



ORIOl BRUGAROLAS BONET

Universitat de Barcelona

La construcción de pianos en Barcelona 1780–1808: los primeros constructores de pianos

La implantación del piano se inició en la ciudad de Barcelona durante el período comprendido entre 1780 y 1808. En estas fechas aumentaron en la ciudad condal la actividad y el comercio musicales, lo que conllevó (gracias al propicio contexto y a numerosos factores sociales, políticos y culturales) el desarrollo del consumo musical, impulsado además por una emergente clase de *aficionados* que utilizaron la música como vía de relación social.

Este panorama favoreció la aparición de los primeros talleres autóctonos dedicados a la construcción de pianos y consiguió que se fuera normalizando el estudio y el disfrute del piano, tanto en el ámbito público como en la esfera privada.

Palabras clave: Música en Barcelona, siglo XIX, comercio, constructores piano.

The introduction of the piano commenced in the city of Barcelona between 1780 and 1808. During this period, there was an increase in music activity and trade in the city, which (due to the appropriate conditions and numerous social, political and cultural factors) entailed a growth in music sales, driven by an emergent class of aficionados who used music as a means of social relations.

This state of affairs led to the organisation of the first local piano-construction workshops and the standardisation of the study and enjoyment of the piano, both in public and private spheres.

Keywords: music in Barcelona, nineteenth century, music trade, piano makers.

El presente artículo, cuyo propósito es ofrecer un bosquejo de los primeros indicios de actividad de la construcción de pianos barcelonesa hacia 1800, parte de un trabajo más amplio: una tesis doctoral que se realiza en la Universitat de Barcelona en la que, bajo la dirección del Dr. Xosé Aviñoa, se aborda y estudia en profundidad la implantación del pianoforte en la Barcelona de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

A pesar de su interés, se trata de un tema que apenas ha sido abordado y que se halla prácticamente ausente en la investigación musicológica española; hasta la fecha, no se ha investigado con rigor acerca de los primeros constructores de pianos asentados en Barcelona. Los estudios existentes relacionados con la implantación del piano en el ámbito español se centran en

otros espacios geográficos, como Madrid, Sevilla, Zaragoza y Valencia¹. En cuanto a los trabajos² que tratan el tema de la construcción de pianos en Barcelona, hay que decir que acotan la investigación con fechas posteriores a 1850, sin ahondar en la cuestión de cuáles fueron los primeros talleres dedicados a tal actividad y las circunstancias que los rodearon. Otras investigaciones, como las de Roger Alier, Jacinto Torres, Joan Pellisa y Josep Borràs, entre otros, son fuente de información general acerca del entorno musical barcelonés de las fechas propuestas y proporcionan datos útiles y valiosos para el tema que aquí incumbe, aunque siempre de forma tangencial³. El presente artículo pretende, pues, arrojar un poco de luz sobre este asunto, divulgar las conclusiones obtenidas y cubrir, al menos en parte, este vacío histórico y musical.

Acotación temporal

Las fechas escogidas para la presente investigación vienen determinadas por la propia evolución de la construcción de pianos en Barcelona. El año 1780 es, en realidad, una fecha aproximada que se toma como referencia para acotar el sesgo histórico por atrás, si bien es imprescindible para la investigación sondear años anteriores para descartar que existan datos que pudieran justificar o dar a entender que la actividad de la construcción de pianos en Barcelona comenzara en fechas anteriores. Sin embargo, no es hasta los alrededores de 1780 cuando, según la documentación y el material consultado, se produce el despegue evidente de la actividad y la afición musical, proceso que culminó en la última década del siglo XVIII con la aparición de los primeros artesanos del piano.

¹ Cabe destacar: Cristina Bordas Ibáñez: “La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870”, Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004; Cristina Bordas Ibáñez: “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, *Revista de musicología*, 11, 3, 1988, pp. 807-854; Victoria Alemany Ferrer: *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*, Tesis doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007; Beryl Kenyon de Pascual y Christopher Nobbs: “Sevilla: un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII”, *Revista de musicología*, XX, 2 (1997), pp. 851-854.

² Como son el artículo de Alfons Fernández de la Reguera (“El piano: una industria potent a la Barcelona de final del segle XIX i principi del XX”, *Revista musical catalana*, 232, febrero 2004, pp. 30 y 31) y la tesis doctoral de Mutsumi Fukushima (“El piano en Barcelona entre 1880 y 1936”, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008).

³ Roger Alier: “Els primers concerts públics a Barcelona”, *Serra d’Or*, 210 (marzo de 1977), pp. 175-177; Roger Alier: “Notes sobre la música de Haydn a la Barcelona del segle XVIII”, *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, II/1985, pp. 41-47; Josep Borràs i Roca: “Constructors d’instruments de vent fusta a Barcelona entre 1742 i 1826”, *Revista catalana de musicologia*, I (2001), pp. 93-156; Jacinto Torres Mula: “Fuentes para la historiografía musical española”, *Revista de musicología*, 1991, pp. 33-50; Joan Pellisa: “Guitarres i instruments de corda d’escola catalana, el so de la Barcelona barroca”, *Dansa i música: Barcelona 1700*, Albert García Espuche (coord.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009.

En cuanto a la acotación de 1808, responde a un acontecimiento histórico de primera magnitud: la guerra española contra Napoleón. La guerra, por su propia dinámica, marca el fin de una etapa en la que el dinamismo cultural y musical había permitido el surgimiento de los primeros constructores de pianos. En este sentido, ha de tenerse en cuenta que el final de la guerra (concretamente, a partir de 1815, en una Barcelona en plena recuperación del desastre económico, cultural y político) constituye el inicio de una etapa de consolidación, normalización, generalización y expansión del uso del piano, tal y como confirma la documentación de la época. Sin embargo, por motivos de espacio y pertinencia, las investigaciones acerca de esta última etapa no tienen cabida en este artículo, aunque se desarrollan en distintos capítulos de la citada tesis doctoral.

Entre las dificultades que conlleva acometer el estudio de este tema y recopilar información que ayude a esclarecer las circunstancias en las que emerge en Barcelona el oficio de constructor de pianos, se hallan no sólo la ya referida inexistencia de estudios sobre este tema, sino también la escasez de fuentes primarias (de procedencia muy diversa) y de patrimonio instrumental conservado procedentes del citado período. Cabe destacar la diferencia cuantitativa que existe actualmente entre la cuantía de fuentes escritas localizadas y el reducido número de pianos de manufactura barcelonesa que se han preservado hasta nuestros días, circunstancia que lleva a la pregunta de si en aquellos años la realidad documental concordaba con la realidad material, puesto que se carece de datos rigurosamente fiables acerca del número de ejemplares que fueron efectivamente fabricados.

Los constructores

Las primeras iniciativas en la construcción de pianos, llevadas a cabo por constructores locales y extranjeros, responden a un entorno cultural y musical muy particular de la Barcelona del último tercio del siglo XVIII. Este contexto se encuentra caracterizado por una serie de elementos que lo distingue de épocas anteriores y que son los que permiten, articulan y hacen necesarias dichas iniciativas, a saber: una actividad y una vida musicales ricas e intensas, tanto a nivel oficial (es el caso que ejemplifican los conciertos públicos) como privado (conciertos en casas particulares de distintos estratos sociales)⁴; un incipiente desarrollo del comercio musical (compra y venta de partituras, compra y alquiler de pianos, importación

⁴ Se han documentado numerosos conciertos privados, tanto en casas de la aristocracia local y de la burguesía media como en viviendas de artesanos, comerciantes (los llamados *botiguers* barceloneses) y miembros de la Iglesia.

de instrumentos, etc.); y el aumento de la demanda en la enseñanza musical privada (como demuestran las ofertas de docentes particulares de piano, locales y extranjeros).

