en volumen de anuncios de los cuarteles del Mercado (tiendas de especiería, comestibles) y san Vicente (zona artesanal), mientras que la zona urbana que emitió la mayor parte de las ofertas de compraventa privada de pianos corresponde al cuartel del Mar. Además, se constata como el progresivo auge del exclusivo barrio de Serranos, nueva sede residencial de la burguesía emergente (figura 6). La conclusión obtenida coincide con lo ya señalado por Pons y Serna al reseñar la configuración durante la segunda mitad del XIX de los cuarteles de Serranos y del Mar, como «zona cualitativamente distinta y prestigiosa», que atrajo «a sectores sociales en ascenso» (Pons y Serna, 1992: 104-105).



**Figura 6.** Gráficos con los anuncios de compraventa de pianos (1830-1856) ordenados por cuarteles y con la distribución de los emisores de anuncios de venta de pianos (1830-1856).

#### 4. Mercado de la literatura pianística: vías de importación nacional e internacional, primeros ejemplos de producción local

En un primer momento, la literatura para piano que llegaba a València y se anunciaba en prensa presenta ejemplos demasiado aislados y heterogéneos para realizar una clasificación operativa; esta era distribuida de forma esporádica por las librerías de la ciudad (Sancho, 2016: 246). Los géneros musicales anunciados no difieren de los ofertados en otras capitales como Madrid: formas clásicas (variaciones, sonatas), danzas cortesanas («minuetes», contradanzas) y españolas (véase Cuervo, 2012: 308 y ss.), así como «batallas» e himnos laudatorios.

Con la llegada del siglo XIX, destaca el inicio de la importación de literatura específica para fortepiano, proveniente de editoriales internacionales. Un caso que demuestra que València no vivía ajena al fortepiano ni a las redes de distribución europeas es el de Francisco Ximeno, presbítero del coro de la catedral. Además de ser copista y profesor de canto y piano, compiló en 1805 un *Quaderno de Mucica pa. Pianoforte*: colección de impresos para

fortepiano editados en Ámsterdam, París y Londres entre 1792 y 1796, que posee interesantísimas digitaciones autógrafas. Algunas de estas piezas habían llegado a València vía Lisboa, con etiquetas de la casa Walttman, posiblemente a través de Madrid o Barcelona como puntos de distribución intermedia (Guaita, 2019; 2022c).

La adopción del fortepiano y sus ventajas como instrumento acompañante de la voz, junto con la popular guitarra, impulsó el desarrollo de un floreciente mercado dedicado a las canciones líricas y patrióticas, cuyo acompañamiento podía realizarse indistintamente con cualquiera de estos dos instrumentos. En el desarrollo de este mercado tuvo gran importancia la Guerra de la Independencia, ya que la creación, copia y transmisión de las canciones patrióticas tuvieron un crucial componente como cohesionador social e ideológico. En este sentido, la figura del copista de música al servicio de las librerías es fundamental para entender el auge en la distribución de esta primera literatura pianística. Las librerías de València comenzaron, a partir de 1808, a recibir y ofertar lotes que coinciden exactamente con los publicados en la Corte (librerías de Dávila, Escribano, Esparza y Mintegui) (Guaita, 2020).<sup>20</sup> Las librerías contrataron a copistas locales para adaptar con acompañamiento de piano y/o guitarra estos grupos de canciones. Uno de los más destacados fue el setabense Josef Francisco Acuña, antiguo cantante en los teatros madrileños, quien compaginó su actividad como copista en València con la de compositor de canciones patrióticas y líricas e intérprete al piano, antes de marchar a Palma, donde intentó medrar, tuvo algunos problemas con la crítica y desapareció sin dejar rastro (Guaita, 2022a).

A partir de 1820, se ha constatado igualmente la gran difusión de la música operística italiana en València — iniciada con el fenómeno rossiniano—, a través de transcripciones para canto y piano o piano solo. De este modo el piano se consolidó como instrumento protagonista en las primeras publicaciones musicales periódicas por suscripción.

Destaca el papel relevante, aunque no exclusivo, de la librería de Mariano de Cabrerizo en la distribución de literatura pianística en València entre 1809 y aproximadamente 1835. A la llegada de las primeras publicaciones periódicas con música dirigidas a las damas —como *El Periódico de Música*, editado en Barcelona en 1817, y *La Lira de Apolo*, publicada en Madrid en octubre del mismo año—. Aprovechando el auge del género durante el Trienio Liberal y la fama de José Melchor Gomis en la ciudad, Cabrerizo editó su célebre *Colección de Canciones Patrióticas* (1823). Esta obra constituye el primer ejemplo de edición musical autóctona impresa para piano en la región e incluye cuatro partituras para canto y piano —dos de ellas compuestas por Gomis—. Tras su liberación y la reapertura de su negocio a finales de 1825, Cabrerizo reanudó la importación de diversas series musicales periódicas; esta iniciativa contribuyó de manera decisiva al establecimiento definitivo de la música de Rossini y de la ópera italiana en la ciudad de Valencia (Guaita, 2022b).

