

Fuentes para el estudio de la música en Valencia: El “Diario de Valencia” (1790-1808)

Manuel Sancho García

Doctor en Geografía e Historia (sección Historia del Arte)
Licenciado en Historia y Ciencias de la Música

RESUMEN

Sobre el modelo historiográfico que representa la “musicología urbana”, el presente artículo describe la vida musical en la ciudad de Valencia durante el último tramo del Antiguo Régimen, entre 1790 y 1808, a la luz de la información proporcionada por el “Diario de Valencia”. Nuestro estudio se articula en torno a tres grandes ejes temáticos: las diversas prácticas y espacios de ejecución musical, tanto de carácter sacro como profano; la enseñanza de la música; y el mercado de partituras, libros de música, venta y construcción de instrumentos musicales.

Palabras clave: Musicología urbana / Música en Valencia / Antiguo Régimen / Diario de Valencia

ABSTRACT

Based on the historiographical model of “urban musicology”, this article describes the musical life in the city of Valencia during the last years of the Ancien Régime, between 1790 and 1808, in the light of the information provided by the “Diario de Valencia”. Our study is organized in three main themes: the various practices and spaces of musical execution, sacred and profane; teaching of music; and the market of sheet music, music books, sale and construction of musical instruments.

Keywords: Urban musicology / Music in Valencia / Ancien Régime / Diario de Valencia

atención hacia la “cotidianeidad de la música” o, expresado en otros términos, la práctica musical diaria, la dimensión sonora consustancial a la vida de sociedad³, y en qué medida tales manifestaciones son capaces de contribuir a la definición general de una ciudad y aun caracterizarla⁴. Con semejantes presupuestos, la música se concibe, sobre todo, como el producto del trabajo de un músico, es decir, una actividad profesional vinculada al mercado y, por ende, sujeta a la ley de la oferta y la demanda, antes que una obra de arte. No interesa, en consecuencia, tanto su valor estético cuanto el papel y significación que asume en la sociedad.

Sin desdeñar la documentación proveniente de otras fuentes –archivística, narrativa o estrictamente musical–, la musicología urbana halla en la información hemerográfica un caudal abundante de datos con que reconstruir ese particular universo sonoro que envuelve la vida urbana, los “sonidos de la ciudad”. Aquí se inscribe la finalidad que preside nuestro trabajo: el análisis del panorama musical de la Valencia ilustrada a la luz del material suministrado por el diario decano de la capital del Turia, el *Diario de Valencia*, entre 1790, fecha de su salida a la luz, hasta 1808, coincidiendo con el estallido de la Guerra de la Independencia⁵. Tras el vaciado sistemático y la subsiguiente selección de aquellas noticias más relevantes, se ha procedido a su

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

El énfasis adjudicado a los procesos culturales ha visto nacer, en el ámbito de la disciplina musicológica, la *musicología urbana*, una corriente innovadora de investigación surgida en el seno de la historia cultural que persigue la contextualización de la música, en cuanto expresión de naturaleza cultural, en el entramado urbano donde se cultiva¹. Hablamos, en esencia, de retratar el *soundscape* o paisaje sonoro constitutivo de un entorno, desentrañando al propio tiempo la función y significado de esta música². Más que acometer el estudio de insignes compositores o títulos emblemáticos de cierto período musical, la musicología urbana ha desplazado su

- 1 CARRERAS, J. J.: “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en CARRERAS, J. J., MARÍN, M. A. y BOMBI, A. (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 17-51.
- 2 Bajo un enfoque eminentemente interdisciplinar, esta perspectiva historiográfica se sirve, entre otras, de las aportaciones de la etnomusicología, la antropología musical, la estética, la sociología de la música o la historia de la ciudad. Véase BEJARANO PELLICER, C.: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, 2013, p. 22.
- 3 Los temas principales objeto de interés son el perfil socioprofesional del músico, el análisis de las instituciones que “producen” música, la función de la música en el ceremonial público, la fabricación y venta de instrumentos, el sistema de patronazgo, la imprenta y edición musical, etc. Véase BEJARANO PELLICER, C.: “La música a escena. Músicos y sociedad en la ciudad moderna”, en SERRANO, E. (coord.): *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 606.
- 4 CARTER, T.: “El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana”, en CARRERAS, J. J., MARÍN, M. A. y BOMBI, A. (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 57-60.
- 5 Sobre los orígenes del *Diario de Valencia*, consúltense SALVADOR, E.: “El nacimiento del Diario de Valencia (1790). Sus principios fundacionales como reflejo de la mentalidad de una época”, en *Estudis: Revista de historia moderna*, II (1973), pp. 219-244 y BILBAO ALDAMIZECHEVARRÍA, J. M.: *El Diario de Valencia: luces y sombras (1790-1800)*. Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1994.

cotejo e interpretación, circunstancia que permite asomarnos al mundo sonoro de una Valencia en transición que quemaba las últimas fases del Antiguo Régimen para inaugurar la Edad Contemporánea y, en lo tocante al terreno estilístico-musical, convivían modos y procedimientos caducos de un Barroco ya trasnochado y el melodismo y sencillez estructural del Clasicismo coetáneo. Así, se nos revelan las distintas prácticas y espacios de ejecución musical, tanto de índole sacra como profana; el perfil del músico profesional y los intereses que le guiaban; las vertientes que configuraban la enseñanza de la música; y el mercado de partituras, libros y tratados de música, venta y construcción de instrumentos musicales.

LA MÚSICA RELIGIOSA

La sociedad valenciana del Antiguo Régimen, honda y marcadamente religiosa, traduce ese sentimiento en toda clase de funciones y fiestas sagradas que el *Diario de Valencia* recogía puntualmente para información local. Menudean de esta suerte las reseñas, con frecuencia muy escuetas, a propósito de actuaciones de las principales capillas musicales de Valencia: la capilla de la Catedral y las bautizadas como “capillas concordadas”, bajo cuya denominación se agrupaban las capillas parroquiales de

los Santos Juanes, San Andrés y San Martín⁶. Fácil es comprobar, por tanto, la gran demanda de servicios musicales que reclamaban comunidades religiosas, hermandades, cofradías, gremios y asociaciones de todo signo con el objeto de solemnizar y dotar de mayor esplendor sus ceremonias y festividades sacras.

A juzgar por lo que sabemos, cualquier capilla musical, en función de las exigencias, podía intervenir con todos sus efectivos –voces e instrumentos– o en secciones más pequeñas⁷. En ocasiones, asimismo, el *Diario* emplea el término genérico de “orquestas”⁸, integradas por ministriles, es decir, instrumentistas, sin presencia del elemento vocal. Se trataba, en tales circunstancias, de agrupaciones instrumentales procedentes de la propia capilla y adaptadas a cada encargo específico: “siesta”, fiesta o función sacras⁹.