Todos estos elementos, unidos de forma indisoluble a las estructuras sociales, políticas y económicas en las que vivieron los constructores y que condicionaron su labor y su desarrollo, conformaron un característico panorama musical que favoreció la difusión del piano en tanto que instrumento musical de moda y el crecimiento del consumo musical de una emergente clase de aficionados. Y, en consecuencia, ayudaron también a la creación de talleres autóctonos dedicados a la construcción de pianos a manos de artesanos cualificados, ya fueran extranjeros o locales, los cuales, ante la creciente demanda de dicho instrumento, entrevieron la posibilidad de articular un mercado de carácter local y de hacer la competencia a la importación de pianos extranjeros (ingleses y vieneses, principalmente).

Conocer el entorno cultural y musical más próximo al artesano constructor de pianos contribuye a comprender por qué surgieron estos primeros artesanos. La viva, rica e intensa actividad musical pública desarrollada en Barcelona entre 1780 y 1808, de una calidad comparable a la de cualquier capital centroeuropea, se manifestaba de forma notoria en la diversidad de conciertos oficiales ofertados, y también tuvo su correspondencia en el ámbito privado, donde su desarrollo y esplendor es más difícilmente detectable, pero asimismo imprescindible a la hora de entender la complejidad de la cuestión.

Mientras que los conciertos privados (organizados por nobles, burgueses o, incluso, artesanos y gremios) se celebraban en casas particulares y pequeños espacios, en cambio la gran mayoría de los conciertos públicos se realizaban en el Teatre de la Santa Creu, aunque no era el único espacio hábil para ello. Y, al igual que en casi todas las demás ciudades europeas, el repertorio de dichos conciertos estaba dedicado principalmente a la ópera italiana, como marcaban la moda y el gusto estético del momento. En este teatro se llevaban a cabo funciones diarias (muchas de ellas, representaciones teatrales declamadas que se alternaban con las funciones de ópera) y la orquesta intervenía con frecuencia, ya que los intermedios acostumbraban a ser bailados y cantados. La presencia de la orquesta en el teatro permitía que en ciertas funciones se empezara con una obertura, normalmente de alguna ópera conocida.

A finales del siglo XVIII, en el Teatre de la Santa Creu empiezan a programarse, de vez en cuando, conciertos para instrumento solista (violín, piano, violonchelo, trompa, etc.), que se anunciaban en el *Diario de Barcelona*⁵: “Hoy [en el Teatre de la Santa Creu] á las cinco, se representa por la

⁵ Todas las citas que aparecen en este artículo son literales y respetan las grafías originales.

Compañía Española la comedia intitulada: El hechizado por fuerza, a que seguirá un concierto de fuerte piano que tocará la señora María Antonia Bocucci, que ha venido de la Corte (...)"⁶; "Hoy [en el Teatre de la Santa Creu] á las cinco la Compañía italiana ofrece una ópera (...) y en el intermedio se ofrece un concierto de clarinete que executará un profesor de Musica que se halla en esta ciudad de tránsito"⁷; "Hoy [en el Teatre de la Santa Creu] á las cinco (...) en lugar de las tonadillas y Sainetes, los señores D. Gaspar Breidembach y su hijo D. Thomas, celebres profesores de Arpa, daran, el primero un concierto a grande orquesta, y el segundo una Sinfonia de Arpa concertante a grande orquesta"⁸.

La llegada ocasional de óperas de autores germánicos, que demostraría la existencia de vínculos entre Barcelona y otros centros musicales europeos (entre ellos, el más destacado, Viena), es un ejemplo más de la riqueza de la actividad y del crecimiento que experimentó la vida musical barcelonesa. En 1780 se pudo disfrutar en el Teatre de la Santa Creu de la ópera *Orfeo ed Euridice*, de Christoph Willibald von Gluck; en 1798 se representó en este mismo teatro la ópera *Così fan tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart, así como algunas óperas de Florian Leopold Gassman y de Giuseppe Bonno (compositor activo en la corte de Viena), e incluso óperas de Antonio Salieri y del valenciano Vicente Martín y Soler. El vínculo con el mundo germánico se tradujo también en el desarrollo del gusto estético por un nuevo tipo de composiciones y temáticas, puesto que la ópera italiana no desalojó el resto de las iniciativas musicales, sino que coexistió con las demás manifestaciones artísticas vigentes, como la música instrumental y la religiosa (claro ejemplo de ello son algunas de las obras de Franz Joseph Haydn y de Ignaz Pleyel, muy apreciadas por el público barcelonés)⁹.

La intensidad de la actividad musical también se refleja en la rapidez con que se desplazaban a Barcelona las obras estrenadas en otras ciudades de Europa. Además de las reseñadas más arriba, cabe destacar la celeridad con que llegó, por ejemplo, *La contessa di Bimbimpoli*, de Genaro Astaritta, cuyo estreno mundial fue en 1772, y que se representó en la ciudad condal también en este año; la ópera *Il fanatico per la musica*, de Luigi Caruso, tuvo su *premier* absoluta en 1781 y se estrenó en Barcelona sólo un año después; asimismo, la ópera *Nina, ovvero La pazza per amore*, de Giovanni Paisiello, se ejecutó por primera vez en 1789 y, ese mismo año, también en Barcelona.

⁶ *Diario de Barcelona*, 18-IX-1798.

⁷ *Diario de Barcelona*, 25-X-1795.

⁸ *Diario de Barcelona*, 18-VI-1793.

⁹ Roger Alier: *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990 [1979]; Josep Maria Vilar: "Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya", *Anuario Musical*, 50 (1995), pp. 185-199.

Por iniciativa de los empresarios musicales, en 1797 se puso en marcha en el Teatre de la Santa Creu un proyecto musical absolutamente novedoso en la ciudad de Barcelona¹⁰; consistía en la organización de conciertos durante la Cuaresma, algo que pretendía compensar la tradicional suspensión de representaciones escénicas en estas señaladas fechas. En estos conciertos se programaban tanto piezas instrumentales (sobre todo sinfonías de Haydn y Pleyel), como arias de ópera (en especial de autores italianos). Dentro de los planes de los organizadores de estas actividades cuaresmales se hallaba el propósito de ofrecer unos conciertos lo más parecidos posible a los que se hacían durante el resto del año, de modo que se mantuvieran el interés y la afición del público por la música. En el año 1797 los conciertos cuaresmales se organizaron en el citado teatro, y en 1798 se celebraron en la sala principal de la sede del Gremi de Velers, edificio situado en lo que hoy es la Via Laietana barcelonesa, enfrente del Palau de la Música. Por motivos económicos, tuvieron que suspenderse hasta 1802, año en que Carlos IV visitó Barcelona.

Es importante destacar que en los conciertos cuaresmales de 1804 se estrenó el oratorio *La Creación*, de Haydn, con una gran antelación sobre muchas capitales europeas; asimismo fue programado en los de 1805 el estreno del oratorio *Las estaciones*, también de Haydn. Los conciertos volvieron a interrumpirse con motivo de la Guerra de la Independencia, desde 1805 hasta 1816, y después se reemprendieron, aunque sujetos a los avatares históricos que condicionaron la actividad cultural de los siglos XIX y XX.