A principios de la tercera década del siglo, el panorama comercial relacionado con el piano en València cambió drásticamente: la consolidación de nuevos almacenes especializados en literatura musical, como los de Juan Oliver en 1830 y, a partir de 1840, de López Lanzuela, coincidió con el cese de la promoción de pianos y música en la prensa por parte de Cabrerizo.

Oliver y Lanzuela monopolizaron a partir de entonces y durante la década de 1840 el comercio de música en València. He podido comprobar que ambos tenían acuerdos comerciales para abastecerse exclusivamente de librerías madrileñas: Oliver, primero de la librería de León Lodre y posteriormente de la de Mascardó; y López Lanzuela, de la librería de Bernabé Carrafa. Ambos ofertaron numerosas publicaciones operísticas con

---

<sup>20</sup> Mariano de Cabrerizo, Manuel López, Pedro Juan Mallén, Salvador y Jaime Faulí y Joaquín Minguet.

acompañamiento de piano (incorporando la obra de Verdi a partir de 1845); también metodológicas (estudios de Bertini y Cramer, métodos, etc.).

En torno a 1850-55, estos depósitos fueron reemplazados por la actividad de las librerías de los hermanos Mariana y varios almacenes musicales, el Establecimiento Filarmónico del pianista impedido Eduardo Ximénez Cros,<sup>21</sup> la copistería musical del músico Miguel Peiró Ferriol y los almacenes de Vicente Prósper Cháfer y Ramón Sánchez Laviña, que incorporaron al repertorio lírico italiano ofertado numerosas partituras de zarzuelas reducidas para piano, en boga en el panorama nacional.

## 5. El auge social del piano en la València del siglo XIX: ambientes, protagonistas y redes emergentes.

La primera implantación del instrumento también se tradujo en una tímida llegada de intérpretes en gira que tocaron el piano en diversos espacios, destacando el teatro interino, la *Botiga de la Balda*. A la primera actuación musical anónima con piano, celebrada el verano de 1797 durante el descanso estival de las compañías teatrales de la corte,<sup>22</sup> le siguieron otras, como el concierto ofrecido en diciembre de 1800 por Henrietta Borghese, esposa del también músico Antonio Borghese, que estaba en gira por la península<sup>23</sup> y los dos conciertos con orquesta que realizó el ya citado cantante y copista Josef Francisco Acuña en València en el verano de 1810, en la casa del gremio de cortantes.

La inauguración del Teatro Principal de València en 1832 y las mejoras que conllevó, no solo en cuanto a la localización y estructura del espacio, sino de las compañías y presupuestos manejados, permitió que València acogiera la llegada de grandes virtuosos del piano romántico, siendo sus actuaciones reseñadas por las publicaciones culturales valencianas del momento, *El Fénix* y *Revista Edetana*: los admirados Teodoro Litz (1840) y Maurice Strakosch (1847); el criticado Giulio Ovicini (1846), que tocó en un piano Gómez; el joven pianista José Lubet Albéniz (1848), cuya crónica informa de la mala calidad del piano que el teatro puso a su disposición; y, sobre todo, los dos recitales ofrecidos allí en 1845 por Franz Liszt, el acontecimiento pianístico que recibió la ciudad del Turia en ese tercio de siglo.

El Liceo Valenciano, fundado en 1838 y situado en la calle del Temple, en las inmediaciones donde se ubicó la fábrica y salón de Gómez, fue escenario de numerosas veladas musicales a lo largo de su existencia. En estas, el piano se empleó como acompañante de la voz en arias operísticas y canciones populares, pero también como instrumento solista para exhibir el virtuosismo de aficionados y estudiantes de la sociedad valenciana. Un aspecto relevante fue la notable participación de mujeres pianistas en estas actuaciones, principalmente en espacios fuera del ámbito del teatro, lo que sugiere que, aunque activas, las pianistas fueron relegadas a escenarios menores, a pesar de haber tenido presencia en los grandes coliseos a principios de siglo presentando el nuevo instrumento.

El piano también desempeñó un papel destacado en las veladas musicales organizadas por diversas asociaciones

<sup>21</sup> El apellido definitivamente es Cros, no Cos, contrariamente a como suele aparecer en los estudios (*cf.* Galbis, 1999: 410; Picó, 2003; Ordiñana, 2023 con E-VAa, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 28, por ejemplo). Asimismo, el Establecimiento Filarmónico que regentó Ximénez en la Calle de Calatrava se ubicaba junto a la residencia del maestro de piano Peregrín Vila y sus hijos ebanistas, así como de la fábrica y depósito de pianos que abrió José Chavarro tras volver de Madrid.