Junto con las capillas musicales ya consagradas, el *Diario de Valencia* hace mención explícita de otros conjuntos religiosos, cuya existencia ignorábamos hasta la fecha. Al cerrarse el siglo XVIII, varias son las alusiones a la Música de la Santa Iglesia, que actúa en el convento de Nuestra Señora del Carmen¹⁰, y la Música de la Iglesia Mayor, cuya actividad se detecta en el anterior centro religioso y la iglesia del convento de San Agustín¹¹. En 1800, localizamos una

6 RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1903, capítulo introductorio, pp. XXVIII-XXIX. Sorprende, y mucho, que durante todo este período no hallemos referencia alguna sobre la capilla del Corpus Christi o Patriarca.

7 VILLALMANZO, J.: *La música en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia durante el siglo XVIII*. Valencia, Generalitat Valenciana-Música 92, 1992, p. 25.

8 El periodista acude comúnmente a los calificativos de “escogida”, “buena”, “magnífica”, “agradable” o “brillante” orquesta, si bien nunca menciona su composición ni si formaba parte de alguna capilla musical conocida.

9 Como alternativa, cabía la posibilidad de recurrir a músicos libres, independientes o “extravagantes”, no ligados a ninguna institución, que cubrían el trabajo no satisfecho por las capillas musicales estables y que, en rigor, se erigían en auténticas formaciones instrumentales, con sus propios reglamentos y estatutos de los cuales, de existir, no conservamos noticias. MÁXIMO LEZA, J.: “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, en MÁXIMO LEZA, J. (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. El siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, vol. IV, 2014, p. 48.

10 *Diario de Valencia* (en adelante *DV*), 11/06/1795 y 15/07/1795.

11 *DV*, 28/08/1793 y 29/07/1798.

12 *DV*, 22/10/1800.

agrupación musical en la Casa-Cofradía de los Ciegos Oracioneros¹². Un año después, el *Diario* citaba la capilla musical de Santa Catalina¹³, vinculada a la iglesia parroquial homónima o acaso a la capilla musical que surgiera bajo esta advocación en 1769, en el seno del Palacio Real¹⁴. De las mismas fechas dataría la capilla musical de San Vicente Ferrer, con sede en la capilla del santo, ubicada en su casa natalicia de la calle del Mar¹⁵. Rozando los límites cronológicos de nuestro estudio, entre 1807 y 1808, constatamos el concurso de una capilla musical adscrita a la Casa de Misericordia, que participaba en los actos religiosos de dicha institución¹⁶. Todas aquellas formaciones musicales “construían” un singular universo sonoro cuajado de misereres, salves, Te Deums, villancicos, rosarios y gozos con vistas a realzar el mensaje del texto al que servían y favorecer su comprensión por parte del creyente. Dada la regularidad con que se interpretaban, tales formas habrían de resultar harto conocidas, poco menos que familiares, al oído del común de los valencianos. Lo demuestran diversos artículos, con probabilidad redactados por plumas aficionadas, que denotan un particular interés hacia la música eclesiástica. Algunos, a guisa de ejemplo, reflexionan prolijamente en relación con la utilización del canto llano durante los oficios eclesiásticos¹⁷ o los fines y naturaleza del género musical sagrado¹⁸. Otros trabajos devienen en rigurosas crónicas relativas a la interpretación de villancicos en la Catedral, refiriendo el impacto emocional pro-

ducido en los oyentes¹⁹. No faltarán, en último término, las críticas sobre la pésima ejecución de ciertas capillas musicales o dirigidas a aquellos compositores religiosos que huían de la sencillez de la música sagrada primigenia, para recrearse -se subrayaba- en la complejidad del estilo musical moderno, de gusto “vulgar y violento”²⁰.

LA MÚSICA PROFANA

La música, con independencia de su utilidad y carácter, forma parte indisociable del fluir diario de Valencia en sus actos, fiestas y espectáculos de índole profana²¹. Es, digámoslo así, un telón sonoro que acompaña sus vivencias cotidianas y contribuye a definirla y otorgarle personalidad propia, distintiva, marcando el espacio, el tiempo y el ritmo de la vida urbana. Asistamos a una jornada vespertina en el paseo de la Alameda:

*Las cuadrillas festivas
Repican castañuelas,
Golpean los panderos,
Y las guitarras suenan:
Los tiples, las bandurrias,
Seguidillas boleras,
Y acaban con un victor
De voces placenteras*²².

El sonido, revestido de connotaciones simbólicas, ensalza cualquier celebración civil, a

¹³ *DV*, 7/06/1801.

¹⁴ PINGARRÓN SECO, F.: “La música en el Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII”, en *Cabanilles*, enero-marzo 1983, nº 5, pp. 5-7.

¹⁵ *DV*, 21/11/1801. Ignoramos si guardaba alguna relación con la denominada Ilustre Hermandad de los Músicos de San Vicente Ferrer, que verificaba su fiesta anual en esta capilla (*DV*, 25/04/1792; 17/04/1793; 26/04/1798; 10/04/1799; y 22/04/1801).

¹⁶ *DV*, 4/03/1807 (suplemento), 19/03/1808 y 14/05/1808.

¹⁷ Consúltense *DV*, 25/10/1794; 27/10/1794; 28/10/1794; 3/11/1794; y 8/11/1794.

¹⁸ *DV*, 14 a 17/03/1797.

¹⁹ *DV*, 31/12/1794 y 5/01/1795.

²⁰ *DV*, 02/03/1805.

²¹ Excluimos en este punto el medio teatral y el concierto, objeto de atención en apartados posteriores.

²² *DV*, 24/06/1792.

través del cual instituciones y poderes municipales se prestigiaban y proyectaban su hegemonía ante la ciudadanía. Lo ejemplifica el siguiente fragmento, extraído de una crónica con motivo de la toma de posesión del Regidor Decano Preeminente de Valencia, en febrero de 1799:

Para mayor lucimiento estaban los clarines y timbales de la Ciudad, que ántes le recibieron en las Casas Consistoriales. (...) Todo aquel día y noche se franqueó la entrada al pueblo, para que participase de tan plausible objeto, á cuya función acompañaba una armoniosa orquesta...²³.

Una visión más concreta del panorama esbozado descubre a nuestros oídos numerosos espacios y ámbitos públicos donde la música gozaba de favor prominente, ya como espectáculo en sí, ya integrando actos y manifestaciones de toda clase. Desafortunadamente, la concisión –y, no pocas veces, ambigüedad– de la reseña periodística conduce a un análisis fragmentario y, en definitiva, parcial e incompleto, por cuanto impide a menudo averiguar cuestiones fundamentales como la plantilla de los conjuntos musicales –¿banda, orquesta, agrupación camerística?– y sus respectivos repertorios. Con todo, la información disponible ha permitido certificar la existencia de notable actividad que, junto con el cultivo del género religioso antes descrito, generaban un ambiente musical rico y variado, de indudable interés.