Respecto al repertorio cabe decir que la ópera era el género dramático que gozaba de mayor consideración y predilección entre el público barcelonés, tal como muestra el hábito de publicar los libretos de las óperas en castellano, catalán o italiano, que se vendían en el propio teatro o sala de conciertos, o bien en librerías, lo que posibilitaba y facilitaba el seguimiento del espectáculo y contribuía a la difusión de la ópera (y de la música en general) y al conocimiento de los argumentos operísticos¹¹.

En cualquier caso, la relevancia de estos conciertos no radica sólo en el hecho de que mantuvieran el interés del público y la afición por la música; también son imprescindibles a la hora de entender el efecto mimético que producían en otro ámbito de la vida cultural de la ciudad: la esfera privada, que, en consonancia con las modas impuestas por los conciertos, programó y celebró con gran esmero sus propias audiciones.

¹⁰ En Madrid, este tipo de funciones se había iniciado en 1787; probablemente supusieron el modelo que siguieron los empresarios del Teatre de la Santa Creu barcelonés.

¹¹ Xosé Aviñoa (dir.): *Història de la música catalana, valenciana i balear. Del Romanticisme al Nacionalisme*, vol. III, Edicions 62, Barcelona, 2001.

En el ámbito público, el Teatre de la Santa Creu no fue el único espacio que acogió conciertos y fomentó el consumo musical en Barcelona. Hay que tener en cuenta otros espacios semipúblicos, como los salones del llamado Palau de la Comtesa, la ya citada sala del Gremi de Velers, la sala principal de la Cofradía de Zapateros y el salón de la Cofradía de Taberneros. A modo de ejemplo, destacan los siguientes conciertos, el primero de ellos reseñado en el diario del Baró de Maldà¹²:

[1789] De unos días a hoy, 5 de septiembre, se encuentran [en Barcelona] unos músicos alemanes; entre ellos hay uno que toca el violín con gran maestría y otra que ejecuta conciertos con el tímpano con la misma habilidad que si se tratara de un pianoforte. Varias noches, estos dos músicos, junto con una orquesta, han ejecutado pruebas de conciertos y cuartetos de exquisita música en la Sala [del Gremi] dels Velers¹³.

Andres Sassi, Turinés, profesor de Música, tendrá el honor de dar a este respetable público una Academia de oboé y flauta en la Sala de los Tenedores de Velos [sala del Gremi de Velers], junto a San Francisco de Paula, principando hoy con una sinfonia (...), un concierto de flauta y una sonata. Se distribuirán los villetes en el café que está al lado del Teatro a peseta cada uno y se principará á las ocho¹⁴.

Constantino Bocucci, que en los años de 1766 hasta el 1770 tuvo el honor de recitar de primer bufo en el Teatro [de la Santa Creu] de esta ciudad (...), le ofrece para mañana jueves, día 13, una academia vocal e instrumental en la Sala del Palao [de la Comtesa], compuesta de las piezas aquí continuadas: Sinfonia, Aria de la opera *Virginia y Dorbal*, concierto de Piano-forte, sonata de Piano-forte (...)¹⁵.

Concierto y Academia de floretes, que dará el seño Lamotte, que fue primer músico de la Real Capilla de S. M. Luis XVI y de los conciertos de la Reyna (...), ejecutará con la trompa un concierto y varias obras suyas (...). Se ejecutará mañana día 21, en la Sala de la Cofradía de los Taberneros. Los billetes se distribuirán en la Fontana de Oro, calle de los escudellers, á tres pesetas¹⁶.

¹² Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà (Barcelona 1746-1819); hijo del coronel Antoni d'Amat i de Junyent y de Maria Teresa de Cortada y de Senjust; nieto del primer marqués de Castellbell por parte paterna, y heredero del señorío de Maldà por parte materna. Formaba parte de la pequeña nobleza catalana, aunque sus posesiones y sus rentas apenas le proporcionaron poder económico ni político. Desde 1769 hasta su muerte, escribió un diario, el *Calaix de sastre*, conformado por 71 volúmenes manuscritos que reflejan, además de vivencias personales, sucesos políticos, económicos y culturales de la Barcelona de su época.

¹³ La traducción es mía. Éste es el texto original: “[1789] De poch dias à este 5 de setembre se troban uns musicchs Alemanyans, y atres dos musicchs Alemanyans i Alemanyans, que toca lo musicch de gran primor lo violí y la Alemanyans lo tímpano tocant ab tal instrument Concerts fent ab lo tímpano la habilitat de un pianofort, y se fan ab estos dos, ab orquesa plena en la Sala dels Velers en algunas nits probas de concerts y quartetos de esquisita música”, en: Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Rafael d'Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, Mss. A-204, volumen IV.

¹⁴ *Diario de Barcelona*, 7-X-1793.

¹⁵ *Diario de Barcelona*, 12-IX-1798.

¹⁶ *Diario de Barcelona*, 20-X-1802.

En cuanto a la esfera privada, fueron los salones particulares de la aristocracia y de la alta burguesía, así como las casas de la pequeña burguesía y de los artesanos, los espacios en los que se ofrecieron conciertos, tanto vocales como instrumentales, y bailes “modernos”¹⁷; en ellos también se representaban obras de teatro¹⁸. Especialmente en estos espacios se pudo escuchar con más asiduidad ese novedoso instrumento que era el piano, bien como forma de intercambio social o bien como entretenimiento festivo. La vida musical barcelonesa de finales del siglo XVIII se enriqueció notablemente gracias a la diversidad de posibilidades de este microuniverso cultural del ámbito privado, que revela un interés y un gusto por el piano y la música en general que van más allá de la moda pasajera y la presión social para acudir a actos públicos. El ámbito privado trabaja desde la intimidad y la discreción, desde las sombras, y sin embargo pone de claro manifiesto la existencia no sólo de *aficionados*, sino de auténticos *apasionados* por las cuestiones musicales, dos términos acuñados por el Baró de Maldà en el *Calaix de sastre*:

Día 9 de noviembre [de 1797]. (...) Esta noche, a las ocho, ha empezado la primera academia de música, que hasta ahora se daban en casa del cura Josep Prats y su hermano, en casa del notario Sr. N. Comelles¹⁹.

Día 5 de marzo de 1801. (...) La música, que es una de las diversiones más honestas y proporcionadas a la hora de conciliar y templar las pasiones del hombre, ocupa en Barcelona un lugar muy distinguido debido a la inclinación de sus habitantes hacia todo lo musical. Ésta se divide en diferentes géneros y formas, y el principal es el Oratorio (...). Tiene muchos seguidores y cuenta con el aplauso de éstos; anteriormente los oratorios se celebraban en el Colegio Episcopal, pero en la actualidad se interpretan en las capillas de la catedral, de Santa María del Mar (...), sin olvidar la del Palau [la capilla de los duques de Alba], que es nece-

¹⁷ *El Calaix de sastre* del Baró de Maldà registra en sus páginas un baile desconocido en la ciudad de Barcelona, el vals: Día 11 de enero [1791]. A las diez de la noche en casa de Rocabruna hubo baile de la nobleza (...) para obsequiar a la Sra. Marquesa de Aguilar, exiliada de Francia desde hace un mes por los disturbios acontecidos en su ciudad natal, Perpignan, y en casi toda Francia (...), todo muy bien iluminado, con música en el salón (dos contrabajos, violines, trompas) que hacían sonar diez minuets nuevos de gran calidad, y un baile francés llamado *balsa* [vals], que es muy parecida a un alemanda continua (...). En Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Rafael d'Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, Mss. A-206, volumen VI.