<sup>22</sup> La pianista en cuestión podría haber sido una de las dos intérpretes que actuaron ese mismo año en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid con un repertorio similar: Madama Giraud o María Antonia Boccuci.

<sup>23</sup> Henrietta Borghese actuó, además de València, en el Teatro de los Caños del Peral en febrero de 1801 y en el Sao Carlos de Lisboa en diciembre del mismo año.

artísticas, muchas de las cuales siguieron el modelo del antiguo Liceo, incluyendo algunas celebradas en los salones de la fábrica Gómez, como los conciertos clásicos de Óscar de la Cinna (Alemany, 2018; Guaita y Alemany, 2020: 12-14). Además, comenzó a reemplazar la música de ambiente producida por órganos de cilindro en varios cafés de la ciudad, donde se ofrecían actuaciones pianísticas en vivo. Cafés como el de José Grau (1830) en la calle de Comedias, el Café del Siglo de Juan Caselles (1850) en la calle de Zaragoza,<sup>24</sup> y el Café de Europa de Louis Laurence (1850) en la calle del Mar, se convirtieron en importantes centros de reunión social, acogiendo las interpretaciones de reconocidos pianistas como Joaquín Sánchez, Blas María Colomer, Jorge Francés y Vicente Pitarch (Guaita, 2023: 746 y ss.).

Por otro lado, el uso del piano en la vida doméstica se vincula indefectiblemente con la educación femenina en familias de clase media y alta en València, reemplazando así al clave y al salterio, tradicionales instrumentos domésticos del siglo XVIII. Es por esto por lo que la enseñanza del piano en la ciudad se asoció a las clases de canto, en tanto que el piano de mesa se relacionaba domésticamente al acompañamiento vocal, además de a la práctica instrumental privada.

Los primeros maestros locales de piano fueron en su mayoría músicos y organistas que ampliaron sus habilidades para atender la demanda del nuevo instrumento, como Francisco Ximeno. A partir de 1830, más de treinta nuevos docentes empezaron a impartir clases tanto privadas como en centros de instrucción que incorporaban la música como disciplina, entre los que se puede citar a Salvador Giner Esteve, profesor del Colegio Seminario de San Pablo y tío abuelo del célebre compositor valenciano homónimo; Pascual Pérez Gascón, organista de la Catedral y fundador de la Escuela Popular del Canto; Juan Bautista Plasencia, José Gubern, Vicente Pitarch y Jorge Francés, profesores de la Real Casa de Enseñanza de niñas/Colegio de Loreto; Peregrín Vila; el organista y guitarrero Juan Escuder; el comerciante y afinador de pianos Juan Oliver; Justo Moré, posteriormente célebre profesor en Madrid; Eduardo Ximénez Cros, pianista, comercial y compositor; José Valero Peris, compositor y director de orquesta, autor de varios métodos de flauta, piano y solfeo; y el también afinador Joaquín Sánchez, que trabajó como pianista en el Café del Siglo; incluidas, asimismo, a las primeras maestras locales de piano, las italianas Luisa Zappi de Bonoris y Carolina Conti (Guaita, 2023: 765-830). De entre todos estos destaca Justo Fuster Carceller (\*Tronchón, 1814; †València, 1876), profesor de piano en las Escuelas Pías por indicación de Pascual Pérez Gascón, quien se consolidó como la figura central de la enseñanza pianística en València y fue responsable de crear la primera escuela pianística valenciana.

Como se ha podido apreciar, durante la primera mitad del siglo XIX, València se consolidó como un importante centro de atracción para diversos actores sociales y profesionales vinculados al piano. Esta dinámica dio lugar a una compleja red social, caracterizada por importantes vínculos clientelares, personales, profesionales y de parentesco. Como se ha visto, desentrañar esta estructura, ha sido fundamental el uso de técnicas de investigación biográfica, documental, empresarial e incluso cartográfica, que han permitido comprender la magnitud de estas conexiones, de las que paso a poner algunos ejemplos.

Precisamente, la figura de Antonio Ayala Ayala (\*Novelda, 1803; València, 1881), un personaje relativamente desconocido,<sup>25</sup> revela aspectos significativos del entramado musical y social de la València de su época. Originario

---

<sup>24</sup> Ubicado entre la calle de Zaragoza y el posteriormente llamado Pasaje Giner; por tanto, no confundir con otros cafés del mismo nombre, pretendidamente herederos del original, que se citan en otros trabajos como localización.