Amplia era la gama de situaciones que requería la comparecencia de grupos de músicos. Así, en el marco de los festejos taurinos, la plaza se iluminaba durante algunas noches para la ejecución musical a cargo de una orquesta²⁴. El Real Cuerpo de Maestranza de Valencia, institución de corte nobiliario, dispuso de timbalero y dos clarineros, así como formación instrumental de ocho músicos, que tocaban en sus funciones y ejercicios ecuestres²⁵. Otro conjunto musical, contratado expresamente para ocasiones puntuales, solía amenizar la junta pública anual de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia²⁶. No muy distante de la capital valenciana, en las “barquerías” de la Albufera, el lago se poblaba de embarcaciones destinadas a la caza de aves, concurriendo a esta diversión individuos de la nobleza. Barcos con “orquestas de instrumentos músicos” animaban la jornada festiva²⁷. Nuevas noticias hablan de bandas u “orquestas militares”, sin mayor aclaración en el *Diario*, cuya actividad aparece acreditada en actos de homenaje, fiestas religiosas y ejercicios castrenses²⁸. Señalemos, a su vez, ciertas representaciones populares, por lo común de temática sagrada que, sirviéndose de “máquinas de figuras corpóreas” –una suerte de teatro de títeres o marionetas–, se celebraban en el Hospital General (salón de los Camilos) o la Cofradía de los Sastres²⁹. Semejantes escenificaciones, a tenor de los datos con que contamos, eran acompañadas por un conjunto musical³⁰.

²³ *DV*, 02/02/1799.

²⁴ Hallamos abundantes ejemplos, en *DV*, 04/08/1793; 25/07/1798; 06/09/1799; 20/08/1800; 22/08/1800; 01/06/1801; 14/07/1802; 29/07/1803; y 14/08/1804.

²⁵ *DV*, 09/12/1790. A la sección de música se le concedió título, fuero y uniforme. Sus funciones y obligaciones quedaban perfectamente reguladas en las ordenanzas del Cuerpo (*Ordenanzas de la Real Maestranza de Caballeros de la Ciudad de Valencia*. Valencia, Oficina de Benito Monfort, 1776, pp. 116 y 117).

²⁶ Puede comprobarse en *DV*, 28/12/1800 y 10/01/1803. Las cuentas de tesorería de la Sociedad reflejan, para los años 1788, 1789, 1791, 1799, 1801, 1803, 1805, 1806 y 1808, los pagos a los músicos que participaron en cada sesión (véase sección “Contabilidad”, en Archivo Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia).

²⁷ *DV*, 19/07/1792.

²⁸ Se nombran las bandas del Regimiento de Caballería del Príncipe y Real Maestranza, esta última tal vez en relación con la agrupación musical perteneciente al Real Cuerpo de Maestranza de Valencia. *DV*, 09/07/1790; 10/04/1792; 30/04/1792; y 12/05/1800.

²⁹ Una interesante explicación de esta clase de funciones, en IZQUIERDO IZQUIERDO, L.: “Diversiones populares en Valencia en el primer tercio del siglo XIX”, en *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, nº 71, 1993, pp. 237-244.

³⁰ Algunas noticias, en *DV*, 20/01/1799; 02/02/1799; 30/03/1800; 24/12/1800; 13/12/1801; 31/01/1802; y 28/02/1802.

El mundo de las danzas en el *Diario de Valencia* abraza dos tipologías formales de distinto signo: el *Ball de Torrent* y los bailes de máscaras. Documentado desde las postrimerías del siglo XVII, designamos *Ball de Torrent* a un complejo espectáculo dramático de cariz popular y festivo que amalgamaba numerosos cuadros, compuestos de danzas, música y juegos teatrales³¹. Copiosa es la información referente a dichas funciones, que tenían lugar en recintos taurinos y plazas de la ciudad. Sobre tabladillos habilitados a tal efecto, las parejas y comparsas evolucionaban coreográficamente al son de estudiantinas o “música del país” –dulzainas y tamboriles–, intercalando las series de danzas que conformaban esta pantomima teatral³². A lo largo de nuestro período, los primeros bailes de máscaras de que tenemos constancia datan de febrero de 1800. A instancias de la Sociedad Económica, se efectuaron seis bailes públicos en la Casa Lonja, cuyo producto fue destinado al socorro de las clases menesterosas. Las circunstancias y desarrollo de los mismos resultan hoy conocidos merced a la publicación en el *Diario* de las prevenciones que el Capital General de Valencia dictara en orden a su correcto y exacto cumplimiento³³. Entre otras disposiciones, 36 músicos constituían la orquesta. Al director, en número de seis, se le encomendaba escoger cada danza, así como su duración. Antes de incorporarse a un baile, era preceptivo solicitar su consentimiento. Dos maestros de danza o “bastoneros”, provistos de un largo palo blanco en la mano, cuidaban de explicar a los participantes los giros, evoluciones y figuras de las contradanzas³⁴. El cuadro gene-

ral expuesto quedaría huérfano sin traer a la memoria la histórica procesión del Corpus-Christi, mixtura de elementos sacros y profanos, en cuyo recorrido la música, escoltando el desfile, adquiriría un papel determinante en forma de melodías y danzas³⁵. Llegada anualmente esta festividad, no dudaba el *Diario de Valencia* en insertar un artículo extenso acerca del significado de los carros y símbolos, al paso que desgranaba su variado y colorista acompañamiento sonoro. Queda patente en el siguiente texto:

Los ciegos tocando instrumentos músicos, en representacion de los que iban danzando y tocando delante del Arca (...). Los músicos con albas, tunicelas y una vara en la mano, van cantando el himno de esta solemnidad (...). Al salir empieza el buelo ó toque general de campanas, haciendo el saludo la artillería; continúa por una seña, estando en el Mercado; y concluye quando entra en la Catedral la Custodia con el Santísimo Sacramento. Este acto admira la atencion (...) por la inmensidad de luces, armonía de órganos y campanillas, y el alternado canto de comunidades y parroquias...³⁶.

LA MÚSICA TEATRAL

La etapa analizada se inauguraba coincidiendo con la promulgación de la Real Orden del 25 de agosto de 1789, que autorizaba de nuevo las representaciones escénicas en la ciudad de Valencia, luego de una década sin teatro en razón de la inadecuación y falta de seguridad del viejo almacén de la *Botiga de la Balda*³⁷. El teatro o

³¹ SANCHIS-FRANCÉS, RAÚL y ESTEVE-FAUVEL, J. M.: “Historiografía del “Ball de Torrent”. De la moixiganga barroca al quadre de balls populars valencians (1692-1929)», en *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, nº 1, junio 2013, pp. 240-265.