¹⁸ El Baró de Maldà ofrece el testimonio de esta representación teatral en casa de un médico: Día 20 de enero [de 1792]. (...) En casa del doctor Eugeni Borrás, en la que también vive Joseph Barberi con su familia, se organizó por la noche una obra de teatro (...); la obra en cuestión es *Zayda*, escrita por Voltaire, ese escritor que, en los últimos años, ha derramado por Francia su perversa y escandalosa doctrina. En Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Rafael d'Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, Mss. A-207, volumen VII.

¹⁹ “Día 9 de novembre [de 1797] (...). En esta nit, a vuit hores, ha començada la primera academia de música que –fins ara havia estat a casa de mossèn Josep Prats i son germà (...)- en casa del Sr. notari N. Comelles (...)”, en Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Rafael d'Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, Mss. A-212, volumen XII.

sario separar del resto ya que cuenta con algunos apasionados que quieren, sin fundamento alguno, que sea considerada la mejor (...); no obstante mi opinión es que la capilla de la catedral supera con mucho a todas las demás, no sólo por tener mayor número de voces, y con mejor dicción, sino también por sus instrumentos, que desempeñan con más finura las piezas maestras de los grandes compositores, bien conocidos por los aficionados²⁰.

Estos aficionados de los que habla el Baró de Maldà son quienes en el siglo XIX motivaron la aparición de una compleja literatura musical de salón²¹, los que acudían regularmente a conciertos y realizaban tertulias musicales en sus casas y los principales consumidores de productos musicales (partituras, pianos, etc.), cuyo desarrollo tendría su continuación al aparecer otros artículos comercializables, como las discografías. No hay que olvidar que fue en estos espacios privados donde se estuvo fraguando buena parte del público y de la afición por el piano. A la hora de organizar y gestionar el disfrute de conciertos y veladas musicales, a los círculos aristocráticos y de la alta burguesía se les sumaban también notarios, capellanes, abogados, artesanos, comerciantes (los llamados *botiguers* barceloneses) y demás miembros del pueblo llano que rivalizaban entre ellos al ofrecer tandas de conciertos. Éstos se celebraban en un determinado día de la semana y contaban con la asistencia de personas más o menos vinculadas a los organizadores. Con respecto a estos conciertos en ámbitos privados hay que señalar que la documentación disponible, aunque no muy abundante, resulta suficiente muestra de la intensidad, la riqueza y la diversidad de la actividad musical barcelonesa de la época. Buenos testimonios de esta actividad musical en espacios privados son los que proporcionan, una vez más, el *Diario de Barcelona* y el Baró de Maldà:

Día 24 de enero [de 1783]. Conocí a un niño que trabajaba en una droguería y que sólo tenía madre (...) y una hermana llamada Francisca, una bella joven, alta y delgada, que vive en la calle Escudellers y está casada con un *botiguer* llama-

²⁰ La traducción es mía. Éste es el texto original: “Dia 5 de Mars de 1801 (...). La música, que es una de les diversions més honestas y proporcionadas á conciliar y templar las passions del home, ocupa en Barcelona un lloch molt distingit per lo molt inclinát de sos moradors á tot lo que és música. Esta se mira en varios obgetes y materias distribuhida, y són las principals los Oratoris (...). Tenen molt sèquit y aplauso estos, y antes eran celebrats los Oratoris del Collegi Episcopal, y al present (...) en las Capellas de la Cathedral, de Santa María del Mar (...), sens voler olvidar-se de la del Palau, pues es menestér separarla de las demás, ya per tenir á alguns apassionats que volen, sens fonament, sia la millor (...), no obstant diré mon dictamen, y és que la Capella de la Cathedral excedeix en un quint á totes, no sols per tenir major número de veus, y de millor accent, sí que també per sos instruments, que desempeñan ab més finura las peza mestres de so cèlèbres Compositors, ben coneguts del aficionats”, en: Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Rafael d'Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, Mss. A-218, volumen XVII.

²¹ Mariano Vázquez Tur: “Piano de salón y piano de concierto en la España del siglo XIX”, *Revista de musicología*, XIV, 1-2, 1991, pp. 225-248.

do F. Parallada, en cuya casa los lunes de cada semana se ofrecen muy buenas academias de música²².

Día 24 de enero [de 1785]. Se encuentra de paso en esta ciudad un alemán llamado Heser, que toca con gran habilidad el violín y la viola de amor. Quienes le han podido escuchar en casa de Ramon Mateu o en otras casas, y también en la Facultad de la música, han quedado maravillados. No hay músico que lo iguale, excepto Domenico Porretti²³.

Día 27 de marzo [de 1792]. (...) Por la noche se celebró un concierto en el Gran Salón de Casa Magarola, en la calle Portaferriisa, como cada miércoles o jueves desde hace cuatro o cinco meses, con los músicos y aficionados habituales²⁴.

El profesor de música que ha tocado la harpa en el Teatro de esta ciudad, junto con otro guitarrista y de trompa se ofrecen ir á tocar juntos varias arias variadas en la casa de los señores aficionados que deseen oírlos; viven en la posada de la Cruz de Malta²⁵.

Fueron al menos cuatro los constructores de pianos activos en la Barcelona de entre 1780 y 1808, hecho que demuestra que, por entonces, en esta ciudad de 150.000 habitantes²⁶ ya existía una demanda del piano suficiente que justificaba el oficio de estos fabricantes. Para que se entienda hasta qué punto cuatro constructores activos suponen una cantidad considerable para una ciudad de las dimensiones de Barcelona, cabe destacar que la mayoría de las ciudades españolas carecían de constructor alguno. Por ejemplo, en las mismas fechas, Madrid (con una población notablemente mayor que la de Barcelona, unos 200.000 habitantes, y siendo la capital del Reino) contaba con alrededor de once constructores de pianos. De Sevilla, que tenía unos 100.000 habitantes, sólo hay constancia de un constructor. En cambio, Valencia, con una población similar, no contó con ningún constructor hasta fechas muy posteriores.

²² La traducción es mía. Éste es el texto original: “Dia 24 de Janer [de 1783] coneguí a un minyonet adroguer que sols te mare (...), el que té á una germana nomenada Francisca bella jova, alta y primeta, casada en los Escudellers ab un botiguer nomenat F. Parallada en la qual casa en los dilluns de cada semana, se hi fan lluhidas academias de musica”, en Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Rafael d’Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, Mss. A-201, volumen I.

²³ La traducción es mía. Éste es el texto original: “Dia 24 de janer [de 1785] se troba en esta ciutat de pasatger un Alemany nomenat Heser, singular en obras de música y de gran habilitat en sonar lo violí y viola de amor, que ha admirat a quants lo han ohit en las serenatas de casa Ramon Mateu, y altras principalment als de la Facultat de la musica; no haventse ohit per ara altre musich que se igualás á est fora de Domenico Porretti”, en Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Rafael d’Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, Mss. A-201, volumen I.

²⁴ La traducción es mía. Éste es el texto original: “Dia 27 de mars [de 1792]. (...) En la nit en lo Gran Saló de Casa Magarola en la Portaferriisa ab tots los musichs y aficionats que van en los dimecres o dijous de las semanas de estos quatre ó sinch mesos á las acadèmies de música”, en Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Rafael d’Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, Mss. A-201, volumen I.