<sup>25</sup> Modernas investigaciones mantienen la ausencia de datos biográficos, aunque Ruiz de Lihory ya incluyó una reseña en su *Diccionario biográfico y crítico* (1903: 36-37).

de Novelda y formado allí en el órgano, comenzó su carrera en la ciudad del Turia alrededor de 1825, impartiendo clases de piano y canto a jóvenes de la alta sociedad (Ruíz de Lihory, 1903: 36), entre las cuales se encontraba la contralto aficionada del Liceo Valenciano Emilia Bucelli Juan (†València, 1879).<sup>26</sup> A pesar de su prometedor inicio como maestro de música, Ayala fue nombrado procurador, abandonando su carrera musical a finales de la década de 1830. Sin embargo, mantuvo fuertes vínculos con el entorno musical y pianístico de la ciudad. Fue amigo cercano de Pascual Pérez Gascón, al que llamaba *Pascualet* y «tesoro escondido», a causa de los defectos físicos y del habla del organista.<sup>27</sup> Ambos también compartían amistad con Francisco Asenjo Barbieri, con quien el profundamente conservador Ayala y su viuda mantuvieron una fluida correspondencia: llegó a alojarle y le proveyó de información y contactos hasta su muerte (Ordiñana, 2023: 119).

En una de sus cartas, Ayala relataba a Barbieri la visita del célebre Franz Liszt a su casa en 1845. Durante su estancia en València, un amigo mutuo llevó al pianista a visitarlo, ya que Ayala, aquejado de fiebres nerviosas, había tenido que abandonar el concierto de Liszt en el Teatro Principal. La visita se produjo al día siguiente de que Liszt acudiera a la Catedral para ver al organista Pascual Pérez Gascón, acompañado por el fabricante de pianos Pedro Gómez (Saldoni, 1880, II: 430; Ruiz de Lihory, 1903: 362). Esto sugiere que el «amigo mutuo» que llevó a Liszt a casa de Ayala podría haber sido Pérez Gascón. Liszt interpretó su famosa transcripción de la *Ständchen* D. 889 de Schubert en el piano *Collard & Collard* de mesa, «dulcísimo», que poseía Ayala.<sup>28</sup>

Otra de las relaciones de Antonio Ayala en València fue la que tuvo con el profesor de piano turolense ya citado, Justo Fuster, con el cual, en palabras de Ruiz de Lihory, «en aquella época contrajo la íntima amistad, que nunca se entibió» (1903: 36). Como va dicho, Fuster, una personalidad singular y adscrito al ala monárquico-católica de la sociedad musical valenciana,<sup>29</sup> fue el verdadero configurador de una primera escuela pianística valenciana a partir de 1850, siendo profesor de «excelentes lectores y distinguidos pianistas, que hoy figuran en la lista de los notables y aun sobresalientes del arte en España» con una escuela basada en la «posición elegante, pulsación y digitación, huyendo de las exageraciones mímicas» que hizo que gran parte de sus alumnos, entre los que se encontraban «Pepe Valls, Roberto Segura, Blasito Colomer» o Amancio Amorós, alcanzaran grandes cotas de dominio del instrumento y ganasen varios primeros premios de conservatorio (*La Ilustración musical hispano-americana*, 30.03.1891: 477-479).<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Emilia Bucelli Juan, descrita como una «medio tiple» (Saldoni, 1880; Ruiz de Lihory, 1903), era hija del noble italiano Pedro Fabio Bucelli, capitán de fragata, y de María Rita Juan. Emilia participó activamente en la vida cultural de la ciudad, tomando parte en conciertos organizados por el Liceo entre 1838 y 1839, así como en eventos patrióticos.

<sup>27</sup> E-Mn, MSS/14021/168, *Carta de Antonio Ayala a F.A. Barbieri*, 12.05.1872.

<sup>28</sup> E-Mn, MSS/14021/166, *Carta de Antonio Ayala a F.A. Barbieri*, 06.05.1872.

<sup>29</sup> Junto a su alumno José Valls rubricó en 1864 un manifiesto a favor de la pervivencia de la doctrina católica en las instituciones (*La Esperanza*, 25.01.1864).

<sup>30</sup> Además de los citados, Fuster acogió en su clase a otros distinguidos músicos y pianistas como Onofre Alcayna (\*1858), Ricardo Balanzá Galve, Ricardo Benavent (\*València, 1848) y Francisco Javier Blasco Medina (\*València, 1857).