³² Muestras de ello lo ofrece *DV*, 07/11/1790; 05/02/1792; 01/09/1793; 27/10/1793; 04/10/1800; 06/12/1800; 01/01/1801; 06/06/1802; 30/08/1807; y 13/09/1807.

³³ Suplementos del *DV*, 15 y 16/02/1800. La relación del producto y los gastos generados en los seis bailes, en *DV*, 17 y 18/03/1800.

³⁴ Tenemos noticia, en el curso de estos primeros años del siglo XIX, de nuevos bailes de máscaras, celebrados en la casa nº 1 de la plaza de San Gil, en febrero de 1802. *DV*, 28/02/1802.

³⁵ *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*. Valencia, Imprenta de José Rius, 1865.

³⁶ *DV*, 31/05/1804.

³⁷ La suspensión de las funciones se debió al incendio del teatro de Zaragoza en 1778, que había puesto de manifiesto los riesgos que corrían las provisionales y mal acondicionadas casas de comedias, como la valenciana. ZABALA, A.: *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, pp. 11-15.

Casa de Comedias, en rigor el escenario de la *Balda* habilitado hasta tanto se edificase un recinto de nueva planta, alcanzó la categoría de centro catalizador por excelencia del ocio urbano valenciano, y allí donde la población local, al margen de su extracción social, hallaba general diversión y esparcimiento según sus preferencias teatrales y poder adquisitivo. La sección de “Teatro”, cerrando cada número del *Diario de Valencia*, pese a su brevedad e irregularidad en el tiempo³⁸, aporta inestimable información respecto a la cartelera teatral diaria y, por añadidura, el peso asignado al arte musical³⁹. Por otro lado, nítido reflejo de la afición al espectáculo escénico en la Valencia contemporánea, no olvidaba el *Diario* publicar cada temporada el anuncio de arrendamiento de la Casa de Comedias, junto con la lista de las compañías cómicas que trabajaban en Valencia y los coliseos madrileños de la Cruz y del Príncipe. La música se erigió en componente esencial de toda función teatral, hasta el extremo de que aun comedias –sobre todo de magia–, dramas y sainetes, no obstante su naturaleza declamada, admitían circunstancialmente algún número musical: páginas instrumentales, canto o baile⁴⁰. En cualquier caso, fuera de estas intervenciones puntuales, la música disfrutaba de un lugar protagonista en el contexto de los intermedios que, bajo la forma de tonadilla o baile, se intercalaban entre las distintas jornadas de la obra dramática principal⁴¹. En efecto, un repaso a la cartelera teatral del *Diario de Valencia* revela el éxito que conquistara la tonadilla, breve género cómico de marcado acento español, escrito para un reducido elenco de personajes –entre uno y seis– y alternancia de partes cantadas y declamadas.

Por lo común, no conservamos títulos⁴². De los pocos que nos han llegado, pueden mencionarse *Los cazadores y la peregrina*, *La paya y el petimetre*, *La maja de moda*, *El presidiario*, *El ciego fingido*, *Los dos hidalgos*, *El Zorongo*, *Los gallegos celosos*, *La vieja burlada*, *La maja bonrada*, y alguno más. Tanto predicamento como la tonadilla obtuvieron los bailes, cuya presencia exigía toda función teatral, a menudo clausurando el espectáculo. Sobresalieron, según señala nuestro periódico, el bolero, el fandango, la guaracha, el padedú, la contradanza, amén de otras danzas que, caso del minueto “afandangado” o el minueto “abolera-do”, mostraban en sus pasos el mestizaje de las tradiciones francesa y española.

De modo esporádico, en el curso de estas casi dos décadas, el Teatro de Comedias abordó la puesta en escena de composiciones líricas de mayor extensión y calado que la cotidiana tonadilla, entre óperas, zarzuelas y comedias de música, incluyendo dos géneros que cosecharon notable popularidad en la España de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX: la opereta –en su mayoría, traducciones al castellano de *opéras comiques* francesas– y el melodrama o “melólogo”, que combinaba secciones declamadas, habitualmente para un solo personaje, e intervenciones eventuales de la orquesta. En reiteradas ocasiones, a juzgar por la indefinición terminológica en que incurre el *Diario*, las fronteras estilísticas y formales entre los citados géneros pecaban de excesivamente laxas y, por lo mismo, imprecisas, siendo intercambiables sus respectivas denominaciones. No resultará inusual, en verdad, equiparar zarzuelas con comedias de música u óperas, al igual que muchas operetas se etiquetan simplemente como óperas. Desde el conocimiento

³⁸ Así, por ejemplo, el *Diario* dejó de insertar su programación teatral diaria entre diciembre de 1790 y abril de 1795. Con posterioridad, alternaron etapas de periodicidad regular con otras sin casi -o ninguna- reseñas dramáticas. Tal circunstancia hace inviable la pretensión de confeccionar un diario completo de representaciones a lo largo de estos años.

³⁹ Una panorámica general de la participación musical en el teatro valenciano durante el período que media entre 1790 y 1840, en SUBIRÁ, J.: “La música en el teatro valenciano. Apuntes históricos”, en *Música*, nº 2, 1938, pp. 7-25.

⁴⁰ A título ilustrativo, véase *DV*, 18/05/1804 y 18/02/1808.

⁴¹ La estructura general de una función, con ligeras variantes, se articulaba en torno a una comedia o drama principal, añadiendo, a guisa de intermedios, una tonadilla, un sainete y un baile.

⁴² El *Diario* suele aludir tan sólo a la denominación genérica de “tonadilla”, integrando cualquier representación escénica.