²⁵ *Diario de Barcelona*, 11-V-1796.

²⁶ Jaime Carrera Pujal: *La Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Ed. Bosch, 1951.

Desde 1780 se produce en Barcelona un aumento de la actividad del comercio musical pianístico, que responde a la demanda de ese público de aficionados del que se hablaba anteriormente, personas que estaban dispuestas a adquirir la mayoría de los principales productos musicales: pianos, partituras (transcripciones para piano de óperas, reducciones para piano de todo tipo de obras) y material musical diverso (libros de biografías de músicos, papel *rayado* o pautado, libretos de las óperas que se estaban representando en ese momento en el Teatre de la Santa Creu, etc.).

A partir de 1792 se publican los primeros anuncios de compraventa de pianos y de material musical, e incluso se publicitan ya algunos constructores y profesores de piano²⁷. Los anuncios de compraventa de este instrumento hacen referencia a pianos importados, a pianos locales de nueva construcción y también a pianos locales usados; estos últimos eran, con diferencia, más asequibles económicamente para todo el mundo²⁸. Quienes podían permitirse la compra de un piano de primera mano eran, casi siempre, personas con buena posición social y económica; en cuanto a la adquisición del piano extranjero, muy pocos eran los ciudadanos que podían permitirse asumir el elevado gasto que suponía importar un piano desde otro país. Por tanto, los pianos locales de nueva construcción y los importados del extranjero solían acabar en espacios pertenecientes a alguien de la aristocracia o de la alta burguesía, y se destinaban tanto a conciertos privados como al goce propio del aficionado. En cambio, los pianos de segunda mano (también algunos de los de nueva construcción locales) con frecuencia terminaban en casas burguesas (notarios, abogados) y en otras más populares (artesanos), en las cuales, tal como se ha señalado anteriormente, también se realizaban conciertos privados de cierta calidad musical.

El comercio del piano no era una tarea exclusiva del propio constructor; se tiene constancia de la intensa actividad comercial que desarrollaron los guitarreros en relación con la venta de pianos nuevos, usados e importados, así como de la de algunos comerciantes que decidieron incorporar a su negocio la venta de estos instrumentos. El aumento de la compraventa de pianos (tanto importados como de construcción local) y de la venta

²⁷ El *Diario de Barcelona* se editó por primera vez el 1 de octubre 1792.

²⁸ Se tiene constancia de la importación de pianos no sólo a través del *Diario de Barcelona*, sino también gracias a la serie XII-4 de la sección de Sanidad del fondo municipal del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. La documentación de esta sección permite conocer los permisos, las licencias, los certificados de autorización para desembarcar mercancías y las solicitudes de inspecciones sanitarias de personas y productos con destino o salida de Barcelona. Entre otros, destaca un documento de dicha serie, emitido el 3 de agosto de 1803 por el capitán de un barco que partía de Génova con Barcelona como destino; en él se da testimonio de las cargas que transportaba el barco, como "la Cassa que contenenti un Pianoforte".

(o, incluso, del alquiler²⁹) de partituras de piano (para un público aficionado y no profesional), el incremento del número de constructores de pianos locales (como consecuencia de que se produjo una mayor demanda por parte de los aficionados) y de la oferta de profesores particulares de piano (en una época en que todavía no se había fundado en Barcelona ninguna institución pedagógica relacionada con la música, ni pública ni privada), y la expansión de la actividad musical (vocal o instrumental) son, todos ellos, síntomas evidentes e ineludibles de que se está produciendo un creciente desarrollo del gusto por el piano, una amplia difusión de este novedoso instrumento (tanto en el ámbito doméstico –aficionado– como en el profesional –instrumento de concierto–) y un importante aumento del consumo del piano, del mismo modo que se incrementa su presencia en los distintos repertorios musicales.

A continuación presentamos algunos ejemplos de anuncios.

1. En relación al comercio de pianos:

“[*Diario de Barcelona* 3-X-1792] El que tuviere un Forte Piano de buen author y quisiere deshacerse de el, acuda a casa de D. Cayetano Font (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 2-XI-1793] Hay un salterio organizado para vender, ó para cambiarlo por un Piano Forte, ó un cimbalo se dará razón en casa del señor Balaguer (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 12-XI-1794] Si desea comprar o alquilar un Forte-piano ó clave, quien pueda proporcionarlo, acuda al despacho principal de este diario (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 4-VII-1799] En la oficina de este diario informaran a los señores aficionados a la música (...) de quien tiene de venta un Pianoforte nuevo, muy bueno fabricado en Alemania”.

“[*Diario de Barcelona* 25-X-1800] Los sujetos que necesiten fuertes pianos, bien trabajados, de caoba ó de nogal, se dirigirán a D. Cirilo Cros, del Comercio de Cartagena, en la que tiene un surtido de excelentes voces (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 9-II-1802] Quien quiera comprar un Fuerte-Piano, á un precio cómodo, acuda a casa de Juan Puig, carpintero (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 2-IV-1803] Valentín Fabrés, guitarrero, en la calle Escudellers, tiene un Monacordio, compuesto a modo de Fuertepiano muy bueno (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 23-X-1804] Se vende un Forte-Piano muy bueno de autor aleman (...), y un piano organizado muy bien construido y de muy buenas voces (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 22-IV-1806] Se necesita un Forte-Piano que sea por el estilo de los de construcción alemana; si algun sujeto que lo tenga con las expresadas circunstancias, y guste deshacerse de él, podrá acudir a los Monacillos de la Sacristía de la Iglesia de Santa Maria del Mar, desde las ocho hasta las once de la mañana (...)”.

²⁹ Véase el anuncio del *Diario de Barcelona* 20-X-1805, que se cita más adelante.

2. En relación a los docentes que ofrecían sus servicios:

“[*Diario de Barcelona* 5-VI-1795] Se ha establecido en esta ciudad un italiano Maestro de música que deseoso de hallar algunos sugetos que quieran instruirse y perfeccionarse en ella, se ofrece a enseñar, no solo el cantar qualquiera pieza italiana, sino el tocar la flauta y el Fortepiano (...)”.

3. En relación a la venta (y alquiler) de partituras y otro tipo de material musical:

“[*Diario de Barcelona* 15-VIII-1796] En la calle de los Tallers, casa num 66, se hallarán de venta la Música siguiente: sonatas de violín, duetos, trios, quartetos y sinfonías, de los autores Combini, Lidel, Boquerini, Sabatini, Jomelli y otros modernos (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 20-I-1797] Si hay alguna persona que quiera comprar Música vocal, acuda al despacho principal de este Diario: a más de las Arias, Rondones, Duettos, y tercetos de muy buenos autores (...) hay el Miserere de Jomellio, el Stabat Mater de Hayden, el Stabat Mater de Pergolesi, una opera en un libro, el Demofonte en tres actos en frances (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 24-I-1800] En el despacho de este periódico se halla de venta el Diccionario de la Música, en francés (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 28-XI-1804] Se hallan de venta obras de Música, escritas para forte-piano, compuesto por los más celebres autores como Pleyel, Mosaert [Mozart], Hayden, qualquiera profesor o aficionado que quiera comprarlo, podrá acudir a la oficina de este periódico (...)”.