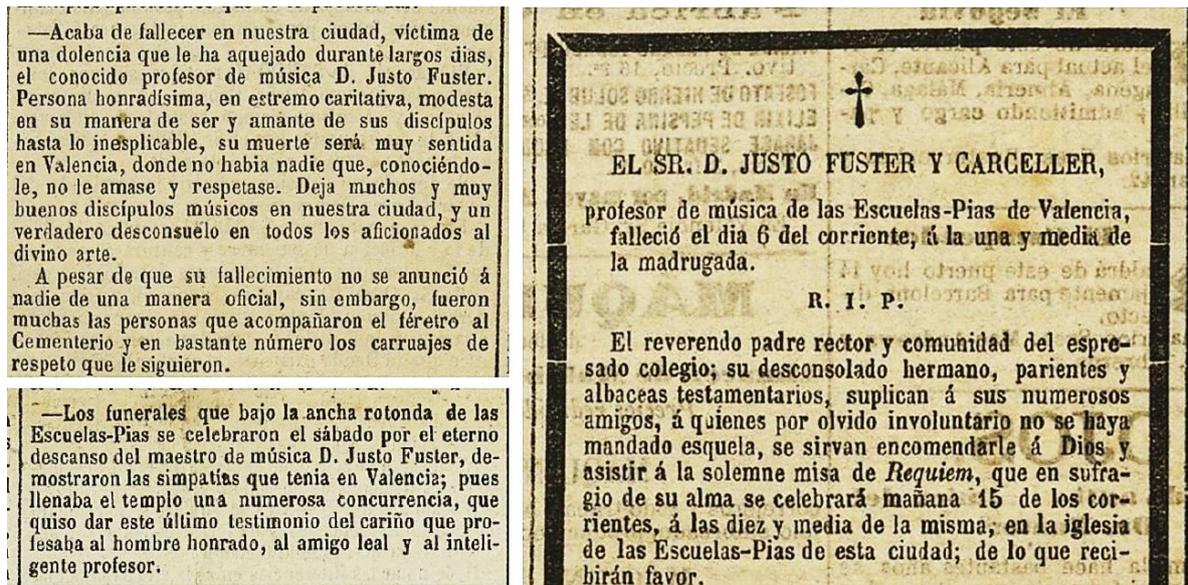


Figura 7. Distintas informaciones necrológicas inéditas sobre Justo Fuster (*Las Provincias*, 08, 14 y 18.07.1876).



Figura 8. Lápida sepulcral de Justo Fuster en el Cementerio General de València, sección segunda izquierda, tramada 4, núm. 2512.

Justo Fuster también tuvo una importante relación con el constructor de pianos Pedro Gómez, pues apadrinó a su hija Matilde Gómez Torrent;<sup>31</sup> igualmente con José Mascarós, conocido bajo del Liceo que le organizaba las fiestas musicales en las Escuelas Pías (Ruiz de Lihory, 1903: 329); y con el organista y comercial de música Eduardo Ximénez Cros (\*1824; †1900) quien, estando impedido físicamente para ser intérprete de alto nivel,<sup>32</sup> compartió magisterio pianístico con él durante algunos años [1860c-70c], su mejor época vital, según Ruiz de Lihory (1903: 434).<sup>33</sup>

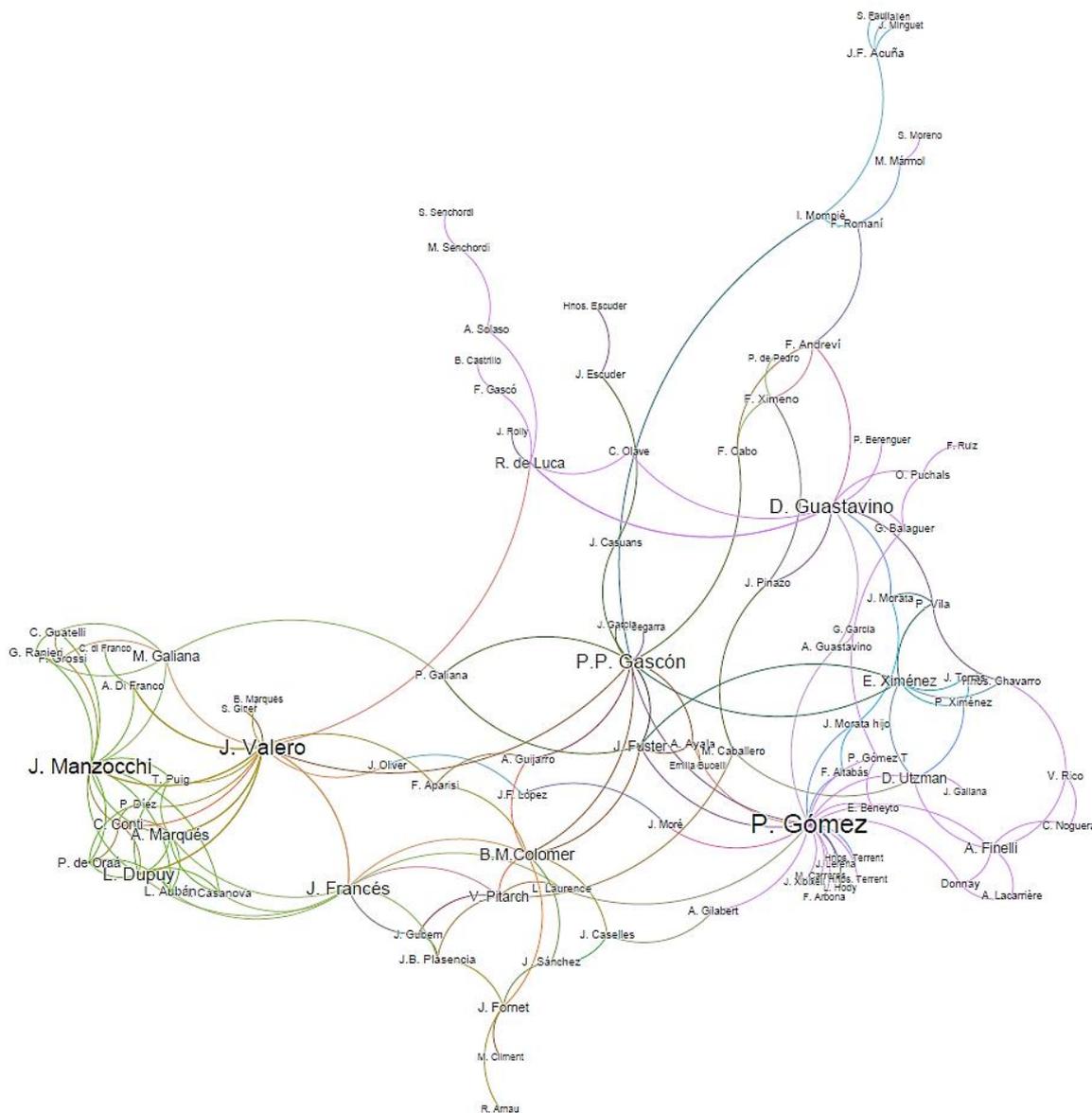
El mismo Ximénez Cros también se relacionó por carta, como Ayala, con Barbieri, con motivo del interés de este por sus *Cantos populares valencianos* (1873). El *Legado Barbieri* conserva la correspondencia (20 cartas) que Ximénez le envió entre 1873 y 1885, en el inicio de una época de cierto declive profesional; en ellas lamentaba que sus primeras obras líricas fueran olvidadas. Ximénez intentó que Barbieri promocionase varias zarzuelas que le envió. Sin embargo, el compositor madrileño se interesó únicamente por *Ecos del alma. Colección de melodías para canto y*