FECHA INTERPRETACIÓN	OBRA	GÉNERO	DRAMATURGO	COMPOSITOR
05 y 06/12/1790	<i>El barbero de Sevilla</i>	Ópera	Giuseppe Petrosellini	Giovanni Paisiello
16/10/1795	<i>La espigadera</i>	Comedia de música	Ramón de la Cruz	Pablo Esteve
19/10/1795	<i>La vendimia</i>	Zarzuela	Manuel Casal y Aguado	Pablo Esteve
20, 21 y 22/01/1796, 01/06/1796	<i>Lo que puede la aprensión y violencia del oído</i>	Comedia de música	Agustín Moreto	Blas de Laserna
27, 28 y 29/01/1796	<i>Clementina</i>	Zarzuela	Ramón de la Cruz	Luigi Boccherini
04 y 05/05/1796	<i>Los esclavos felices</i>	Ópera	Luciano Francisco Comella	Blas de Laserna
25 y 27/08/1796, 20/09/1796, 04/12/1796, 08, 09 y 10/05/1801, 11/09/1803 30/05/1798	<i>La Isabela</i> <i>El abuelo y la nieta</i>	Zarzuela Comedia de música	Luciano Francisco Comella Luciano Francisco Comella	¿? Blas de Laserna
28/01/1802	<i>Athalía</i>	Drama sacro	Luciano Francisco Comella	Juan Bautista Antequera
29/01/1802	<i>De los becbizos de amor, la música es el mayor</i>	Comedia de música	José de Cañizares	José de Nebra
18/02/1802 y 16/02/1803	<i>Andrómaca</i>	Melodrama	Luciano Francisco Comella	¿?
30/05/1802, 05 y 06/07/1806	<i>Adolfo y Clara</i>	Opereta	Eugenio de Tapia García (traducción del francés, texto de B. J. Marsollier)	Nicolas Dalayrac
12/01/1803	<i>El reloj de madera</i>	Opereta	Manuel García (traducción del francés, texto de François Bernard- Valville)	Manuel García
16/02/1803	<i>El marinero</i>	Opereta	Traducción del francés, texto de Pigault-Lebrun	Pierre Gaveaux
04/06/1803	<i>Idomeneo</i>	Melodrama	Eugenio de Tapia	¿?
27/07/1805	<i>La casa en venta</i>	Opereta	F. Enciso Castrillón (traducción del francés, texto de Alexandre Duval)	Nicolas Dalayrac
21/11/1805	<i>El califa de Bagdad</i>	Opereta	María Rosa Gálvez de Cabrera (traducción del francés, texto de Claude de Saint-Just) Boieldieu	François-Adrien
01/03/1806	<i>Judith</i>	Drama sacro	¿?	¿?
14, 15, 16, 17 y 18/05/1806	<i>Quien quiere y no puede</i>	Ópera bufa	¿?	Domingo Della-María ⁴³
21/06/1806	Los payos astutos y petimetres burlados	Zarzuela (¿sainete con música?)	¿Ramón de la Cruz?	¿?
29/01/1807	<i>Una bora de matrimonio</i>	Opereta	Traducción del francés, texto de Charles-Guillaume Étienne	Nicolas Dalayrac
10/02/1807	<i>El médico turco</i>	Opereta	F. Enciso Castrillón (traducción del francés, texto de Armand Gouffé et Pierre Villiers)	Nicolas Isouard

que poseemos hoy día e incorporando a su vez el nombre de los autores –dato que, por cierto, nunca se apunta–, ofrecemos la nómina de títulos consignados por el *Diario de Valencia*:

EL CONCIERTO PÚBLICO

El fenómeno del concierto público, esto es, accesible a cualquier ciudadano previa adquisición de una entrada, hunde sus raíces en España durante la Cuaresma de 1787, en el madrileño coliseo de los Caños del Peral⁴⁴. Para el caso que nos ocupa, ya desde 1790, año fundacional del *Diario de Valencia*, descubrimos reseñas sobre la celebración de sesiones musicales de carácter público, con presencia de cantantes e instrumentistas. Tal hecho atestiguaría que dicha modalidad de concierto, abierto a la generalidad de oyentes, había arraigado en nuestra ciudad hacia aquellas fechas, seguramente no mucho antes⁴⁵. Con los datos que facilita el *Diario*, la mayoría incompletos o excesivamente vagos y generales, cabe deducir a grandes rasgos los elementos definitorios de esas primeras, por incipientes, funciones concertísticas en la Valencia de entre siglos⁴⁶. Los artistas son foráneos y, en porcentajes parejos, españoles o provenientes de Italia. Una relación de especialidades abarcaría desde el canto, violín o violoncello hasta el novedoso pianoforte que pugnaba por abrirse un hueco

entre las aficiones del melómano valenciano, sin excluir ciertas “rarezas” instrumentales: el harpicordio, la bandoleta –similar al laúd–, el flaxoleta o aquel “hombre orquesta” que ejecutaba simultáneamente ocho instrumentos. Si hemos de dar crédito al *Diario* se trataba, en algunos casos, de músicos afamados que habían actuado, a título indicativo, en las principales ciudades de Italia y España, como el violoncellista Juan Colombasi⁴⁷, y aun ante la Familia Real española, según hiciera José Félix, concertista de flauta, fagot y un instrumento de invención propia denominado “flaxoleta”⁴⁸. Añádanse, asimismo, varios cantantes profesionales de las compañías cómicas establecidas en Valencia, quienes probaron suerte en el campo del concierto público.

Los espacios de actuación son numerosos: Teatro de Comedias, gremios, posadas y domicilios particulares. A semejanza de poblaciones como Madrid o Barcelona, los programas de concierto valencianos de esta época solían configurarse a modo de cajón de sastre, alternando en una misma sesión canto y género instrumental, con un número indeterminado de piezas de extensión y formas variables⁴⁹. Su contenido, al margen de ejemplos concretos, se nos muestra vedado; cuando más, una escueta cita alusiva a la forma musical: aria, dúo, concierto o sonata, sin entrar casi nunca en pormenores.

43 A propósito de este autor francés de origen italiano, el *Diario de Valencia* publicó dos artículos necrológicos, con fecha de 6 y 7/09/1805, donde se recordaba que el público de Valencia había escuchado recientemente su ópera *El preso*, sin precisar el día.

44 MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 1985, p. 315. Existían, no obstante, algunos antecedentes aislados desde fines de los años sesenta.

45 Zabala conjetura acerca de la probable realización de algún concierto vocal o instrumental, verificado en mesones o posadas, a lo largo de la década en que no hubo representaciones operísticas en Valencia, entre 1779 y 1789. Un ejemplo de ello lo ofrece la academia de música que organizó el empresario José Croce en la Posada de San Martín, en marzo de 1780. ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1960, pp. 160, 178-179 y 248.

46 El término más comúnmente utilizado en el *Diario* para este tipo de manifestaciones es el de “concierto”. En menor grado, aparece el vocablo más antiguo de “academia”, con significados sinónimos.

47 *DV*, 26/08/1790.

48 *DV*, 09/05/1801.

49 Pese a ello, sin poderlo aseverar con rotundidad, semejante circunstancia no descarta la existencia, quizá, de algún intérprete cuya música cubriera íntegramente la totalidad del espectáculo, a la manera del ulterior recital romántico.