“[*Diario de Barcelona* 11-IV-1805] En casa de Francisco Barberí, tendero de quincalla y papel, calle de los Boters, se venden (...) Papel y Libritos pautados para aprender la música (...)”.

[*Diario de Barcelona* 20-X-1805] Desde hoy se venderán por piezas sueltas en la tienda de quincalla de la plaza del Angel, un completo surtido de Música Moderna de los mas distinguidos autores, compuesta para solo forte-piano, violin y otros instrumentos, como también música concertante; la que se dará a precios muy equitativos; y deseando los aficionados procurarse dicha Música con menos coste, se alquilará en los mismos términos como se acostumbran en las principales capitales de Europa: circunstancia que los proporciona poder cambiar muy a menudo sin mucho dispendio (...).

En este característico entorno cultural y musical de la Barcelona del último tercio del siglo XVIII se insertan sus protagonistas: los constructores de pianos. La mayoría de los constructores barceloneses de pianos en este período eran carpinteros, dependientes, por tanto, del Gremio de Carpinteros de Barcelona; sin embargo, no se trataba de artesanos convencionales, ya que sus actuaciones se desmarcaban de lo habitual en el gremio: construyeron instrumentos musicales, los vendieron en sus propios talleres, atraieron al público anunciándose a través de los periódicos y, en algunos casos, incluso buscaron ampliar sus conocimientos constructivos viajando a otras ciudades, como fue el caso, que más tarde se comentará, de

un constructor barcelonés que viajó a Madrid para *perfeccionar* sus conocimientos en la construcción de pianos.

Pero en la ciudad condal no sólo se hallaban activos los constructores locales. En el mismo período también trabajaban en la ciudad constructores extranjeros, por motivos quizás de índole económica, ya que percibieron en la capital barcelonesa el incentivo que ofrecía un mercado próspero para sus intereses y, por tanto, la posibilidad de promocionar sus talleres fuera de su países respectivos.

Los constructores de pianos del resto del ámbito español, como Francisco Fernández, Juan del Mármol, Antonio Enríquez y Francisco Flórez, recibieron, según la documentación de la época, ayudas y subvenciones para desempeñar su oficio, tanto por parte de las Sociedades Económicas de Amigos del País como de la Casa Real³⁰. En cambio, no hay constancia de que los constructores de pianos barceloneses percibieran, ayudas ni pensiones de estas instituciones, y tampoco las recibieron de la Junta de Comercio de Cataluña³¹. A pesar de esta situación, la construcción de pianos barcelonesa experimentó un rápido e intenso desarrollo y, como ya se ha señalado, fueron al menos cuatro los fabricantes que dedicaron su tiempo a diseñar y construir estos instrumentos entre 1780 y 1808, sin contar con la figura del afinador de pianos.

Al mismo tiempo que los constructores de pianos Francisco Flórez y Francisco Fernández trabajaban en Madrid con unos modelos de piano modernos y eficaces y con un notable éxito, otros dos constructores empezaban a practicar su oficio en la capital barcelonesa: Francisco Otter y Juan Kyburz. Ambos eran organeros, aunque acabaron especializándose en la construcción de pianos³². Otter, natural de Soleura de Helvecia (antigua Suiza), y Kyburz, alemán, establecieron en la ciudad condal un taller de

³⁰ C. Bordas Ibáñez: "Dos constructores..." p. 809; José Francisco Forniérs Casals: *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el periodo de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1978, pp. 309-315.

³¹ El primer intento de fundación de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, en 1822, fue abortado con el retorno del absolutismo ante la duda de si esta institución se hallaba exclusivamente ligada a los sectores más liberales. Pero, en 1834, tras la muerte de Fernando VII, finalmente se consiguió fundar la Sociedad a propuesta de la Academia de Ciencias, la Diputación Provincial de Barcelona y el Ayuntamiento de la capital. No obstante, la Junta de Comercio, creada en 1763, suplía algunas funciones de las Sociedades Económicas y se ocupaba de todos los negocios de Agricultura, Comercio y Fábricas.

³² En el Museu de la Música de Barcelona se conservan dos pianos de mesa de mecanismo inglés con rodilleras, en uno de los cuales aparece escrito "Otter y Kyburz en Barcelona a. 1800" en Romà Escales i Llimona (dir. y coord.) *Museu de la Música: Catàleg d'instruments*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona. Regidoria d'Edicions i Publicacions, 1991, p. 218 y p. 224.

construcción de órganos³³. El 21 de enero de 1803, la Junta de Obra de la Parroquia de Santa María de los Reyes (actual Iglesia del Pino) encargó a los dos organeros la construcción del órgano de dicha parroquia. Antes de aceptar la propuesta, Otter y Kyburz redactaron un documento sumamente detallado en el que exponían cuanto debía realizarse para la construcción de un órgano monumental. Ofrecían dos posibles proyectos: uno de gran amplitud y de coste elevado, y otro más limitado y de presupuesto más reducido, para que la Junta de Obra escogiese el más adecuado a su criterio³⁴.

Si bien es sabido que Otter y Kyburz ejercían en Barcelona desde 1800 (como lo demuestran el escrito que redactaron para la Junta de Obra y los pianos que de ellos se conservan, elementos éstos que constituían, hasta hace poco tiempo, las fuentes más antiguas referentes a esta pareja de constructores), sin embargo, el anuncio que se publicó el 12 de octubre de 1798 en el *Diario de Barcelona* parece indicar que Otter y Kyburz en realidad llevaban establecidos en Barcelona al menos desde 1798, probablemente incluso más tiempo:

D. Francisco Otter, Juan Kyburz, Alemanes, Fabricantes de Órganos, que viven en la calle del Conde del Asalto (...), han traído de su tierra un Órgano de nueva y muy extraña invención, formado como un libro o misal, que cuando está abierto no se ven ni las flautas ni los fuelles (...); los mismos señores, estando en esta ciudad, hicieron un Fuerte piano de nueva construcción dándole sus registros para mudar sus tonos, muy fuertes y amables (...); cada instrumento puede tocarse o solo o los dos juntos, sirviendo a los que los tocan el mismo teclado del Fuertepiano (...). Don Francisco Otter, ofrece estos instrumentos á todos los apasionados de la Música, prometiéndoles toda satisfacción en construir órganos nuevos de cualquier calidad; en componer los descompuestos y hacer Fuertepianos de diferentes maneras.

Gracias a otros dos anuncios que aparecen en el *Diario de Barcelona*, respectivamente en 1799 y 1800, se sabe que ambos constructores dejaron el taller que regentaban en la calle del Conde del Asalto y se mudaron a la calle Fontseca, donde continuaron construyendo y vendiendo pianos. Uno de los pianos que vendían destaca especialmente por constar de tres cuerdas por tecla (¿se trataba, quizás, de un piano de cola?), característica que

³³ Francisco Baldelló: "Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino) de Barcelona", *Anuario musical*, IV (1949), pp. 155-194. El organero Gabriel Blancafort dejó inconcluso un estudio sobre los organeros españoles en el que se aporta rica documentación acerca de los dos citados constructores. Véase archivo privado de Albert Blancafort.

³⁴ F. Baldelló: "Los órganos...", pp. 155-194.

denota que tanto Otter como Kyburz disponían de amplios conocimientos en la técnica de la construcción de estos instrumentos musicales³⁵.