<sup>31</sup> E-VAsdap, València-S. Esteban Protomártir, LM 1866: 257r.

<sup>32</sup> «Ynutilizado de pies y manos». E-VAA, Primera A, I-B, *Padrón de habitantes de la ciudad de València*, sig. 46, cuartel del Mercado, 1845.

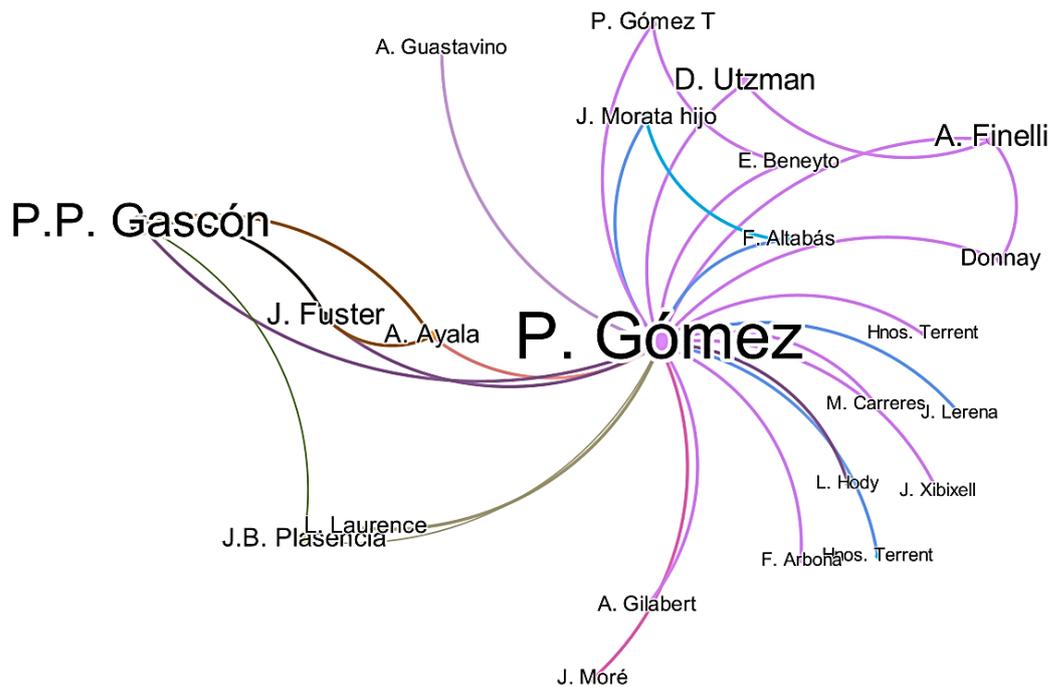
<sup>33</sup> Probablemente la década de 1850 (véase *Heraldo de Castellón*, 20.09.1930).