FECHA CONCIERTO	INTÉRPRETE	MODALIDAD DE CONCIERTO	ESPACIO ACTUACIÓN	PROGRAMA
10/08/1790	Ángel Manara (Italia)	Bandoleta y canto	Teatro de Comedias	Piezas para bandoleta y aria italiana
27/08/1790 y 10/09/1790	Juan Colombasi (Italia)	Violoncello	Fonda de las Cuatro Naciones	Concierto “a solo” (2º movimiento), sonata y seis variaciones para violoncello solo ⁵⁰
11/10/1790	Músico italiano (s/n)	Harpicordio	Gremio de Zapateros	¿?
20/01/1791, 30/01/1791 y 10/02/1791	“Músicos extranjeros” (s/n)	Concierto instrumental	Fonda de las Cuatro Naciones	¿?
11/06/1791, 16/06/1791, 18/06/1791 y 20/06/1791	Cantantes italianos (s/n)	Concierto vocal	Calle de Caballeros (casa nº 1)	Arias
22/12/1791	Joaquín Nicolás ⁵¹	Violín	Calle de Caballeros (casa nº 5)	¿?
17/12/1794	Josef Calcagni (Italia)	Concierto vocal-instrumental	Gremio de los Cortantes	Arias y dúos vocales, y piezas instrumentales
04/01/1795 22/07/1795 a 08/09/1795 (40 sesiones)	Josef Calcagni (Italia) y María Anchineli (España) ⁵² Músico (s/n)	Concierto vocal-instrumental Ocho instrumentos (trompa, bandola, órgano, salterio, tambora, triángulo, platillos y castañuelas)	Gremio de los Cortantes Gremio de Zapateros	Arias y dúos vocales y piezas instrumentales ¿?
06/08/1796	Josef Carabita	“Función de música” ¿vocal?	Teatro de Comedias	¿?
12/07/1797	¿?	Piano-forte	Teatro de Comedias	“Arias, duetos, tercetos y conciertos”
17/02/1798, 25/02/1798, 28/02/1798 y 04/03/1798	Luisa Gervini (Italia)	Canto y violín	Teatro de Comedias	Arias operísticas y conciertos para violín de Viotti y Pugnani
05/12/1800	Henrieta Borguese ⁵³	Piano y violín	Teatro de Comedias	¿?
12/05/1801, 15/05/1801, 23/05/1801 y 24/05/1801	Joseph Félix	Fagot, flauta y “flaxoleta”	Gremio de Albañiles	¿?
30/09/1803 y 01/10/1803	Joseph Ferrari (Italia)	¿Piano?	Teatro de Comedias	“Tocatas”
25/04/1806	María Accinelli (Italia) ⁵⁴	Concierto vocal-instrumental (casa de Domingo Vitale)	Calle del Temple	¿?

⁵⁰ Además, la orquesta ejecutó una sinfonía de Haydn y otra de Pleyel (*DV*, 26/08/1790).

⁵¹ Se anunciaba como primer violín de los Oratorios Reales de Londres (*DV*, 21/12/1791).

⁵² En *DV*, 05/02/1795, Calcagni abrió un abono para una serie de conciertos vocales-instrumentales, a celebrar todos los domingos y miércoles de Cuaresma, en el Gremio de Cortantes. El último se verificó el 04/03/1795. Ignoramos los artistas que intervinieron y los repertorios interpretados (*DV*, 18/02/1795, 01/03/1795 y 03/03/1795).

⁵³ Según señala *DV*, 04/12/1800, Borguese había ofrecido un primer concierto días antes.

⁵⁴ Debemos hablar, casi con certeza, de María Anchineli, quien ya actuara en Valencia en 1795. Ahora, sin embargo, comparece ante el público como cantante italiana.

LA ENSEÑANZA MUSICAL. VENTA Y CONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS

Fuera de la educación recibida en el seno de una capilla musical religiosa, la enseñanza de la música se ejerce por medio de profesores que recurren al *Diario de Valencia* como vehículo publicitario para ofrecer sus servicios. Entre los instrumentos anunciados, anotemos la guitarra, el salterio, el violín, la flauta, el clave y el piano (también fortepiano o pianoforte, según la nomenclatura de la época). No menos destacados son los maestros de canto y de baile. De esta suerte, se conoce la identidad de algunos individuos que desarrollaron la docencia musical en Valencia entre ambos siglos: Ventura Durá (salterio, guitarra, tiple y bandurria)⁵⁵; Ángel de Saint Michel (canto, clave, fortepiano y salterio)⁵⁶; Francisco Badía (violín, baxón y flauta)⁵⁷; Gregorio Sarmiento⁵⁸ y Antonio Dies⁵⁹ (salterio); y los maestros de danza Pedro Huit⁶⁰, Manuel Requejo⁶¹ o Pedro Agustini⁶².

Estos últimos, con presencia dominante en el *Diario*, debían su gran demanda al cultivo de nuevas prácticas de sociabilidad entre una burguesía emergente que aspiraba a imitar las costumbres propias, hasta entonces, de las clases altas y la aristocracia. La moda de la tertulia y los saraos, plenamente asentada en la vida de relación de la Valencia finisecular exigía, como norma de refinamiento y buen gusto, el lucimiento personal con el canto, la ejecución instrumental y, singularmente, el baile⁶³. Así se entiende el auge del arte coreográfico en cuan-

to elemento imprescindible en la formación de toda juventud “educada”. Cuatro modalidades de danza acaparan los anuncios valencianos: baile español, inglés, francés e italiano. El maestro, que en muchas ocasiones es de nacionalidad extranjera, suele disponer de sala para impartir sus clases, si bien cabía la posibilidad de desplazarse al domicilio del alumno:

*En la plaza de San Lorenzo num. 17 vive Manuel Requejo, el que bayla en la casa de Comedias, ofrece enseñar el bayle Nuevo del Requejo, como tambien toda suerte de bayle, Ingles y Frances, por el estilo moderno; el que quiera aprender acudirá á dicha casa; tambien irá á donde le llamen para enseñar*⁶⁴.

Con el fin de promover el cultivo de la música entre el aficionado filarmónico, el comercio de instrumentos y partituras vivirá en el curso de estos años un desarrollo considerable, de acuerdo con el cúmulo de noticias que confirman, a todas luces, la prosperidad y dinamismo del consumo musical local. La publicidad de venta de instrumentos arroja datos muy jugosos. Cuantitativamente descuellan, en orden de mayor a menor representatividad en el *Diario*, el salterio, el clavecín y el clavicordio, este último bajo la designación de monocordio. Junto con aquéllos, en porcentaje inferior, concurren en los anuncios el violín, el piano y la guitarra. Provistos de un valor meramente anecdótico, figura alguna alusión puntual al arpa, fagot,

⁵⁵ *DV*, 27/07/1790.

⁵⁶ *DV*, 26/09/1790.

⁵⁷ *DV*, 19/09/1790.

⁵⁸ *DV*, 18/12/1792.

⁵⁹ *DV*, 28/05/1791; 07/02/1794; 27/03/1794; 28/02/1795; y 08/08/1795.

⁶⁰ *DV*, 27/04/1792.

⁶¹ *DV*, 25/05/1797.

⁶² *DV*, 15/12/1803.

⁶³ Sobre la importancia y significación de la moda del baile en el XVIII español, véase MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Editorial Lumen, 1972.