Coetáneo de Otter y Kyburz fue Josep Alsina (o Alzina), de quien apenas se conocen unos pocos datos, como que era maestro carpintero en 1801³⁶ y constructor de salterios en Barcelona a finales del siglo XVIII³⁷. En su manuscrito, el Baró de Maldà explica que el 15 de enero de 1802 recibió en sus aposentos a Alzina, autor de, entre otros, el pianoforte que el barón poseía, a quien había mandado llamar para que afinara éste. También detalla que el constructor tuvo que recolocar la decimosegunda cuerda y ajustar las clavijas³⁸.

De tratarse Josep Alsina (el constructor de salterios) y Joseph Alzina (el afinador) de una misma persona, se demostraría que este constructor se mantuvo activo en Barcelona las dos últimas décadas del siglo XVIII y las dos primeras del siglo XIX³⁹. Alsina habría percibido el aumento del interés de la sociedad barcelonesa por el piano, que conllevaba la posibilidad de mejorar económicamente, y habría decidido reorientar su negocio, abandonar los salterios y dedicarse a la construcción y afinación de pianos, a pesar de que se arriesgaba con un instrumento desconocido para él y de que tuviera que competir con otros constructores, ya fueran locales

³⁵ El mayor o menor volumen de sonido de los instrumentos de cuerda con teclado se obtenía con la calidad de la tabla armónica o de la caja de resonancia, con cuerdas cada vez más gruesas y más tensas, o duplicando, incluso triplicando, el número de cuerdas por nota, o por combinación de las anteriores posibilidades. Asimismo, para poder aumentar la tensión de las cuerdas fue necesario robustecer el armazón del piano. Este tipo de trabajos requería un gran conocimiento técnico en la construcción de pianos.

³⁶ En el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Fons Municipal, Secció Gremis 37/7, Llibre de les juntes generals i particulars 1801-1829) se halla la referencia de que en este año Alsina asistía a las juntas generales de su gremio en calidad de maestro.

³⁷ Se han conservado algunos ejemplares de estos salterios en el Museo de la Música de Barcelona y en el Musée des Instruments de Musique de Bruselas (este último museo cuenta con un salterio de Alsina de 1779). En Ramón Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales de Pindaro a J. S. Bach*, Barcelona, Bibliograf, 1995, p. 350.

³⁸ Éste es el texto original de la ya citada obra del Baró de Maldà: "(...) No se si anyadèsquia altre caset de riure, en est matí, a vuit hores, en mon aposento, i és que havent vingut avui, 15 del corrent mes [de gener], a afinar-me i posar-me la corda número dotze a mon pianofort, per haver-se'm trencada, lo bon senyor Josep Alzina, autor d'est i d'altres fuer-tepianos (...) no ha perdut la tranquil.litat patollant un poc en traure la corda i desfer ab un dineret un cert caragolet, que l'ha arribat a tórcer un poc (...) i luego de llesta l'ha clivillada bé fins a afinar-la ab la companyera número dotze, afinant les cordes que necessitaven afinar, i afinar tot (...)". Rafael d'Amat i de Cortada (Baró de Maldà), Ramon Boixareu (ed.), *Calaix de sastre*, Curial edicions catalanes, Barcelona, Vol. VI, p. 13.

³⁹ Alsina, José, "España, segunda mitad del siglo XVIII. Constructor de salterios. Tres salterios inscritos 'Josephus Alsina fecit Barcinone anno...' y 6 fechados entre 1776 y 1784 se encuentran en museos fuera de España. Dado que los instrumentos fueron construidos en Barcelona, quizá se trata de Joseph Alsinas de esta ciudad en cuya casa estaban de venta tres sonatas de Joseph Ferrer según la *Gaceta de Madrid* del 23.02.1787, o bien de Josep Alsinas miembro del gremio de maestros carpinteros de Barcelona en 1818", Beryl Kenyon de Pascual, "Alsina, José", en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol.1, p. 343.

o extranjeros. Sin embargo, no hay constancia de que se haya conservado ninguno de los pianos firmados por Alsina.

Otro constructor y afinador de pianos activo en Barcelona hacia 1800 fue Pedro Arnó. Se ignora el tipo de pianos que construía, no se ha conservado ninguno de sus instrumentos y son pocos los datos acerca de su actividad comercial. La escasa información biográfica recabada sobre Arnó procede del *Diario de Barcelona*:

Pedro Arnó, de Nación Romano, establecido en esta ciudad, hace saber que compone claves y fuerterpianos, por mal tratados que se hallen, y los dexa perfectamente compuestos; los encuera y empluma con marroquin (...). Así lo han experimentado con satisfacción varias personas de esta capital (...). Los pone en octava larga, y las añaden aquellos que no las tienen, a fin de facilitar la ejecución de la música moderna; y respecto que es preciso de tiempo en tiempo templar y afinar los claves y fuerterpianos, ofrece ir a las casas de aquellas personas que se dignen a valerse de él para dicho fin (...)⁴⁰.

La última noticia que se tiene de Arnó es del *Diario de Barcelona*, del 21 de enero de 1802: “Hay para vender un pianoforte pequeño y muy cómodo para servir de viaje [un piano de mesa], con octava larga y dos registros que se tocan con el pie (...), metodo nuevo que hace el sonido muy dulce, además de ser de nueva duración; todos estos instrumentos se hallan en Casa de P. Arnó, factor de pianos (...)”.

Tampoco abunda la información sobre Joseph Martí (que también aparece registrado como Josef Martí), en su tiempo reconocido constructor. Se sabe que Martí ingresó como aprendiz en el Gremio de Carpinteros el 5 de febrero de 1784⁴¹ y que nació en Santa María de Cornellà alrededor del año 1770 (esta fecha se calcula a partir de su estreno como aprendiz —el aprendiz no entraba a trabajar en un taller antes de los doce años—). Se tiene constancia de que se mantuvo en el Gremio de Maestros Carpinteros barcelonés hasta 1819. Los datos acerca de la formación que recibió y su actividad constructiva y comercial proceden del *Diario de Barcelona*. El primer anuncio referente a Martí en esta publicación es del 5 de diciembre de 1804; en él se da a entender que Martí, a pesar de estar agremiado en la ciudad catalana, se marchó a Madrid a formarse con Francisco Flores en algún momento entre 1784 y 1804: “Joseph Martí, fabricante de pianos-fortes, recién llegado de Madrid, discípulo de D. Francisco Flores, ha venido á establecerse en esta ciudad y tiene dos concluidos para vender, vive en la calle del Marqués de Barbará, num. 72, encima de la misma fuente, quarto segundo”.

⁴⁰ *Diario de Barcelona*, 28-II-1800.

⁴¹ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Municipal, Secció Gremis, leg. 37/15, Llibre d'aprenents.

Por medio de otro anuncio en el mismo diario con fecha del 19 de agosto de 1805, se conoce que trasladó su taller a la calle Escudellers, esquina calle Carabassa; en él, Martí se hace llamar *maestro de fortes-pianos*. Posiblemente su traslado se debió a intereses comerciales, ya que en dicha calle se concentraba la mayor parte de los talleres de los constructores de guitarra, gran número de los cuales también vendían claves, monacordios (clavicordios), pianos y partituras⁴².

El 11 de enero de 1806 Martí vuelve a anunciarse en el *Diario de Barcelona* y ofrece “una cómoda nueva, que contiene en sí un pianoforte, escribanía y caxones para poner ropa”. El mueble-instrumento así descrito parece corresponderse con la tipología del piano escritorio de J. Martí de 1805 que se conserva en el Museu de la Música de Barcelona⁴³, si no se trata del mismo objeto. El piano escritorio del museo es, en tanto instrumento, muy rudimentario, de mecánica inglesa simple, sin pedales y de cuerdas dobles. No existe constancia de que se conserve ningún otro instrumento de Martí.

Se sabe también que Martí se dedicaba al alquiler de pianos: “Joseph Martí, fabricante de pianos fuertes, que habita en la calle de los Escudellers, encima del primer café, entrando por la Rambla, casa num 98 tiene pianos para vender y para alquilar”⁴⁴.

De acuerdo con los datos procedentes tanto del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona como del *Diario de Barcelona*, Joseph Martí permaneció activo en la construcción de pianos, como se ha dicho, hasta, al menos, 1819, fecha en que se pierde su pista, y se tiene constancia de que en su taller vendía pianos de cola alemanes y pianos verticales con diferentes registros; llegó a tener, además, un aprendiz, Joan Munné⁴⁵, probablemente uno de los hermanos Munné que se dedicaron a la construcción de pianos a mediados del siglo XIX⁴⁶: “En las cuatro esquinas de Bellafila, casa num 1, vive Josef Martí, pianista, el qual dará razon de quien tiene un piano de cola aleman con seis registros, y también un clave, ambos para vender”⁴⁷; “Josef Martí, pianista, que vive en la calle de la Ciudad, cuatro esquinas de Bellafila, tiene seis pianos, cuatro nuevos, que son dos de verticales con cuatro registros, y otro registro de bombo, ó sea banda militar; dos de

⁴² Una parte de los anuncios del *Diario de Barcelona* de compra y de venta de pianos provenían de los guitarreros.

⁴³ Véase descripción y fotografía del piano en R. Escalas i Llimona (dir. y coord.) *Museu*, p. 216.

⁴⁴ *Diario de Barcelona* 30-V-1807.

⁴⁵ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Municipal, Secció Gremis, leg. 37/18, Llibre de promanies a partir de 1797.

⁴⁶ Está en proceso de estudio la relación alumno-maestro que existió entre Joan/Juan Munné y Josef Martí.

⁴⁷ *Diario de Barcelona* 19-I-1815.

tabla con tres registros y todos de caoba; y los otros dos usados, los cuales son para vender o alquilar”⁴⁸.

Aparte de los citados artesanos, que además de construir pianos también los vendían, alquilaban o afinaban, vivía en la ciudad por estas mismas fechas un *templador* (afinador) de pianos y claves, al parecer dedicado en exclusiva a esta tarea y a la venta de este instrumento. Se trata de David Guastavino, publicitado en el *Diario de Barcelona*: “En casa de David Guastavino, templador de claves y pianos, que vive en la calle den Arolas, hay un fuerte piano para vender, que se dará á precio comodo”⁴⁹; “En casa de David Guastavino, templador de claves y pianos, que vive en la calle den Arolas, casa Roses, tercer piso, hay dos Fuertepianos para vender, que se venden al precio el mas comodo”⁵⁰.

Conclusiones

La documentación que se aporta en el presente artículo sobre el caso barcelonés —ya sea sobre las extraordinarias y sorprendentes propuestas musicales de la época, ya sea sobre la dedicación y los medios de los artesanos que decidieron arriesgarse y dedicarse al oficio de constructor de un instrumento que lentamente fue haciéndose un hueco en el panorama público y privado de la sociedad barcelonesa de finales del siglo XVIII— permite hacerse una idea de cuál es el estado actual de la cuestión.

Asimismo, se pone de relevancia que cada ámbito geográfico posee su propio ritmo de asimilación y desarrollo cultural; por eso, aunque se propaguen por toda Europa, los fenómenos políticos, sociales y económicos se manifiestan en cada Estado con unos plazos y con unos modelos de influencia cultural muy diversos. Y la situación no es distinta para el caso de la construcción de pianos. Por tanto, el fenómeno de la construcción de pianos en Barcelona, como en otras ciudades, no puede tomarse en consideración como si de un hecho puntual y aislado se tratara, sino que para entender su evolución se necesita del estudio y el conocimiento de la interacción entre diferentes realidades socioculturales y musicales, incluidas las de ámbitos geográficos en apariencia muy alejados del contexto que desea estudiarse; asimismo, se requiere de la implicación del investigador en disciplinas y puntos de vista diferentes a los estrictamente históricos.

Cabe decir que en el resto de las ciudades españolas, con la excepción de Madrid, la actividad constructiva durante el período al que se dedica este artículo fue escasa, si no nula. Se sabe que en Sevilla se mantuvo activo el

⁴⁸ *Diario de Barcelona*, 28-III-1817.

⁴⁹ *Diario de Barcelona*, 8-XII-1806.

⁵⁰ *Diario de Barcelona*, 15-II-1807.

constructor Juan del Mármol; Jayme Parés trabajó en la construcción de pianos en Mataró; se han contabilizado dos constructores en Zaragoza, Antonio Enríquez y Tomás Torrente; y en el caso de Valencia, no hay referencias de ninguno hasta varios años más tarde (las primeras iniciativas en la construcción de pianos se produjeron hacia 1830). El presente estudio es el primero en dilucidar la importante actividad constructiva de pianos en la ciudad de Barcelona, la gran desconocida en relación a este tema.

Mediante la descripción de la intensa actividad musical y de sus protagonistas, se pretende aproximar al lector a la realidad cultural barcelonesa del cambio del siglo XVIII al XIX (hasta 1808, año en que comienza la guerra de la independencia), así como defender que fue ese determinado contexto el que favoreció la difusión musical del piano y el crecimiento del consumo musical impulsado por una emergente clase de aficionados que utilizaron la música como vía de relación social. Y todo ello ayudó a que surgieran los primeros talleres autóctonos dedicados a la construcción de pianos. Estas primeras iniciativas en la fabricación de pianos marcaron el inicio y asentaron la base del posterior proceso de implantación del piano en la sociedad romántica del siglo XIX.

Está documentado que a partir de la guerra de la independencia se produjo un incremento tanto de constructores de pianos y de la actividad pianística en Barcelona como del comercio musical. Por ello, 1814 constituyó el inicio de una etapa de consolidación, normalización, generalización y expansión del uso del piano. Desde entonces hasta 1860, gracias al crecimiento económico, a la progresiva industrialización barcelonesa y al aumento del consumo musical, se desarrollaron en la capital catalana pequeños talleres de pianos (hasta 1860 se contabilizan 19 fabricantes de pianos, como fueron, por ejemplo, Antonio Vila, Vicente Martí, Mariano Coll, Manuel Rosell, Bartolomé Camps, Juan Munné, Lorenzo Munné y Manuel Bordas, entre otros)⁵¹. Y a lo largo del último tercio del siglo XIX se instalaron fábricas de pianos extranjeras y se fundaron otras nuevas, que permitieron aumentar la producción y la comercialización y que el piano se convirtiera en el instrumento musical más popular y demandado del siglo XIX⁵².

⁵¹ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo de la Junta de Comercio, JC142. Los registros de la Junta de Comercio, dedicados a las matrículas de los comerciantes y que hasta ahora constituyen un documento sin explotar, constituyen una rica fuente de información no sólo útil para el tema que aquí concierne, sino también para otras disciplinas.

⁵² En relación a la cuestión de los fabricantes de pianos en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX, consultar: Mutsumi Fukushima: "Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900", *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII, 2007-2008, pp. 279-297.