**Figura 10.** Representación gráfica de la red social del piano en València obtenida. Gephi, algoritmo Force Atlas 2 con expansión y ajuste de etiquetas.

En este análisis, el analizado constructor Pedro Gómez se destaca como una de las figuras más importantes, con un alto grado de conexiones directas en todas las categorías: constructores, profesores, intérpretes, comerciales o empresarios, entre otros (figura 11).



**Figura 11.** Red egocentrada de Pedro Gómez Peralta. Gephi, algoritmo Force Atlas con ajuste de etiquetas y expansión. Colores de las aristas por ámbito profesional.

Asimismo, la actividad musical de José Valero (\*Silla, 1812; †[1857-1860]) al frente de la escuela del Liceo y como profesor de piano en distintas instituciones le reportó un grado de centralidad fundamental en el pianismo valenciano. También el influyente y poderoso Pascual Pérez Gascón, organista seglar de la Catedral y profesor de órgano, piano y solfeo, estuvo fuertemente vinculado a los nuevos pianistas, siendo el artífice del inicio del magisterio de Justo Fuster.

En la proyección general, aproximadamente el 37.2% de los nodos están conectados entre sí (coeficiente de *clustering*), lo que sugiere una notable cohesión entre ciertos grupos de personalidades relacionadas con el piano, indicando una tendencia moderada a la formación de comunidades dentro de la red. La centralidad de intermediación —que mide la capacidad de un nodo para conectar distintas partes de la red— identifica a Pascual Pérez Gascón, José Valero y Pedro Gómez como nodos clave.

Otras métricas refuerzan esta coherencia estructural. El grado promedio (2,7 conexiones por nodo) refleja una conectividad moderada sin saturación de vínculos. Sin embargo, al ponderar las relaciones, el grado promedio ponderado asciende a 4,7, sugiriendo que algunas conexiones fueron más amplias. Esta diferencia indica que actores como los pianistas del Liceo Valenciano, profesores-pianistas de los cafés valencianos o constructores de pianos pudieron tener vínculos más sólidos, reflejando colaboraciones más profundas o duraderas, tal como se corrobora en la evidencia documental disponible.

La centralidad de intermediación destaca a José Valero, Pascual Pérez y Pedro Gómez como puntos de enlace entre comunidades, facilitando la interacción entre pianistas del Liceo y otros. Asimismo, la modularidad de la red (valor 0,66) evidencia una estructura comunitaria bien definida, en la que los miembros de cada comunidad, como los pianistas del Liceo Valenciano y los de los cafés, están más conectados que con otras comunidades. Esto sugiere que los núcleos funcionaron como centros de colaboración, facilitando la circulación de ideas y prácticas musicales.



En conclusión, la llegada del piano a València durante la primera mitad del siglo XIX fue un catalizador de transformaciones profundas en el panorama musical y social de la ciudad. Este instrumento no solo desplazó a otros de tradición anterior, sino que impulsó la consolidación de una compleja red social y profesional que involucró a constructores, comerciantes, músicos y docentes. El piano se afianzó como un símbolo de modernidad, reflejando tanto el avance tecnológico como el ascenso de nuevas formas de sociabilidad, desde los grandes escenarios hasta los salones domésticos de la burguesía. El vaciado hemerográfico, el cotejo con los padrones de habitantes e industria, el análisis cartográfico y el estudio de las relaciones sociales en la ciudad han permitido poner de manifiesto la importancia de las interacciones en el desarrollo cultural y artístico de la ciudad, abriendo nuevas vías para investigar las dinámicas de colaboración en el contexto musicológico del siglo XIX.