⁶⁴ *DV*, 25/05/1797.

flauta, espineta, órgano o bandurria. Es posible, atendiendo a la información disponible, trazar un mapa de los principales constructores y locales de venta de instrumentos⁶⁵. Según sabemos, la calle de la Pellería Vieja (casa número 14) albergaba un depósito de venta de salterios donde, asimismo, se encuerdan y arreglan⁶⁶. En dicho domicilio habitaba Antonio Dies, ya citado más arriba, que imparte lecciones de este instrumento⁶⁷. Por otro lado, carpinteros como Manuel Esteve⁶⁸ o Mariano Vila⁶⁹ también vendían y, con probabilidad, fabricaban salterios, a los cuales se unía *Hostaleret*, calificado como “célebre” constructor de salterios⁷⁰. Guitarras y bandurrias tuvieron en Manuel San Jorge –“Sanchordi” en la mayoría de referencias–, residente en la plaza de San Bartolomé, su constructor más afamado en la Valencia de las postrimerías del siglo XVIII y primeros años del XIX⁷¹. Le acompañan, aunque con menor renombre, varios maestros guitarreros de la plaza de Santo Domingo⁷², calle de Serranos⁷³, calle de San Vicente⁷⁴ y Bolsería⁷⁵. Agréguese la manufactura de bordones para guitarra que abrió sus puertas en la calle del Gobernador Viejo, en marzo de 1806⁷⁶. El principal establecimiento de venta de instrumentos de tecla

de uso doméstico, esto es, claves, clavicordios y pianos, se ubicaba en la calle del Ave María, número 10⁷⁷. Recordemos, a su vez, al granadino Tomás Pabón, llegado a Valencia a últimos de 1799 en calidad de constructor de órganos de iglesia⁷⁸. Por fin, Juan Joseph Estévan (sic), de origen flamenco y, según se apuntaba, discípulo de Stradivarius, inaugura en 1801 un taller de construcción y venta de instrumentos de cuerda y viento –no especifica de qué tipo–, en la calle de Vercher, número 19⁷⁹.

El piano –o, de igual modo, fortepiano o pianoforte–, en tanto que instrumento de entretenimiento doméstico, se conocía en España desde, aproximadamente, finales de la década de 1770⁸⁰. La primera reseña del *Diario* que lo nombra, con fecha de 1790, a propósito de un profesor de este instrumento, certificaría que, hacia aquella época –con seguridad no mucho antes–, el piano había ingresado ya en la vida musical valenciana:

*Don Angel de S. Michel, Maestro de Capilla Italiano, recién venido à esta Ciudad, ofrece enseñar à cantar con el gusto Italiano, y à tocar el Clave, Forte-piano, y Salterio; vive en la calle del Baño de los Pavos, Casa n. 36. segunda habitacion*⁸¹.

65 Obviamente, de no indicarse otra cosa, se trata en general de constructores que ya trabajaban en Valencia con anterioridad a 1790. Lo mismo puede afirmarse respecto a los comercios de venta de instrumentos.

66 La primera referencia aparece en *DV*, 28/05/1791; la última, con fecha 07/08/1798.

67 Podría aventurarse la hipótesis de que el propio Dies se dedicara igualmente a la manufactura de salterios.

68 *DV*, 09/08/1790.

69 *DV*, 17/02/1791.

70 *DV*, 25/06/1792.

71 La primera noticia, en *DV*, 27/04/1792; la última, con fecha 05/12/1806.

72 *DV*, 19/04/1791.

73 *DV*, 06/07/1798.

74 *DV*, 05/11/1801.

75 *DV*, 17/02/1802. Su nombre era Antonio Bonet.

76 *DV*, 11/03/1806.

77 La primera cita es del *DV*, 02/02/1793; la última, en 22/03/1807.

78 *DV*, 25/10/1799. Vivía en la calle de Gracia, número 23, junto a San Agustín.

79 *DV*, 23/06/1801; 18/12/1801; y 17/06/1802.

80 De 1777 es el primer anuncio de venta de un “clave piano” en la prensa madrileña. KENYON DE PASCUAL, BERYL: “Piano”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 8, 2001, p. 757.

81 *DV*, 26/09/1790.

Un año después, en 1791, se insertaban los primeros anuncios de venta de partituras: seis sonatas para clave y “fuerte-piano”, obra de Joaquín Montero, organista de la Real Iglesia de San Pedro de Sevilla⁸², y una colección de 17 sonatas para “forte-piano”, con acompañamiento de violín, de Saint Michel⁸³. A 1797 corresponden las primeras noticias de venta de pianos: en febrero, en un domicilio particular⁸⁴ y, a partir de junio, en el depósito de instrumentos de tecla de la calle del Ave María⁸⁵. Simultáneamente, Cirilo Cros, quien regentaba el Comercio de Cartagena, vendía pianos “de excelentes voces” en 1800⁸⁶. Hoy estamos en

condiciones de reconocer a Simón Moreno como el primer constructor de pianos de Valencia. Leamos su carta de presentación en 1806:

*Ha llegado Simon Moreno, Artífice de Pianos-fortes, que viene de Madrid á establecerse á esta. El que hace de nuevos, y compone Claves y Manicordios, todo con la mayor equidad. Vive en la calle de Burquerins baxada del correo número 14*⁸⁷.

Ese mismo año, la Sociedad Económica de Amigos del País concederá a Moreno trescientos reales de vellón en premio a su habilidad en

MERCADO DE CONSTRUCCIÓN Y VENTA DE INSTRUMENTOS EN VALENCIA (1790-1808)

	CONSTRUCTORES	LOCAL VENTA	AÑO REFERENCIA <i>Diario de Valencia</i>
SALTERIO	Antonio Dies ¿?	Calle de la Pellería Vieja, nº 14	(1791-1798)
	Manuel Esteve	Calle de las Barcas, nº 26	1790
	Mariano Vila	Calle del Torno del Hospital, nº 1	1791
	Hostaleret	---	1792
GUITARRA Y BANDURRIA	Manuel San Jorge	Plaza de San Bartolomé	(1792-1806)
	Maestro guitarrero	Plaza de Santo Domingo, nº 13	1791
	Maestro guitarrero	Calle de Serranos	1798
	Maestro guitarrero	Calle de San Vicente	1801
	Antonio Bonet	Bolsería	1802
CLAVECÍN	---	Calle del Ave María, nº 10	(1793-1807)
ÓRGANO	Tomás Pabón	Calle de Gracia, nº 23	1799
PIANO	---	Calle del Ave María, nº 10	(1797-1807)
	---	Comercio de Cartagena	1800
	Simón Moreno	Calle de Burquerins, nº 14/ Calle de Cadirers	1806-1808
OTROS (cuerda y viento, sin especificación)	Juan Joseph Estévan	Calle de Vercher, nº 19	(1801-1802)

⁸² *DV*, 05/01/1791.

⁸³ *DV*, 09/01/1791.

⁸⁴ *DV*, 15/02/1797.

⁸⁵ *DV*, 01/06/1797.

⁸⁶ *DV*, 15/10/1800.

⁸⁷ *DV*, 18/07/1806.

la construcción de pianos⁸⁸. Varias noticias en años sucesivos demuestran que aquél seguía instalado en la capital del Turia, así creando como comercializando pianos⁸⁹. Más allá de los límites de nuestro estudio, la última información que poseemos acerca de la actividad de su negocio se sitúa en 1811⁹⁰.

EL MERCADO DE PARTITURAS Y LIBROS DE MÚSICA

El *Diario de Valencia* suministra información privilegiada relativa a los repertorios musicales cultivados por el aficionado filarmónico. Hablamos de música solista, esto es, de ejecución individual, sin mayor aspiración que satisfacer el ocio del músico diletante. Se excluían, pues, las producciones religiosas, con una circulación y consumo mayoritariamente interno, y toda obra profana de gran envergadura concebida para orquesta, banda o el teatro (óperas, zarzuelas y tonadillas). Excepción hecha de algunos títulos aislados de cámara, canto, clave, órgano, guitarra o flauta, el grueso de los anuncios lo componen páginas pianísticas, un instrumento que, lenta pero gradualmente, desde los albores de la centuria decimonónica, comenzaba a desplazar al clavicémbalo entre las prácticas interpretativas de las clases acomodadas. Parece lógico, por consiguiente, que numerosas librerías valencianas: Diego Mallén, José Beneyto, José Navarro o

Manuel López se hicieran eco del atractivo que el piano representaba, aprovechando la prensa para publicitar las novedades en boga. Es así, como el medio librero, más que las propias tiendas de música, se erigió en la principal vía de penetración de esa primera literatura pianística en la ciudad. En lo tocante a títulos, Valencia evidencia estar al tanto de los repertorios impresos que circulaban en Madrid, Barcelona, Sevilla o Cádiz⁹¹, tales como los *Minuetos para forte-piano*, de Gaspar Smith⁹², los *Minuetos para forte-piano*, de Isidoro Castañeda y Pares⁹³, y las *Sonatas para clave y fuerte-piano*, de Joaquín Montero⁹⁴. Composiciones menos conocidas, quizá alguna comercializada a través de copias manuscritas⁹⁵, cabe subrayar la colección de 17 sonatas para fortepiano con acompañamiento de violín, de Saint Michel⁹⁶, el cuaderno de piezas para fortepiano, de María de los Mártires García Quintana⁹⁷, las *Variaciones para fortepiano*, de Félix Máximo López⁹⁸, o la obra anónima *La batalla de Marengo*⁹⁹. En 1808, recién declarada la Guerra de la Independencia, se abriría un nuevo mercado con páginas de carácter patriótico para voz y guitarra, y guitarra o piano solos¹⁰⁰.

¿Qué libros, métodos o tratados musicales podía degustar un aficionado valenciano durante el período que consideramos? Cuatro son las

88 Archivo Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia (1806, C-46, VIII Contabilidad, pp. 26 y 118).

89 Consultense *DV*, 23/10/1806; 06/06/1807; y 22/10/1808.

90 *DV*, 06/02/1811.

91 BERNADÓ, M. y MARÍN, M. A.: "Hacia una bibliografía descriptiva de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII", en LOLO, B. y GOSÁLVEZ, J. C. (eds.): *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid, UAM, 2012, pp. 220 y 225.

92 *DV*, 06/11/1803.

93 *DV*, 07/11/1804.

94 *DV*, 05/01/1791.

95 El cultivo musical mediante manuscritos constituyó todavía una práctica muy común en la España de la segunda mitad del XVIII. Tanto es así que, en ocasiones, resulta complejo discernir si nos enfrentamos a una edición impresa o manuscrita, dado que no suelen mencionarlo los diarios.

96 *DV*, 09/01/1791.

97 *DV*, 18/03/1802.

98 *DV*, 15/08/1804.

99 *DV*, 05/12/1806.

100 Con títulos pianísticos tan explícitos como *La batalla de Bailén*, *La libertad de España*, *La gloria de Aragón*, *Los patriotas de Sevilla a su general Reding*, *Marcha dedicada a nuestras tropas*, *Dupont rendido*, *Rondó con variaciones a la proclamación de Fernando VII*, *Marcha figurada a la entrada de nuestras tropas al pueblo*, etc. Véase *DV*, 04/12/1808 y 27/12/1808.

categorías o bloques temáticos donde pueden encuadrarse los siete textos de naturaleza musical recogidos en el *Diario*. En primer término, tratados teóricos, dotados de una finalidad eminentemente didáctica, acerca de aspectos técnicos de la música. Es el caso del *Compendio harmónico*, de Joaquín Montero, especialmente ideado para el estudio del canto llano, órgano, contrapunto y composición¹⁰¹. Un segundo grupo comprende ciertas polémicas contemporáneas sobre la naturaleza, reglas y fines del arte musical, en cuya discusión se enzarzaron los defensores de la “modernidad” y la estética ilustrada de la razón y el gusto, abanderados entre otros por el jesuita valenciano Antonio Eximeno, autor de *Del origen y reglas de la música*¹⁰², frente a aquellos adalides del escolasticismo y el antiguo orden musical, según preconizaba Agustín Iran-

zo, maestro de capilla de la Colegial de Alicante, en su *Defensa del arte de la música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla*¹⁰³. La crítica furibunda al italianismo y las costumbres de cuño extranjero, en especial francesas, germen de un incipiente nacionalismo en el pensamiento musical hispano, halla acogida en dos títulos: *Carta que escribe un currutaco, llamado Don Preciso, a otro currutaco, manifestándole las nuevas contradanzas currutacas*, de Juan Antonio de Iza Zamácola¹⁰⁴, amén de la *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, que escribiera Francisco Agustín Florencio¹⁰⁵. Concluyen este apartado dos métodos destinados a la ejecución musical y dirigidos, por tanto, al intérprete diletante: *Principios metódicos para aprender a tocar la guitarra por el método italiano*, de José Rodríguez de León¹⁰⁶, y el *Método de afinación de piano*, de M. Martini¹⁰⁷.

¹⁰¹ *DV*, 05/01/1791.

¹⁰² *DV*, 19/07/1797.

¹⁰³ *DV*, 03/03/1803.

¹⁰⁴ *DV*, 29/03/1796.

¹⁰⁵ *DV*, 14/04/1792.

¹⁰⁶ *DV*, 12/05/1808.

¹⁰⁷ *DV*, 27/12/1808.