## Bibliografía

- Alemany, Victoria (2010): *El Piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916)*, CSIC.
- \_\_\_\_ (2018): «La contribución de Oscar de la Cinna a la introducción del repertorio pianístico europeo en España», *Cuadernos de investigación Musical*, extra 6: 293-312.
- Ballús, Gloria y Antonio Ezquerro (2018): «Francisco Andreví (\*1786; †1853) entre Francia y España: composición musical e implicaciones sociales en la primera mitad del siglo XIX. Parte I. Una trayectoria en ascenso: del Pirineo hacia el Sur. Desde La Seu d'Urgell a la Real Capilla», *Cuadernos de Investigación Musical*, 7: 3-48
- Bordas, Cristina (1988): «Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández», *Revista de musicología*, 11, 3: 807-854.
- \_\_\_\_ (2005): *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, ca. 1770 - ca. 1870*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- Brugarolas, Oriol (2015): *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- \_\_\_\_ (2018): «Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830», *Revista de musicología*, 41, 2: 509-538.
- Cabrera, Inés (2017): *Arquitectura en Valencia 1833-1868. De la crisis del Academicismo a los historicismos*, tesis doctoral, Universitat Jaume I.
- Cabrerizo (ed.) (1823): *Colección de Canciones Patrióticas que dedica al ciudadano Rafael del Riego y a los valientes que han seguido sus huellas el ciudadano Mariano de Cabrerizo*, València, imprenta de Venancio Oliveres.
- Cuervo, Laura (2012): *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Galbis, Vicente (1999): *La música escénica en Valencia, 1832-1868: del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*, tesis doctoral, Universitat de València.
- Guaita, José Gabriel (2019): *El Cuaderno de música para pianoforte de Francisco Ximeno (Valencia 1805): estudio biográfico y técnico*. TFM, Universitat Politècnica de València.
- \_\_\_\_ (2020): «La música patriótica en Valencia durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814): mercado y repertorio», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 33: 199-224. <http://dx.doi.org/10.5209/cmib.67507>.
- \_\_\_\_ (2022a): Nuevos datos sobre la saga musical de los Acuña: el cantante y pianista Josef Francisco Acuña y Castells (\*Xàtiva, 1778). *Cuadernos de investigación musical*, 14: 189-222. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.14.05>.
- \_\_\_\_ (2022b): «De Gomis a Rossini: panorama y mercado musical en València a partir del Trienio Liberal (1820-1830)», *Quadrivium*, *Revista Digital de Musicología*, 13.
- \_\_\_\_ (2022c): «El arraigo del piano en Valencia: el Cuaderno de música para pianoforte (1805) de Francisco Ximeno», dentro Marín, Javier y otros (ed.): *Musicología en transición*, Madrid, SEdeM.
- \_\_\_\_ (2023): *El piano en València (1790-1856): construcción, mercado y uso social*, tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.
- Guaita, José Gabriel y Victoria Alemany (2020): «La recepción de la música de Beethoven en España: el caso de Valencia», *Quadrivium*, *Revista Digital de Musicología*, 11.
- Kenyon, Beryl y Nobbs, Christopher (1997): «Sevilla: un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII», *Revista de musicología*, 20, 2: 849-856.
- Martínez, Vicente (2015): *Francisco Andreví Castellá y la música española del clasicismo*, tesis doctoral, Universitat de València.
- Monfort, Benito [ed.] (1789-1835): *Guía de naturales y forasteros en Valencia y su estado militar [Kalendario manual y guía de forasteros*

en València para el año], València, B. Monfort.

Ordiñana, María (2023): «Reconstrucción y análisis de la red social de Francisco Asenjo Barbieri en Valencia (España) a partir de la correspondencia (1852-1893)», *Resonancias. Revista de investigación musical*, 27, 52: 97-128.

Picó, Miguel Ángel (2003): «Eduardo Ximénez Cos (1824-1900), patriarca de la investigación folklórico musical valenciana», *Revista de folklore*, 274:134-135.

Pons, Analet y Justo Serna (1992): *La ciudad extensa: la burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, Diputació de València.

Ruiz de Lihory, José (1903): *La música en Valencia, diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Doménech.

Saldoni, Baltasar (1880): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Pérez Dubrull.

Sancho, Manuel (2016): «Fuentes para el estudio de la música en Valencia: el "Diario de Valencia" (1790-1808)», *Archivo de arte valenciano*, 97: 233-248.

Vegas, Fernando, Camila Mileto, Víctor Manuel Cantero (2017): «El arquitecto Rafael Guastavino (1842-1908): obra en cuatro actos», *Ars Longa*, 26: 209-230.

---

## José Gabriel Guaita Gabaldón

[josegabrielguaitagabaldon@gmail.com](mailto:josegabrielguaitagabaldon@gmail.com)

Pianista, investigador y profesor de piano. Premio Fin Carrera de piano por unanimidad en el Conservatorio Superior de Música de Valencia (2006). Matrícula de honor en TFG (*Franz Liszt, Années de Pèlerinage I, Suisse: estudio de materiales musicales y extramusicales que concurren en su concepción*, 2005); Premio Euterpe a la trayectoria académica (2006); Matrícula de Honor en TFM, especialidad música antigua, UPV (*El Cuaderno de Música para Piano de Francisco Ximeno, [Valencia, 1805]: estudio biográfico y técnico*, 2019).

Doctor *cum laude*, propuesto para premio de doctorado, en Industrias de la Comunicación y Culturales por la Universidad Politécnica de Valencia bajo la dirección de Victoria Alemany (*El piano en València, 1790-1856: construcción, mercado y uso social*, 2023).

Sus líneas de investigación versan sobre el arraigo del piano en Valencia, el estudio crítico y editorial de fuentes musicales de los siglos XVIII y XIX, la recuperación biográfica y profesional de músicos y los procesos de transferencia en el uso social de instrumentos en el cambio al siglo XIX.

---

## Cita recomendada

Guaita Gabaldón, José Gabriel. 2024. "Redes del piano en València (1790-1856): circulación, transferencias y confluencias". *Quadrivium-Revista Digital de Musicología* 15 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa].