



JOSÉ GABRIEL GUAITA GABALDÓN

<https://orcid.org/0000-0003-1383-471X>

josegabrielguaitagabaldon@gmail.com

Universidad Politécnica de Valencia

VICTORIA ALEMANY FERRER

<https://orcid.org/0000-0003-1822-5817>

ve.alemanyferrer@iseacv.gva.es

Conservatorio Superior de Música de Castellón (ISEACV) /

Universidad Politécnica de Valencia

José Valero Peris y su *Método fácil de piano* (1845): una aportación valenciana a la pedagogía pianística española del siglo XIX

José Valero Peris and his Método fácil de piano (1845): A Valencian Contribution to Nineteenth-Century Spanish Piano Pedagogy

El valenciano José Valero Peris fue una figura reconocida en la composición lírica española del segundo tercio del siglo XIX. Aunque no alcanzó la notoriedad de otros grandes nombres de la época, logró abrirse paso como compositor e intérprete, siendo un miembro destacado de la sección musical del Liceo Valenciano, donde ejerció como pianista y director en diversas *soirées*. También destacó en la pedagogía musical del siglo XIX por su compromiso con la democratización del acceso a la enseñanza musical básica. Reputado docente en diversos centros de enseñanza valencianos, su *Método fácil de piano* (1845) ofrecía una estructura simplificada que facilitaba la educación pianística a mujeres y aficionados, lo que permitió que se mantuviera en catálogo hasta entrado el siglo XX. Con este enfoque innovador, unido a su colaboración con Antonio Romero en el *Nuevo método completo de solfeo*, contribuyó a cubrir la demanda creciente de métodos accesibles para principiantes.

Palabras clave: piano, Valencia, metodología pianística, siglo XIX, José Valero.

The Valencian José Valero Peris was a well-known figure in the composition of Spanish stage music during the mid-nineteenth century. Although he did not gain the notoriety of other major names of the period, he managed to forge a path for himself as a composer and performer. He was an eminent member of the music section of the Liceo Valenciano, where he appeared in various soirées as a pianist and conductor. He also made an important contribution to music pedagogy in the nineteenth century because of his commitment to democratising access to basic music education. A renowned teacher in several Valencian schools, his Método fácil de piano (1845) provided a simplified structure that facilitated piano teaching for women and amateur

musicians, enabling it to remain in print until well into the twentieth century. This innovative approach, together with his collaboration on the Nuevo método completo de solfeo with Antonio Romero, helped to meet the growing demand for accessible methods for beginners.

Keywords: piano, Valencia, piano teaching methods, nineteenth century, José Valero.

La carrera de José Valero Peris (Silla, Valencia, 1812; 1857/1860), en su faceta de compositor eminentemente lírico, ha sido documentada en algunos estudios, entre los que destacan la tesis de Vicente Galbis sobre la música escénica valenciana entre 1832 y 1868 (1998, 419 y ss.) y la monografía de Celsa Alonso sobre la canción lírica española (1998, 255-257), así como trabajos sobre la ópera en España como el de Emilio Casares (2018, 2019)¹. Sin embargo, aún se desconoce buena parte de sus datos biográficos y, sobre todo, no se ha puesto en valor la sobresaliente actividad que desarrolló como docente e intérprete de piano en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX, período crucial que coincidió con la difusión y consolidación del uso social del piano en la capital levantina (Guaita Gabaldón 2023). Un aspecto especialmente significativo en este contexto fue la publicación de su *Método fácil de piano* (1845), hasta ahora documentado solo por fuentes hemerográficas. Fue concebido inicialmente para la instrucción femenina en el Colegio Edetano de Valencia, donde impartía clases. Sin embargo, trascendió su marco original al mantenerse en circulación y reeditarse durante décadas a nivel nacional.

Justifica este estudio la recuperación de dos segundas ediciones prácticamente idénticas del método de José Valero, conservadas en el Archivo de la Diputación de Burgos (E-BUadp²) y en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (E-Msa), esta última proveniente del Archivo Histórico de Unión Musical Española³ (ilustración 1). Solo difieren en la documentación comercial (editor y número de plancha). En el ejemplar de Burgos figura “Madrid / Almacén de música de LODRE, carrera de Sn. Gerónimo N.º 13” y LL 2424 (León Lodre), mientras que en el de la SGAE la “LL” ha sido sustituida por “AR” (Antonio Romero), y figura como dirección de venta la de su sucesor, “Dotesio / editor / sucesor / de / Antonio Romero, Editor // Bilbao / [Madrid]”, cambiando el antiguo precio de 24 rs. al equivalente de 6 pts.

¹ Dichos trabajos recogen fundamentalmente información de fuentes biográficas históricas (Saldoni 1881; Blasco Medina 1896 y Ruiz de Lihory 1903), así como variada documentación hemerográfica.

² Utilizamos las siglas RISM para referirnos a las instituciones que custodian las fuentes utilizadas en este trabajo (<https://rism.info>).

³ E-Msa UME/Me-24094. Disponible en <https://archivo.sgae.es/heritageobject/metodo-facil-de-piano/>.

Este artículo, no solo analiza el planteamiento didáctico de dicho método, que se posicionó frente a otras propuestas metodológicas contemporáneas, sino que también pretende ofrecer una revisión integral de la figura de su autor con la actualización de aspectos biográficos poco atendidos hasta la fecha. Asimismo se clarifica su producción compositiva y se contextualiza su actividad artística dentro del entorno cultural y musical de su época al tiempo que se incorpora una panorámica del estado de la enseñanza pianística y de los métodos pedagógicos utilizados en la España del siglo XIX.

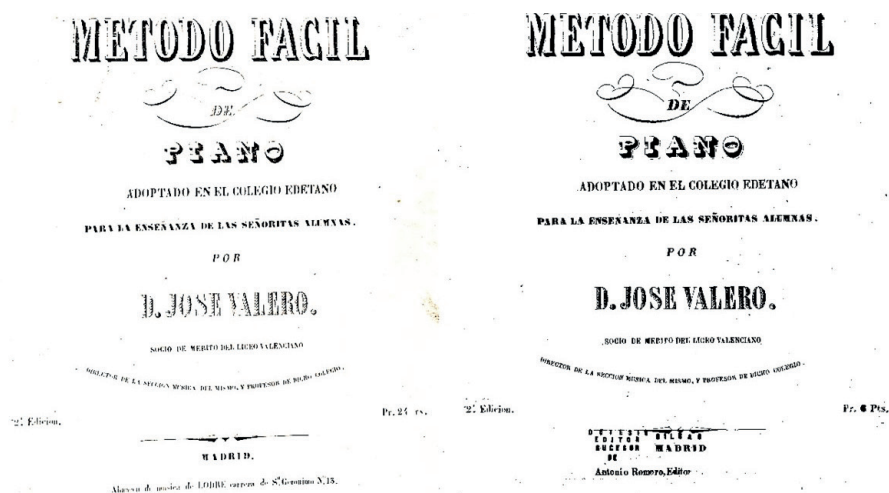


Ilustración 1. Portada de las dos ediciones conservadas del Método fácil de piano: la del Archivo de la Diputación de Burgos (izquierda) y la del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (derecha)

El entorno pedagógico pianístico español de la primera mitad del siglo XIX

La enseñanza pianística en España hasta 1850

Con la fundación del Real Conservatorio María Cristina de Madrid en 1830⁴ comenzó a impartirse de forma reglada en España la enseñanza específica del piano. Pedro Pérez de Albéniz y Basanta (Logroño, 1795;

⁴ Su apertura no se retrasó respecto al ámbito europeo general, dado que, salvo el Conservatorio de París (1795), primera institución docente musical estatal moderna del continente, los principales centros europeos actuales se fundaron entre 1820 y 1830 –Conservatorio de Varsovia (1821); Royal Academy of Music de Londres (1822); y conservatorios de la Haya (1826) y Lieja (1827)– e incluso otros, como los de Lisboa (1836), Leipzig (1843), Rotterdam (1845), Berlín, Colonia y Dresde (1850) aparecieron después.

Madrid, 1855), hijo del compositor, organista y profesor Mateo [Pérez de] Albéniz y Velilla, ejerció como primer catedrático español de dicha especialidad instrumental desde su fundación (Salas Villar 1999, 209-246; De Miguel Fuertes 2023).

Como es sabido, la enseñanza de la música se había impartido tradicionalmente en el ámbito eclesiástico. No obstante, también existieron otros centros públicos y privados que ofrecieron formación musical. De hecho, al citado Real Conservatorio le precedieron dos iniciativas que intentaron institucionalizar la enseñanza musical en nuestro país. La primera fue presentada por Melchor Ronzi, empresario y primer violín del teatro madrileño de los Caños del Peral y de la Real Cámara y Capilla (Robledo Estaire 2000-2002, 13-26), a José Bonaparte en 1810; la segunda fue del catalán José Nonó, quien la expuso ante Fernando VII en 1816. Sin embargo, solo esta logró funcionar hasta 1828⁵ como entidad privada, dado que no recibió contribución monetaria alguna por parte de la Corona (Cuervo Calvo 2012b). A pesar de fracasar, ambas iniciativas contribuyeron decisivamente a impulsar la demanda de docencia pianística especializada, principalmente en Madrid, sede de ambos proyectos, pero también, indirectamente, en otras ciudades relevantes del país.

Por otra parte, hacia 1800, el notable aumento en la demanda de enseñanza musical y pianística ya influía en el plan de estudios de los antiguos colegios de nobles, establecidos por los jesuitas a principios del siglo XVIII en varias capitales españolas⁶. En el siglo XIX, dichos centros, que ya admitían a jóvenes de la alta burguesía, incluían entre las denominadas “habilidades” imprescindibles o materias “de adorno” asignaturas como el baile y la música, y entre sus especialidades se enseñaba canto, así como violín, flauta y piano (Sáenz de Santa María 1984, 285). En Valencia, Salvador Giner Esteve, tío abuelo del célebre compositor Salvador Giner Vidal, enseñó piano a finales de la década de 1820 en el Colegio y Real Seminario de Nobles de San Pablo (Guaita Gabaldón 2023, 766).

La apertura política iniciada a la muerte de Fernando VII favoreció notablemente el florecimiento de la cultura española (Alonso 2001, 17-40; Cortizo y Sobrino 2001, 11-16; Díez Huerga 2003, 253-277; De Miguel Fuertes 2015, 412), pues fomentó la aparición de liceos artísticos a ejemplo y modelo del de Madrid a partir de 1837, aunque en provincias se apoyaron en agrupaciones y academias locales ya existentes (Guaita Gabaldón

⁵ Nonó volvió a pedir permiso real en 1828 para reabrir el clausurado conservatorio y volvió a funcionar hasta 1832, cuando cerró definitivamente sus puertas por no poder competir con el recién fundado Real Conservatorio de Música María Cristina (Cuervo Calvo 2012b, 137).

⁶ Los de Barcelona y Valencia fueron los primeros en funcionar. El de Madrid se creó en 1725 y, después de esa fecha, proliferaron exponencialmente en todo el país, incluidas las colonias americanas, hasta que se expulsó la orden del país en 1767.

2023, 691 y ss.). Los liceos acogieron la celebración de actividades musicales públicas periódicas en las que intervenían sus socios como instrumentistas y cantantes (sesiones líricas) y, en un segundo plano, impulsaron la docencia musical general –pianística, especialmente– por medio de academias creadas para instruir musicalmente a sus socios (De Miguel Fuertes 2015, 424 y ss.; Guaita Gabaldón 2023, 691-703). Por esas fechas también comenzó su andadura el Conservatorio del Liceu en Barcelona (Brugarolas y Aviñoa 2018, 308, 329-330; Brugarolas Bonet 2015, 243), sobresaliente vestigio actual de los liceos decimonónicos hoy desaparecidos.

Desde el primer tercio del siglo XIX, determinados centros y colegios dedicados a instruir a las hijas e hijos de las clases más acomodadas fueron incorporando progresivamente la enseñanza del piano a su oferta formativa. Complementaron su labor docente un creciente número de profesores particulares formados inicialmente en el órgano que progresivamente se adscribieron al moderno piano y anunciaron sus servicios a través de la prensa periódica⁷. Valencia, igual que Madrid (De Miguel Fuertes 2015, 413-415) y Barcelona (Brugarolas y Aviñoa 2018, 308-309), contó con una red de enseñanza musical civil privada –articulada a través de colegios y academias–, y de lecciones particulares impartidas en domicilios. Uno de los primeros ejemplos fue Francisco Ximeno (Petrés, Valencia, 1763; Valencia, 1829), presbítero beneficiado de la Catedral, quien ejerció en la capital levantina como copista privado y profesor de piano y canto de la joven baronesa de Otos (Guaita Gabaldón 2020, 207). En 1805 poseía un *Quaderno de Mucica* [sic] *p^a Pianoforte* (recientemente estudiado) que compilaba música impresa europea destinada al estudio del piano (Guaita Gabaldón 2019; 2022; 2023).

Entre los profesores externos que ejercieron en centros valencianos destacan José Gubern [Gobern / Govern] (*La Tallada, Lleida, 1782/1788), profesor del Real Colegio Femenino de Enseñanza de la calle de la Sangre⁸ desde 1830, sustituido en 1845 por Juan Bautista Plasencia (Benaguacil, Valencia, 1816; Valencia, 1855); Justo Fuster Carceller (Tronchón, Teruel, 1814; Valencia, 1876), en el Colegio Andresiano de las Escuelas Pías desde 1840; José Valero, en la escuela de niñas de María Gomis, denominada Colegio Edetano desde 1842; y José Rolly, en la Escuela Lancasteriana de Esteban Paluzié, entre otros (Guaita Gabaldón 2023).

⁷ En Barcelona, la incorporación del piano en los programas educativos de centros civiles se remonta al menos a 1819, año en que están documentadas las primeras escuelas de señoritas que incluían esta formación en su oferta pedagógica (Brugarolas y Aviñoa 2018, 309).

⁸ Colegio de Loreto desde 1855.

El Real Conservatorio de Música María Cristina impulsó definitivamente el proceso a partir de 1830, gracias a la labor del responsable de la enseñanza pianística, Pedro Pérez de Albéniz y Basanta, formado en París con el prestigioso Henri Herz (Salas Villar 1999, 209-246; De Miguel Fuertes 2020, 2023). Dicho centro contó desde sus inicios con un equipamiento instrumental notable; en 1831 se adquirieron catorce pianos vieneses (uno de cola, uno de media cola y doce de mesa) a través del editor Giovanni Ricordi (De Miguel Fuertes 2020, 63-64). Esta dotación, lógicamente, contribuyó a asentar la cátedra de piano del centro, pues ayudó a forjar unas sólidas bases técnicas apoyadas en la fiel respuesta mecánica, sensible y clara, de estos instrumentos.

Desde su fundación, intentarían desplazarse a Madrid (o directamente a París) los estudiantes más destacados de provincias para perfeccionar su técnica, pero solo alcanzarían esa meta los que fueran dotados económicamente por alguna entidad religiosa o filantrópica (Sociedades Económicas de Amigos del País) o los que contaran con fondos monetarios propios. Ese fue el caso del pianista valenciano Blas María Colomer (Valencia, 1839; París, 1917), perteneciente a una familia acomodada, quien se formó en Valencia con Justo Fuster y posteriormente ingresó en la clase que Antoine de Marmontel impartía en el Conservatorio de París⁹ (Sánchez García 2018, 32-53; Guaita Gabaldón 2023, 832-854).

Lo expuesto confirma, por tanto, que el aprendizaje del piano se asentó en España durante la primera mitad del siglo XIX, no solo en la capital y grandes ciudades como Barcelona, sino también en localidades como Valencia, donde su difusión fue rápida y creciente.

Métodos pianísticos españoles del período 1808-1840

Los estudios especializados confirman que los primeros métodos pianísticos llegados a Madrid fueron franceses —concretamente, los publicados alrededor de 1796 por Bernard Viguerie (1761-1819) y Frédéric Thiémé (1750-1802)—¹⁰. Se trataba de recopilaciones de pequeñas piezas entretenidas cuya complejidad aumentaba de manera progresiva y que trataban de proporcionar un aprendizaje ameno a aficionados y señoritas que todavía no pretendían sentar apoyo técnico para interpretar música pianística (Cuervo Calvo 2012b, 149). La especial aceptación obtenida por el método de Viguerie queda constatada por la presencia de ejemplares de

⁹ Siguiendo la trayectoria del pianista catalán Juan Bautista Pujol (Barcelona, 1835; Barcelona, 1898), alumno de Pedro Tintorer en Barcelona y premiado en la clase de piano de Laurent en París en 1850 (Salas Villar 2014, 5), Colomer finalizó allí sus estudios obteniendo el prestigioso Primer Premio de Piano en 1860. Tras él fueron premiados José Tragó (1887), Joaquín Malats (1890) y Ricardo Viñes (1894), entre otros.

¹⁰ Dichos estudios han sido efectuados por Gemma Salas Villar (1999a, 209-246; 1999b, 9-56), Ana Vega Toscano (1998, 129-146) y Laura Cuervo Calvo (2012a; 2012b, 133-152).

su primera edición en fondos nacionales¹¹, así como por su amplia utilización y difusión posterior a través de traducciones y adaptaciones españolas¹².

Poco después se recibieron los postulados de las dos primeras escuelas pianísticas, vienesa e inglesa. Sus métodos recogían pautas técnico-interpretativas que renovaban y readaptaban la escuela de tecla dieciochesca a los dos primeros tipos de pianos claramente diferenciados, contruidos en aquella época en Viena y Londres. Para tocar los primeros, ligeros y brillantes¹³, podían readaptarse prácticas de ejecución heredadas del clave, mientras que los segundos, más robustos y expresivos, requerían la previa adquisición de una potencia o destreza específica. Que los postulados de estas dos primeras escuelas pianísticas fueron adoptados y asimilados en España lo demuestran los ejemplares conservados en Madrid (E-Mn) y Barcelona (E-Bbc) del *Méthode pour le piano-forte* (1797) de Jan Ladislav Dussek [Dusík] e Ignaz Pleyel, y la existencia de una traducción al español de *Introduction to the Art of Playing the Piano-forte op. 42* (1801) de Muzio Clementi, impresa en 1811 por la empresa que poseyó en Londres el autor junto con Banger, Collard, Davis & Collard (Alemany Ferrer 2010). Igualmente, la edición española de los dos primeros cuadernos de estudios de Johann Baptist Cramer¹⁴, alumno de Clementi y adscrito a la London Piano-forte School, confirman que las prácticas de las primeras escuelas pianísticas europeas se conocieron puntualmente en España¹⁵.

Asimismo, a España llegó tempranamente el *Méthode de piano du Conservatoire redigée par J. L. Adam, membre du Conservatoire, adoptée pour servir à l'Enseignement dans cet Etablissement* (París, Le Roy, 1804), que renovó la práctica pianística docente con la introducción de la reputada didáctica instaurada en el conservatorio parisino a principios del siglo XIX. Confirman su uso los originales conservados no solo en Madrid y Barcelona,

¹¹ Se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca de Catalunya.

¹² Fue traducido dos veces durante la primera mitad del siglo XIX: primero a través del *Método de piano conforme al último que se sigue en París, arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte* (Madrid: Imprenta de Aguado y Cía. [B. Wirmbs, estampador], 1821) y, después, por el *Método para piano-forte, parte 1.ª. Nueva edición aumentada con varios ejercicios para aprender a tocar por todos los tonos, seguido de varias sonatas de las mejores óperas de Rossini* (Madrid: León Lodre [librerías de Hermoso y Sanz], entre 1826 y 1847 [n.º de plancha 122]) (Cuervo Calvo 2012a, 416).

¹³ Los ejemplares conservados poseen un calado de tecla mucho menor que el piano actual, es decir, las teclas se hundían menos y, por tanto, requerían menos energía para ser presionadas. Eso permitía obtener una ejecución veloz y vistosa que destacaba por su igualado *jeu perlé* (toque perlado).

¹⁴ La Biblioteca Nacional de España (M/494(1)) conserva un ejemplar de Cramer, J. B. (1804): *Étude pour le piano forte en quarante deux exercices dans les différents tons calculés pour faciliter les progrès de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument à fond* (París, M.^{lles} Érard). Su título en español fue *Estudio para piano forte en cuarenta y dos ejercicios calculados para facilitar los progresos de quienes se propongan estudiar a fondo este instrumento*. Madrid: León Lodre [ca. 1826].

¹⁵ Sobre la conformación de una escuela española de piano, véase Vega Toscano (2014).

sino también en Valencia¹⁶, y la edición de *El Adam español o Lecciones metódico-progresivas de forte-piano, por el profesor armonista D.ⁿ J[osé] Sobejano Ayala* (Madrid, Hermoso [B. Wirmbs, imp.], 1826), traducida por el sucesor de Pedro Carrera y Lanchares en el Real Colegio Seminario de Nobles madrileño.

El método *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Piano Forte* ([3 vols.] Londres, Boosey & Co, [1827]) de Johann Nepomuk Hummel se conoció entre 1833 (1.^{er} vol.) y 1835 (2.^o y 3.^{er} vols.) gracias al *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el piano-forte empezando desde los principios elementales más sencillos e incluyendo todo lo necesario para llegar a adquirir la posesión más completa del instrumento, y traducido libremente al español por D.ⁿ. Santiago de Masarnau* (Madrid: Hermoso [B. Wirmbs, imp.], 1833-1835), pianista español con repercusión internacional formado en Londres, que mantuvo relación con grandes compositores para piano establecidos en París como Charles Valentin Alkan y Frédéric Chopin, e introdujo, junto con Pedro Pérez de Albéniz, los nuevos paradigmas románticos pianísticos en España¹⁷.

Como se desgrana más adelante, la prensa periódica se hizo eco de esta difusión metodológica publicando anuncios emitidos desde almacenes de música que destacaban tanto las ventajas pedagógicas de los grandes métodos como la versatilidad e idoneidad de los creados específicamente para señoritas y principiantes. Esta estrategia comercial, apoyada en la accesibilidad y la segmentación de los posibles clientes (métodos “fáciles”, “progresivos” o con piezas operísticas de moda), demuestra que la prensa actuó como un vehículo clave en la consolidación del aprendizaje pianístico en la España del primer tercio del siglo XIX.

En lo que se refiere a la circulación de textos pedagógicos pianísticos autóctonos, cabe señalar en primer lugar los siguientes manuscritos o impresos incompletos: unos preludios con ejercicios progresivos a modo de método de piano de Joseph Pintauro (*ca.* 1798)¹⁸, las páginas iniciales de un método de piano impreso en 1820-1821 en Barcelona¹⁹, referencias en catálogo a unas *Escalas para aprender a tocar el órgano o el piano* (antes de 1824) de José Lidón y los manuscritos *Rudimentos para el forte piano*

¹⁶ La Biblioteca Histórica del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo conserva un ejemplar.

¹⁷ Para más información sobre el importante papel desempeñado por Masarnau en relación con la introducción del pianismo romántico en España, consultar publicaciones de Gemma Salas Villar (1997, 197-222; 2010a, 299-312; 2010b, 25-40) y González Bernardo y Salas Villar (2010, 129-170).

¹⁸ *Preludij [Preludii] composti dal sigr. Pintauro, per uso dei suoi discepoli* conservado en la Biblioteca de Catalunya (M-732/30). Las fuentes de la época informan de que el profesor, compositor y empresario italiano Joseph Pintauro llegó a Barcelona en torno a 1795 y orientó su labor docente a la enseñanza de clave, fortepiano y canto a señoritas de clase alta, como venía siendo habitual (Brugarolas y Aviñoa 2018, 318-319).

¹⁹ *El arte del fortepiano simplificado y reducido al orden natural* (Brugarolas Bonet 2015, 363 y ss.; Brugarolas y Aviñoa 2018, 324 y ss.)

(1800-1805) de Matías Lamprucker. Es relevante, asimismo, la presencia en la Biblioteca Nacional de España del cuaderno manuscrito *Lecciones de piano p^a. instrucción de Manuela Téllez y Navarro / diríjelas el Sr. Dⁿ. Joaquín Murguía*²⁰, que apenas consta de ocho páginas y está fechado el 9 de agosto de 1828²¹.

Uno de los primeros textos pedagógicos completos impresos fue la *Escuela completa de fortepiano* (Madrid: Álvarez, [1808]) del citado Carrera y Lanchares²². Su existencia se conoce por las referencias publicadas en el *Diario de Madrid*. Más que un método, se trataba de una recopilación de piezas específicamente pianísticas, destinadas al entretenimiento y la práctica de los alumnos aficionados del Real Seminario de Nobles de Madrid, centro en el que enseñaba su autor. En sintonía con el planteamiento de Lanchares se sitúa *Principios o lecciones progresivas para forte-piano conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor* (Madrid: Librería Orea [B. Wirmbis, imp.], [1817-1824]) de Miguel López Remacha, compositor y teórico que ejerció como tenor en la Real Capilla, al igual que su padre, Félix Máximo López Crespo, organista de la misma institución.

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe destacar que, hasta la década de 1840 —fecha en la que se publica el método de Albéniz—, solo las adaptaciones y traducciones realizadas por Sobejano del método de Adam, y por Masarnau del de Hummel, ofrecían composiciones destinadas a amenizar el estudio del piano. Además, estos trabajos proponían un enfoque progresivo del aprendizaje, explicando aspectos musicales, técnicos e interpretativos fundamentales para una correcta formación. El *Método completo de piano del Conservatorio de Música* publicado en tres volúmenes (1840-1843), tras casi diez años de intensa actividad docente de Pedro Albéniz en su cátedra (1830-1840), se convirtió en una obra referencial al sentar las bases para una docencia pianística institucionalizada y reglada en España.

Inspirado en las obras metodológicas de Herz, Kalkbrenner y Czerny y fuertemente influido por su formación en París, el método de Albéniz consolidó un modelo técnico y didáctico moderno que sentó las bases de la enseñanza profesional del instrumento en España (De Miguel Fuertes

²⁰ Joaquín Tadeo de Murguía Azconovieta (Irún, 1759; Málaga, 1836) se formó musicalmente en Madrid con Basilio Sessé y, posteriormente, en Italia, donde estudió contrapunto. Fue primer organista de la catedral de Málaga y publicó un folleto en plena invasión francesa titulado *La música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor* (1890), donde invitaba a los músicos españoles a componer himnos patrióticos (Martín Moreno 1990, 251-262).

²¹ En su interior posee una etiqueta que señala “se venden en la librería de José Cano, Málaga”, indicativa de que ya durante el primer tercio del siglo XIX se ejercía la docencia pianística en dicha ciudad.

²² *Divertimento instructivo para forte-piano compuesto de 38 vales* (I) y *Divertimento instructivo para forte-piano compuesto de 48 contradanzas* (II).

2015, 415) y fue alabado profusamente por Thalberg²³. Tal como señaló el propio autor, la obra se basaba en “el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa”; sin embargo, recogía de forma destacada los principios establecidos en el *Méthode complète de piano*, opus 100 (1835-1839) de su maestro Henri Herz.

José Valero y su Método fácil de piano (1845)

El *Método fácil* de Valero, conocido hasta ahora únicamente gracias a estudios basados en fuentes secundarias –anuncios de prensa y catálogos editoriales de la época, mayoritariamente (Galbis López 1998; Alemany Ferrer 2007, 2015; Casares Rodicio 2018; Guaita Gabaldón 2023)– no había podido ser analizado, y tampoco podía valorarse el impacto real que ejerció sobre la enseñanza musical valenciana y española del siglo XIX. El acceso al texto original permite efectuar ahora una aproximación analítica, editorial y técnica precisa, que no solo esclarecerá el alcance pedagógico de la obra, sino que también abrirá nuevas líneas de investigación sobre su influencia y recepción en los círculos académicos y pedagógicos de su tiempo.

José Valero Peris: nuevos datos biográficos²⁴

A los datos ya conocidos sobre José Valero proporcionados por diccionarios biográficos de finales del siglo XIX y principios del XX y por fuentes hemerográficas, se añade la información aportada por una carta remitida a la reina Isabel II en mayo de 1856²⁵. En ella, José Valero, residente en Madrid, ofrecía tres canciones a la soberana y manifestaba haber realizado viajes de formación al extranjero para formarse, entre otros, con Donizetti y el célebre tenor del momento, Giovanni Battista Rubini (1794-1854)²⁶. Una actualización reciente de su biografía (Guaita Gabaldón 2023, 805 y ss.) documenta que nació en la localidad valenciana de Silla en 1812 y que se trasladó a la

²³ *La España*, 24 de marzo de 1849.

²⁴ La investigación biográfica sobre José Valero Peris plantea dificultades añadidas debido a la concurrencia de nombre con varias figuras contemporáneas que compartieron relevancia en medios hemerográficos de la época en diferentes ámbitos sociales. Cierta Josef Valero era violin de bailes de la compañía cómica de teatro de la ciudad entre 1812 y 1813, año de nacimiento de José Valero Peris. Aunque no se poseen más datos, este podría estar relacionado con la familia (su abuelo se llamaba Josef Valero Martí) o también con el famoso actor José Valero Villavicencio, cuyo padre, Antonio Valero, se crio en Valencia y también era actor (Torres Ave 1881, 13-14). Entre el resto de las coincidencias figuran el músico militar Valero Ruiz, el mariscal de campo José Valero Gómez de Mallens, el político valenciano José Peris y Valero, e incluso un profesor de veterinaria valenciano con el mismo nombre y apellido. Esta concurrencia ha dificultado la tarea de rastrear sus datos, conocer con precisión su carrera e identificar sus aportaciones.

²⁵ E-Mn MSS/14046/25 (Legado Barbieri).

²⁶ Rubini estuvo en España a finales 1841. *Gaceta de Madrid*, 12 de diciembre de 1841.

capital levantina cuando tenía alrededor de diez años. Se formó posiblemente en el entorno musical del Real Colegio Seminario del Corpus Christi (del Patriarca), lugar en el que se conserva una obra de juventud dedicada por el compositor a la institución²⁷. En aquel momento, el organista y responsable de la educación musical era Antonio Lureta (1790-1842) (Arciniega García 2012, 676), músico vinculado estrechamente al piano, ya que su padre había sido uno de los primeros en intentar adquirir este instrumento en la ciudad (Guaita Gabaldón 2023, 167). El ya citado copista y profesor de piano Francisco Ximeno mantuvo una tensa relación con él, iniciada cuando Lureta ejercía como organista segundo en la Catedral, en la que Ximeno era beneficiado (Guaita Gabaldón 2023, 266).

Durante su vida adulta, Valero vivió a caballo entre Valencia y Madrid. No tuvo residencia fija ni se casó. Primero vivió con su hermano Francisco, también músico, y más tarde residió solo, acompañado únicamente por una sirvienta. Cambió de domicilio varias veces a lo largo de los años. Aparte del dato aportado por la mencionada carta de 1856 a la reina en la que afirma haber estudiado en Italia con Donizetti y Rubini, ha podido documentarse en la prensa que realizó un viaje de formación a París antes de abril de 1842, coincidiendo con el efectuado por el constructor de pianos valenciano Pedro Gómez²⁸, por lo que es posible que lo hicieran juntos (Guaita Gabaldón 2024, 6). Por otro lado, la prensa de la época²⁹ también refiere las lecciones que recibió Valero de Donizetti antes de estrenar su segunda ópera, titulada *La esmeralda* (1843).

En 1831, Valero anunció su primera obra metodológica, *Método para que todo aficionado, entendiendo la música, pueda con comodidad tocar la flauta travesera sin necesidad de maestro*, que se vendía en la librería valenciana de Macario Arrizabálaga³⁰:

ANUNCIO

Método para que todo aficionado entendiendo la música pueda con comodidad aprender tocar la flauta travesera sin necesidad de maestro, por el profesor José Valero y Peris. = Se halla venal en la librería de Arrizabalaga, calle de S. Vicente junto a la plaza de Sta. Catalina; y también la preciosa y delicada romanza o cavatina de la ópera *Bianca y Fernando*, del célebre maestro Bellini, con acompañamiento de forte-piano, que se podrá cantar a solo y dúo³¹.

²⁷ Un *Psalmo cum invocarem: para 8 voces con órgano obligado / puesto en música por Josef Valero y Peris, quien lo dedica al Real Colegio de Corp. Chr.ti.* con fecha de 1827 (E-VAcp Mus/CM-V-10).

²⁸ Pedro Gómez efectuó este viaje para instruirse en la fabricación de pianos verticales oblicuos y establecer relaciones comerciales con casas constructoras de París, tal como afirma una nueva información necrológica recabada (*Las Provincias*, 24 de noviembre de 1887).

²⁹ *Revista de Teatros*, 11 de mayo de 1843.

³⁰ *Diario de Valencia*, 9 de julio de 1831.

³¹ *Ibid.*

Este hecho revela que, con solo 19 años, Valero debía poseer cierta fama e influencia en círculos locales y, posiblemente, también en la corte. Quizá por este motivo pudo iniciar con éxito su carrera editorial³². Como prueba de ello, por las mismas fechas se publicitaron en Madrid dos métodos para flauta editados por Lodre que se vendían en la librería de Hermoso³³. El segundo método incluía un vals y dos contradanzas de José Valero (*El volante*, *La violenta* y *La maliciosa*)³⁴, lo que podría sugerir una posible relación del método con estas piezas³⁵. A partir de 1834, un joven Valero de tan solo 22 años comenzó a figurar como profesor particular de piano en las guías de forasteros valencianas (Monfort 1834, 155; 1835, 136). Ejercía, asimismo, como profesor de flauta y parece que también se dedicaba al comercio de pianos esporádicamente, pues mantuvo relaciones mercantiles con el fabricante de pianos local Ramón de Luca (Guaita Gabaldón 2023, 468 y ss.; 2024, 4). Ello podría confirmar su participación en la enseñanza, pero también en la difusión de instrumentos musicales en su entorno (ilustración 2, cuadro 1)³⁶.

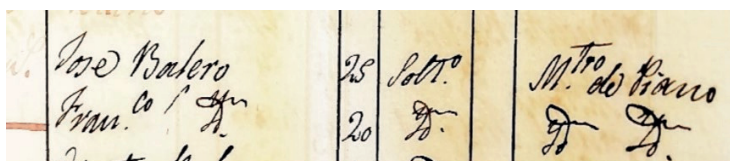


Ilustración 2. Inscripción de José Valero y su hermano Francisco en Valencia como “maestros de piano”. E-VAa sig. 8bis, 1837, Padrón de habitantes de la ciudad de Valencia

³² Saldoni habla de cierto Sr. Valero, compositor y músico mayor de artillería en Madrid, encargado de la formación musical del tenor y corista de la compañía italiana Francisco [Lleroa] Salas, quien había iniciado sus estudios en 1829 bajo la tutela de Leandro Valencia. Todo parece indicar que Saldoni se refería a Valero Ruiz, músico mayor del segundo regimiento de artillería y profesor de Antonio Romero Andía (Veintimilla Bonet 2002, 41). Aunque solo existe una referencia de ello en prensa, permite confirmar que sería una persona diferente. Sin embargo, la incertidumbre sobre su identidad se agrava al trocar Veintimilla el segundo apellido de José Valero Peris también por Ruiz, añadiendo si cabe más confusión al asunto.

³³ *Método de flauta extractado de los mejores autores en tres partes y Pequeño método para flauta o graciosas lecciones sacadas de las óperas*, a 6 rs. vn.

³⁴ E-Mn MC/4199/61-MC/4199/67, *Colección general de piezas sacadas de las óperas puestas para flauta sola*.

³⁵ *Diario de Avisos de Madrid*, 17 de junio de 1831; 11 de octubre de 1831.

³⁶ Primero vivió en la calle de las Avellanas y desde allí se habían ofertado dos pianos para venta o alquiler, por lo que informa sobre su actividad comercial (*Diario de Valencia*, 9 de noviembre de 1833). Al año siguiente se trasladó a la plaza de las Barcas, n.º 8/9 (Monfort 1835, 136), junto a su hermano menor, Francisco (*1816) y ambos aparecen como maestros de piano en el padrón de habitantes de 1837.

Cuadro 1. Actividad mercantil relacionada con el piano de José Valero en Valencia

Residencia	Fuente / fecha	Actividad
	antes de 1834	Negocios / servicios con el constructor de pianos Ramón de Luca ³⁷
Avellanas, 12/15 ³⁸	DMV ³⁹ , 09-11-1833 Monfort (1834, 155)	2 pianos, venta o alquiler Profesor de piano y flauta
P. Barcas, 8/9	Monfort (1835, 136) Padrón 8bis, 1837	Profesor de piano y flauta
Avellanas, 15	DMV ⁴⁰ , 1-2-1837	"[...] se componen piezas de música para flauta sola, o dos flautas, o para piano y canto, a precios equitativos"
P. Mirasol, 12	DMV, 23-10-1841	Venta de un piano, 6 octavas
P. Horno de S. Andrés 12/3 [= P. Mirasol]	Padrón 28, 1842 DMV, 22-4-1844	Venta de instrumentos músicos. Agencia nacional y extranjera y casa de comisión
Catalans Descals, 3	Padrón 52, 1846 DMV, 23-5-1847	Venta de un piano vertical construido en Londres por uno de los mejores fabricantes de dicha ciudad. Registro de flautas, elegante figura y excelentes voces
Plaza del Horno de San Andrés, vulgo de Mirasol, 3.	DMV, 17-11-1850	Venta de un piano de mesa de 6 octavas

Como se ha indicado, Valero pasó a sustituir en 1835 al ya citado Salvador Giner Esteve, pionero en lo que se refiere a la enseñanza del piano en la ciudad del Turia, como responsable del aula de piano del Real Seminario de Nobles de Valencia (Monfort 1835, 120; Guaita Gabaldón 2023, 767 y ss.). Cuatro años después⁴¹, Valero ya ejercía como profesor de piano en la escuela de María Gomis⁴², posteriormente denominada Colegio Edetano, que contaba con 78 alumnas en 1842 y donde también ofrecía clases de baile el reputado bolero valenciano Francisco Font Sanchís (1806-1859)⁴³. Fue durante esta época cuando Valero publicó su *Método fácil de piano adoptado en el Colegio Edetano para la enseñanza de las señoritas alumnas* (Madrid:

³⁷ E-VAar, EC-Escribanías de Cámara, año de 1836, exp. 95, *Don Ramón de Luca con herederos de Don José Fernández sobre pago de cantidad*, 1836, 61v.

³⁸ Número antiguo / nuevo.

³⁹ *Diario de Valencia*.

⁴⁰ *Diario Mercantil de Valencia*.

⁴¹ La primera referencia que tenemos de José Valero como docente de esta escuela es el estreno al piano de una canción suya, interpretada por su alumna Dolores Bou en los exámenes-muestra públicos. *Diario Mercantil de Valencia*, 30 de marzo de 1839.

⁴² Destacada maestra valenciana, fundó una escuela pública para niñas en el n.º 3 de la calle de Gracia (Monfort 1835, 127). En la década de 1840 su establecimiento se denominó Colegio Edetano y estuvo ubicado en el n.º 5 de la plaza de Manises; llegó a tener alrededor de 50 alumnas internas compitiendo con el Colegio Valentino de Isabell Coll y Cardona de la plaza de San Jorge (Madoz 1849, 401). En 1850, lo trasladó al n.º 8 de la moderna calle de la Conquista, bajo la dirección de su alumna María González (*Diario Mercantil de Valencia*, 31 de agosto de 1850). María Gomis se casó con Genovevo Sabater, empleado del Ministerio de Fomento, y posteriormente se trasladó a Madrid, donde falleció.

⁴³ *El Liceo Valenciano*, agosto de 1842, 381.

Lodre, 1845) para ejercer dicho magisterio. Por último, en 1852, sus competencias docentes le llevaron a ejercer como profesor de piano en el Colegio de San José, situado en la antigua casa-palacio del Marqués de Dos Aguas del número 2 de la calle de Libreros⁴⁴.

Valero tuvo un papel destacado, además, en la sección de música del Liceo Valenciano desde prácticamente su fundación en 1838, como docente e intérprete y como director de la orquesta de treinta músicos de la sociedad (Sancho García 2004, 35, 272). En enero de 1841 fundó y dirigió la Academia Filarmónica de la sociedad, con el propósito de ofrecer formación musical tanto a socios como a personas sin recursos, y también participó activamente en las sesiones musicales del Liceo como compositor e intérprete al piano, contribuyendo así a consolidar su influencia en la labor musical y pedagógica de la institución (Guaita Gabaldón 2023, 399 y ss.).

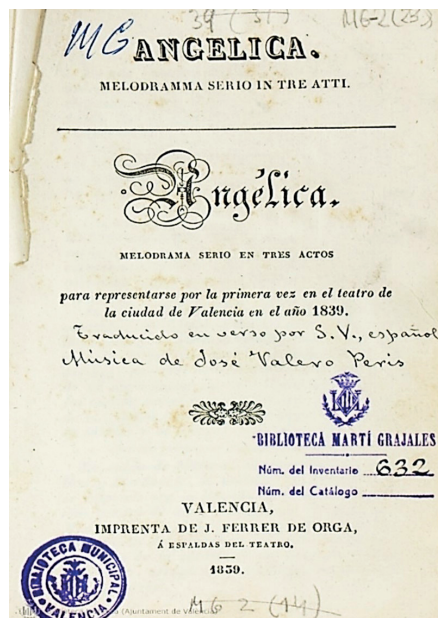


Ilustración 3. Libreto de *Angélica*. Melodrama serio en tres actos con música de José Valero Peris, Biblioteca Histórica Municipal de Valencia

En lo que a producción musical se refiere, cabe decir que compuso al menos cuatro óperas y otras tantas zarzuelas, destacando entre las primeras *Angélica* (1839, ilustración 3) y *La esmeralda* (1843). No ha podido consta-

⁴⁴ *Diario Mercantil de Valencia*, 1 de mayo de 1851; 12 de enero de 1852; 9 de octubre de 1852.

tarse por el momento que estrenase una tercera ópera, *Florinda*, de la cual solo hay testimonios hemerográficos⁴⁵. Asimismo solo se conservan partes de *D. Alonso de Ojeda* (1856), su cuarta y última ópera, que fue datada erróneamente en 1843 cuando en realidad es de 1856 (ilustración 4)⁴⁶.

Valero también cultivó la creación musical religiosa⁴⁷ y, sobre todo, compuso pequeñas canciones e himnos que, unidos al éxito operístico, permitieron consolidar su relación comercial con el editor y almacenista madrileño León Lodre, quien publicó las obras que Valero estrenaba antes en el Liceo y en otros escenarios valencianos (Alonso González 1998, 255). Dichas ediciones eran vendidas en Valencia por Juan Oliver, agente de Lodre (véase Guaita Gabaldón, 2023), y entre todas destacó *El pelele* (1840), dedicada a la mezzosoprano Almerinda Manzocchi (1804; Palermo, 1869)⁴⁸, impresa por Lodre⁴⁹ y estrenada en el Teatro Principal (cuadro 2 e ilustraciones 5 y 6).

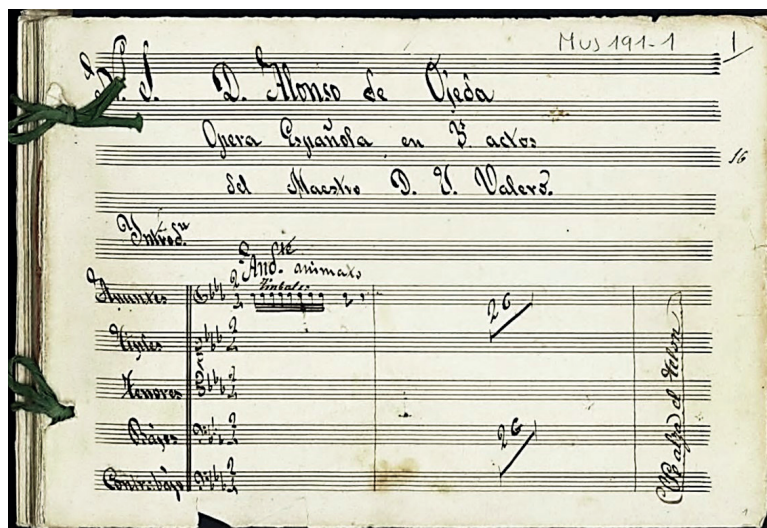


Ilustración 4. Partes de la ópera *D. Alonso de Ojeda* de José Valero, 1856 (E-Mmh Mus 191-1, E-Mmh Mus 192)

⁴⁵ *El Fénix*, n.º 47, 23 de agosto de 1846.

⁴⁶ E-Mmh Mus 191-1, E-Mmh Mus 192.

⁴⁷ Véase Ruiz de Lihory (1903, 424); *El Fénix*, n.º 47, 23 de agosto de 1846. En el Archivo del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia se conservan varias obras religiosas de Valero, entre las que destaca una *Misa de Requiem* (E-VAcP Mus-CM/V-8).

⁴⁸ Hermana de los músicos Mariano (*Ettore Fieramosca* o *La disfida de Barletta*, 1840), Elisa y José, este último muy activo en el Liceo valenciano. En posteriores ediciones la pieza está dedicada a la cantante M.^{me} Lalande.

⁴⁹ Cfr. con Alonso González (1998, 256) que dice Carrafa.

<p align="center">LA LIRA ESPAÑOLA.</p> <p>Seis canciones andaluzas para canto con acompañamiento de piano, puestas en música por D. J. V., poesía del Sr. Zorruga.</p> <p>1.^a La Maliciosa. 4.^a Un Quijote. 2.^a La Calabacera. 5.^a El Velo. 3.^a La Reconciliación. 6.^a La Desamorada.</p> <p>Esta coleccion, hermosamente impresa en tamaño pequeño con su linda portada, se hallará á 20 rs., y las canciones sueltas á 4: en el almacén de LODRE, carrera de san Gerónimo, núm. 13. 1</p>	<p align="center">MUSICA.</p>  <p>EL PELELE, canción andaluza con acompañamiento de piano, compuesta expresamente para la señora A. Lalanda, ejecutada con general aplauso en el teatro de Valencia; compuesta por A. Valero: se hallará impresa á 4 rs. en el almacén de LODRE, Carrera de san Gerónimo, núm. 13, con otras varias andaluzas.</p>
--	---

Ilustración 5. Publicidad aparecida en el Diario de Avisos de Madrid de Seis canciones andaluzas para canto con acompañamiento de piano, puestas en música por D. J. V., y de El pelele, compuesta por A. [sic] Valero, Diario de Avisos de Madrid, 4 de mayo (derecha) y 15 (izquierda), 12 y 26 de octubre de 1840


<p align="center">MUSICA.</p>  <p>Cancion cantada con general aplauso en la comedia la <i>Redoma Encantada</i>, para canto y piano: <i>Il gondoliero</i>, <i>Barcarola</i> en italiano compuesta con acompañamiento de piano, por D. J. Valero: <i>El Pelele</i>, canción andaluza compuesta por el dicho. Se hallará á 4 rs. en el almacén de música de <i>Lodre</i>, carrera de san Gerónimo, núm. 13.</p>	<p align="center">MUSICA.</p> <p>CANCIONES ESPAÑOLAS CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO.</p> <p>Plañidos de amor, por Labor.—Su memoria, por idem.—Ayen en la inquisicion, por idem.—Geroma la Casañera, por Soriano.—La Pepa, por idem.—A la esperanza, por Valero.—El Pelele, por idem.</p> <p>Se hallará el almacén de LODRE, Carrera de san Gerónimo, núm. 13.</p>
--	---

Ilustración 6. Publicidad de obras de Valero en Diario de Avisos de Madrid, 28 de septiembre de 1840 (izquierda) y 17 de enero de 1844 (derecha)

Asimismo, José Valero fue colaborador del semanario valenciano *El Fénix* (1844-1849), heredero directo de *El Liceo Valenciano* y *El Cisne*. Para *El Fénix* realizó la crítica en la sección “Revista de Teatros” y escribió varios artículos: “Sobre el canto”, en cuatro entregas⁵⁰; “Apuntes sobre la antigüedad de la música y sus principales reformas hasta nuestros días”, en dos entregas⁵¹; “El pentagrama musical y las llaves”⁵² y “Sobre la ópera nacional”⁵³ (véase cuadro 2). Músico instruido en la línea de Hilarión Eslava (Casares Rodicio 2018, 266), Valero trabajó de forma activa por el establecimiento de una ópera nacional y fue miembro de la sociedad de artistas y profesores El Orfeo Español, integrada por figuras relevantes del entorno musical madrileño, muchos de ellos profesos-

⁵⁰ *El Fénix*, n.ºs 1, 2, 4 y 5, 6 de octubre al 3 de noviembre de 1844.

⁵¹ *El Fénix*, n.ºs 16-18, 19 de enero al 2 de febrero de 1845.

⁵² *El Fénix*, n.º 17, 25 de enero de 1846.

⁵³ *El Fénix*, n.º 3, 3 de agosto de 1845.

res o intérpretes vinculados al Real Conservatorio como Eslava, Mendizábal, Guelbenzu, Lahoz, Barbieri y su amigo el clarinetista Antonio Romero⁵⁴. De hecho, asistió a las reuniones celebradas en el Real Conservatorio cuando pudo y firmó algunos de sus comunicados⁵⁵.

Finalmente, las biografías modernas consultadas señalan que José Valero falleció en Valencia en 1868 sin especificar la fuente documental en la que se apoyan, aunque posiblemente sea Saldoni (1881, IV: 354), quien dice que murió “después de 1860, hacia 1868 creemos”. Por su parte, Ruiz de Lihory (1903, 424) adelanta su fallecimiento a 1866. Sin embargo, la presente investigación concluye que debió producirse años antes, dado que José Valero desaparece completamente de fuentes y programas musicales a partir de 1856 y ya había fallecido al publicarse la segunda edición de su método de solfeo (1860-1861).

En 1855, Valero asistió a varias sesiones de la sociedad de profesores para el establecimiento de la “grande ópera española” y, en mayo de 1856, envió la citada carta a la reina, ofreciéndole tres canciones y declarando ser residente en Madrid. A fines de ese mismo año (1856) se anunció la segunda edición de su *Método fácil de piano* y la inminente publicación del *Nuevo método completo de solfeo*, coescrito con el clarinetista y editor emergente Antonio Romero Andía, su amigo, cuya primera tirada comenzó a venderse por suscripción en enero de 1857 (ilustración 7), siendo esta la última referencia documentada sobre el compositor. Información procedente de los prólogos de diferentes ediciones de esta última obra contribuye a perfilar la fecha real en la que se produjo el fallecimiento de José Valero. La primera edición (enero de 1857), que estaba prologada y suscrita por los dos autores, se agotó en un plazo aproximado de tres años, según indica el propio Romero, es decir, hacia finales de 1859 o principios de 1860. A principios de 1861 vio la luz la segunda edición⁵⁶ y Antonio Romero indica explícitamente en el prólogo que para entonces Valero ya había fallecido:

Esto hizo concebir la idea al malogrado profesor D. José Valero y al que suscribe de componer un nuevo método que, despojado de la parte árida y en pequeño volumen, reuniese y enseñase con solidez cuanto se necesita saber en tan interesante materia. La primera edición de esta obra fue tan bien acogida por muchos profesores y corporaciones respetables que se agotó en poco más de tres años. Muerto mi estimado amigo y colaborador en ella, siendo yo su único propietario y deseando mejorarla para corresponder al favor que el público dispensa a todas mis publicaciones, presento esta segunda edición [...].

⁵⁴ Véase Hernández Mateos (2023, 116).

⁵⁵ *Gaceta Musical de Madrid*, 4 de febrero de 1855; 7 de octubre de 1855; 21 de octubre de 1855.

⁵⁶ *Almanaque Universal de La Correspondencia de España, o Guía General de Madrid*, diciembre 1860.

Dado que Valero participó activamente en la primera edición y el prólogo de la segunda, aparecida entre 1860 y 1861, confirma su muerte, debió fallecer entre 1857 y finales de 1860, antes de difundirse la segunda edición de la obra. No se ha hallado información hemerográfica que concrete dicha fecha y todos los esfuerzos por localizar información necrológica al respecto en los ejemplares disponibles consultados han resultado infructuosos por el momento⁵⁷.



Ilustración 7. Anuncio del Nuevo método completo de solfeo en La Gaceta Musical de Madrid, 7 de diciembre de 1856

Cuadro 2. Producción y actividad conocida de José Valero (gran y pequeño formato, conciertos, publicaciones)

Producción escénica de gran formato			
Título	Estreno		Datos
<i>Angélica</i>	19-3-1839	Ópera, 2 actos	Recepción dispar ⁵⁸
<i>La Esmeralda, o La zíngara de París</i> (<i>Esmeralda, ossia, la zíngara di Parigi</i>) ⁵⁹	19-3-1843	Ópera, 3 actos	Libreto José Morte ⁶⁰

⁵⁷ Se han revisado los ejemplares conservados del *Diario Mercantil de Valencia* entre 1856 y 1861; *Las Provincias* entre 1866 y 1870 y la prensa madrileña disponible del periodo.

⁵⁸ La publicación moderada liberal-conservadora *El Piloto* ([Alcalá Galiano y Donoso Cortés], 23 de marzo de 1839) la calificó benévolutamente de “ópera valenciana” al principio, con expectativas de mérito más que mediano, pero días después la criticó duramente así: “toda ella es una colección de piezas músicas sin filosofía ni concierto. Los inteligentes la han recibido con bastante desagrado” (*El Piloto*, 28 de marzo de 1839). El periódico moderado liberal-reformista *El Correo Nacional* (3 de abril de 1839), sin embargo, afirmó que el éxito de la obra fue brillante al contar con piezas de efecto (un coro de aldeanas). Valero fue llamado a saludar y recibió una corona de laurel y sus representaciones en el Teatro Principal valenciano se mantuvieron al menos durante tres días.

⁵⁹ Representada también en Alicante en 1850. *Diario Mercantil de Valencia*, 13 de julio de 1856.

⁶⁰ El autor, Victor Hugo, ya había adaptado su novela *Nuestra Señora de París* (conocida también como *El jorobado de Notre Dame*) en libreto para *La Esmeralda*, *grand opéra* en cuatro actos con música de Louise Bertin. Fue estrenada el 14 de noviembre de 1836 en el *Théâtre de l'Académie Royale de Musique* en París,

Producción escénica de gran formato			
Título	Estreno		Datos
<i>Florinda</i>	1845-1846 <i>ca.</i>	Ópera, 2 actos	
[<i>Gonzalo di Cordova, o L'Acquisto di Granata</i>] ⁶¹	[1845]	[Ópera]	
<i>Cuando menos se piensa, salta la liebre</i>	2-1-1851 ⁶²	Zarzuela, 2 actos	Libreto Peregrín García Cadena
[<i>Las ligas de mi mujer</i>] ⁶³	1852	Zarzuela	
<i>El Cabañal de Valencia</i>	4-7-1852	Zarzuela, 3 actos	Libreto Mariano Suay
[<i>¡Chitón...o lo digo!</i>] ⁶⁴	1852	Zarzuela, 1 acto	
<i>D. Alonso de Ojeda</i> ⁶⁵	1856 ⁶⁶	Ópera, 3 actos	
Actividad como intérprete y repertorio representado ⁶⁷			
Título	Fecha	Lugar	Colaborador
<i>Romanza a D. Jaime el Conquistador</i>	11-10-1838	Liceo Valenciano	Letra de J. Sunyé
<i>Romanza</i>	4-5-1839	<i>Ibid.</i>	
<i>Cavatina para bajo (Angélica)</i>	18-5-1839	<i>Ibid.</i>	Antonio Rivero
<i>Romanza coreada</i>	4-9-1839	<i>Ibid.</i>	
<i>Dúo de Angélica</i>	22-10-1839	<i>Ibid.</i>	Dolores Alcaraz y Marieta Carraro
Pianista acompañante (<i>Toula</i>)	20-2-1841	<i>Ibid.</i>	Máximo Gastaldi
Pianista (<i>Variaciones brillantes improvisadas sobre un tema de Lucrecia Borgia</i>)	10-1841	<i>Ibid.</i>	
<i>Himno</i>	15-12-1841	T. Principal	M. Castells
<i>Himno conmemorativo</i>	1842	RSEAPV ⁶⁸	

con Cornélie Falcon en el papel principal; no obtuvo el éxito esperado a pesar de su impresionante producción y su estreno se consideró un fracaso.

⁶¹ Parece que no se llegó a componer (Casares Rodicio 2019, 271).

⁶² Aunque se representó como opereta cómica nueva en el Teatro Principal el 10 de enero de 1852, su estreno absoluto se produjo en el Teatro del Liceo Valenciano un año antes, y los ensayos se hicieron en diciembre de 1850. *Diario Mercantil de Valencia*, 4 de enero de 1851.

⁶³ Previamente el autor del libreto lo estrenó como juguete cómico en el Teatro Principal de Valencia el 20 de noviembre de 1844. No ha podido constatar su representación como zarzuela, aunque siendo de García Cadena es posible, dada su relación con Valero.

⁶⁴ Según Blasco Medina (1896, 101).

⁶⁵ Titulada erróneamente como *Gloria y amor* en *El Consueta*, 10 de enero 1856, cit. en Sobrino Sánchez (2001, 102) y en Casares Rodicio (2019, 356); y la *Gaceta Musical de Madrid*, 20 de enero de 1856. El propio Valero lo desmintió en la siguiente *Gaceta Musical de Madrid*, 27 de enero de 1856. Fechada tradicionalmente en 1843, se estrenó en 1856, como apunta también Casares Rodicio (2019, 267).

⁶⁶ *El Consueta*, 31 de enero de 1856, cit. en Sobrino Sánchez (2001, 102); *Gaceta Musical de Madrid*, 27 de enero de 1856.

⁶⁷ Fuentes: *Diario Mercantil de Valencia*, *El Liceo Valenciano*, *El Fénix* y carteles teatrales valencianos del siglo XIX en <https://pamaseo.uv.es/>.

⁶⁸ Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.

Actividad como intérprete y repertorio representado			
Título	Fecha	Lugar	Colaborador
<i>Valses para piano</i>	1842 ⁶⁹	<i>Ibid.</i>	
<i>Canción española</i>	19-2-1842	T. Principal	
Pianista (<i>Variaciones</i>)	7-8-1842	Liceo Valenciano	
<i>Himno</i>	7-11-1846 ⁷⁰		P. García Cadena
<i>Jaleo</i>	1847 ⁷¹	T. Principal	
<i>Polka de Valero</i>	2-3-1848	Baile de máscaras (Lonja)	
Concierto (como director)	30-5-1851	Casa de Joaquín Catalá	
<i>Himno para el cumpleaños del rey</i>	4/10-10-1851	Liceo Valenciano	
<i>Cantata fúnebre</i>	16-10-1851	<i>Ibid.</i>	
Pianista	27-10-1851	<i>Ibid.</i>	Valery Gómez
<i>Loa nueva</i> (natalicio de la Princesa de Asturias)	21/22-12-1851	T. Principal	P. García Cadena
<i>Himno al duque de Montpensier</i>	15-4-1852	Liceo Valenciano	
Actuación	11-6-1853	<i>Ibid.</i>	
<i>Cuarteto bufo: La disfida</i>	24-12-1853	<i>Ibid.</i>	
Otras publicaciones documentadas			
Título	Fecha	Editor/venta	Otro autor
<i>Método para que todo aficionado entendiendo la música pueda con comodidad tocar la flauta travesera sin necesidad de maestro</i>	1831	[Lodre] Arrizabálaga (Valencia)	
<i>La lira española. Col. de seis canciones andaluzas</i> ⁷² (voz y piano)	1840 ⁷³	Lodre	J. A. Zárraga ⁷⁴
<i>El pelele</i> (voz y piano)	1840	Lodre	
<i>Il gondoliero. Barcarola</i> (voz y piano)	1840 ⁷⁵	Lodre	

⁶⁹ Noticia y venta a través del *Diario Mercantil de Valencia*, 20 de diciembre de 1842.

⁷⁰ *El Fénix*, 8 de noviembre de 1846.

⁷¹ Ensayos para el Teatro Principal. *El Fénix*, 10 de enero de 1847.

⁷² *La maliciosa, La calabacera, La reconciliación, Un Quijote, El velo, La desamorada* [F-Pn sig. VM7-3925]. La compilación integró series de seis canciones de varios autores editadas por Lodre desde el verano de 1836, titulándose por primera vez *La gachonada. Col. de seis canciones andaluzas con acompañamiento de pianoforte o guitarra* (*Diario de Madrid*, 16 de junio de 1836, suplemento); *Gazeta de Madrid*, 25 de febrero de 1837; y *Diario de Avisos de Madrid*, 1 de marzo de 1837).

⁷³ *Diario de Avisos de Madrid*, 15 de octubre de 1840 y *Boletín Bibliográfico Español y Estrangero*, n.º 1, 1840, 142.

⁷⁴ Miembro de la junta del Liceo Valenciano, escribió también para el *Semanario Pintoresco Español*, 10 de noviembre de 1839, 355; 23 de octubre de 1842, 344.

⁷⁵ *Diario de Avisos de Madrid*, 28 de septiembre de 1840.

Otras publicaciones documentadas			
Título	Fecha	Editor/venta	Otro autor
<i>Costumbres españolas: seis canciones populares con acompañamiento de piano</i> ⁷⁶	1841	Lodre	Almela ⁷⁷
<i>Himno a la RSEAPV</i> (voces y acompañamiento)	1842	[J. Oliver]	
<i>Valses</i> (arreglados a piano) ⁷⁸	1842 ⁷⁹	[J. Oliver]	
<i>A la esperanza</i> (voz y piano)	1844 ⁸⁰	Lodre	
<i>El sueño</i> (voz y piano)	1844 ⁸¹	Lodre	
“Sobre el canto”	1844 ⁸²	<i>El Fénix</i>	
<i>Jota valenciana</i> (voz y piano; piano solo)	1845 ⁸³	Lodre	
“Apuntes sobre la antigüedad de la música y sus principales reformas hasta nuestros días”	1845 ⁸⁴	<i>El Fénix</i>	
“Sobre la ópera nacional”	1845 ⁸⁵	<i>El Fénix</i>	
<i>Método fácil de piano</i>	1845	Lodre	
“El pentagrama musical y las llaves”	1846 ⁸⁶	<i>El Fénix</i>	
<i>Flores a María y Letanía</i> (a solo y a dúo)	1855 ⁸⁷	B. Eslava (calc.). Martín Salazar	
<i>Motete de difuntos a cuatro voces con acompañamiento de órgano expresivo o piano</i>	1856 ⁸⁸	B. Eslava (calc.)	
<i>Método fácil de piano</i> (2.ª ed. aumentada)	1856	Lodre	
<i>Nuevo método completo de solfeo</i>	1857 ⁸⁹	B. Eslava (calc.)	A. Romero

⁷⁶ ¡Leña, quite usted!, La caracolera, La ciega, A la leche, Viva la libertad. Presentaban un marcado carácter populista, pero una armonización simple, acompañamientos “banales en tiempo de vals” y melodías limitadas dotadas de demasiada sencillez (Alonso González 1998, 256).

⁷⁷ Posiblemente Juan Antonio Almela Llonet (1810-1897), escritor valenciano colaborador de *El Fénix*, *El Liceo Valenciano* y de *El Museo Universal* en Madrid.

⁷⁸ Interpretados por orquesta en la junta general anual de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.

⁷⁹ Noticia y venta a través del *Diario Mercantil de Valencia*, 20 de diciembre de 1842.

⁸⁰ *Diario de Avisos de Madrid*, 17 de enero de 1844.

⁸¹ *Gaceta de Madrid*, 21 de enero de 1844.

⁸² *El Fénix*, n.ºs 1-5, Valencia, octubre de 1844.

⁸³ *Diario Mercantil de Valencia*, 9 de marzo de 1845.

⁸⁴ *El Fénix*, enero-febrero de 1845.

⁸⁵ *El Fénix*, 3 de agosto de 1845.

⁸⁶ *El Fénix*, 25 de enero de 1846.

⁸⁷ *Gaceta Musical de Madrid*, 3 de junio de 1855.

⁸⁸ E-Mn MP/3809/17. A la venta en el almacén de Martín Salazar. *Gaceta Musical de Madrid*, 29 de junio de 1856.

⁸⁹ Se anunció desde noviembre de 1856 y se puso a la venta por entregas quincenales a principios de 1857. *Gaceta Musical de Madrid*, 30 de noviembre de 1856.

El Método fácil de piano de José Valero⁹⁰

A comienzos de 1845⁹¹, Valero publicitó por primera vez su *Método fácil de piano* en la prensa madrileña y valenciana. Como el resto de sus publicaciones, estaba editado por Lodre y dedicado a la enseñanza de niñas del colegio Edetano en la ciudad del Turia, donde, como ya se ha expuesto, había trabajado durante al menos un lustro.

MÉTODO PARA PIANOFORTE, POR D. JOSÉ VALERO

La necesidad que había de presentar un método fácil y escogido, que a su buen gusto reuniese la circunstancia de apartar la complicación de los ya publicados hasta el día, que por su voluminosidad llegaban a fastidiar más bien a los principiantes, ha sido verdaderamente lo que ha impulsado al autor a hacer este ensayo. Su precio módico es otra particularidad, por la cual podrá estar al alcance de todos los aficionados, siendo el de 24 rs. Véndese en el almacén de música, calle de la Cullereta, n.º 10, cuarto principal. En el citado almacén se encontrará la nueva jota valenciana del mismo autor, cantinela preciosa con acompañamiento de piano, y que se podrá tocar también sola: su precio 4 rs.⁹².

El método de Valero fue concebido como una propuesta sintética, sencilla y económica. Cuenta con 29 páginas y se vendía a 24 reales, un precio asequible en comparación con otras publicaciones similares. Estaba destinado al estudio inicial del piano y ofrecía preparación técnica a jóvenes aficionadas con el objetivo de facilitar su participación en los requerimientos sociales propios de la época. Seguía, en cierta medida, la línea pedagógica planteada por López Remacha en sus *Principios o lecciones progresivas para forte piano* destinados a “señoritas aficionadas” y competía indirectamente en el ámbito comercial con otros reconocidos métodos nacionales y foráneos promocionados aquellos años (cuadro 3) coincidiendo con una notable proliferación de métodos de piano en España que no solo evidencian una creciente demanda de enseñanza musical, sino también la diversificación de enfoques pedagógicos que se dio en aquella época.

En dicho contexto, Valero aprovechó un nicho de mercado poco atendido en Valencia ofreciendo una propuesta de instrucción músico-pianística simplificada y accesible para señoritas, dado que constituían un sector clave en el consumo de pianos y de literatura pianística (Guaita Gabaldón 2023, 758 y ss.). Si profundizamos en el panorama mercantil metodológico del periodo, observamos cómo el omnipresente método de Viguerie (*L'Art de toucher le piano-forte*, 1796) continuó siendo traducido, revisado, adaptado y ampliado

⁹⁰ *Método fácil de piano adoptado en el Colegio Edetano para la enseñanza de las señoritas alumnas. Por D. José Valero, Socio de Mérito del Liceo Valenciano, director de la Sección de Música del mismo y profesor de dicho colegio. Madrid: Lodre, 1845.*

⁹¹ *El Eco del Comercio*, 26 de febrero de 1845.

⁹² *El Fénix*, 9 de marzo de 1845.

por numerosos autores: Adolphe Adam (hijo de Jean Louis Adam, autor del ballet *Giselle*), Jean-Baptiste Duvernoy y Franz Hünten, Villalva y, a partir de 1850, Ferdinand Beyer, Hünten y Carl Czerny, los cuales intentaban sintetizar antiguos aportes pedagógicos franceses con elementos locales, procurando renovar su propuesta metodológica⁹³. El precio relativamente elevado de estas adaptaciones del antiguo método de Viguerie, entre 36 y 48 reales, indica que se dirigía posiblemente a un público más selecto⁹⁴.

*Cuadro 3. Métodos de piano publicitados por almacenes musicales en la prensa española (1840-1846)*⁹⁵

Título ⁹⁶	Autor	Editor/ almacén	Precio ⁹⁷
<i>Apéndice al método de piano de Sobejano Ayala, o sean ejercicios fáciles, numerados y progresivos sobre motivos o temas favoritos de las mejores óperas, dedicados a la juventud española</i>	[J. Sobejano]	Hermoso / Carrafa / Lodre	20 rs. cuaderno 1.º
<i>Método de Viguerie</i> / [revisado y aumentado por] <i>A. Adam</i>	B. Viguerie A. Adam	Carmen, 49 ⁹⁸	48 rs.
<i>Método completo de piano del Conservatorio de música: obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa</i>	P. [Pérez de] Albéniz	Carrafa / Lodre	25 rs. cada cuaderno
<i>Método de Viguerie</i> / [arreglado por] <i>Duvernoy-Hünten</i>	B. Viguerie J. B. Duvernoy F. Hünten	B. Carrafa Carmen, 49	48 rs.
<i>Gran método de piano extractado de las mejores obras modernas que se conocen en el día</i>	Varios autores célebres ⁹⁹	B. Carrafa	10 cuadernos de 20 láminas cada uno. Suscriptores, 12 rs. cada cuaderno; el resto, 16 rs.
<i>Método de Viguerie, nueva edición aumentada [con varios ejercicios para aprender a tocar por todos los tonos: seguido de varias sonatas de las mejores óperas de Rossini]</i>	B. Viguerie ¹⁰⁰	Lodre / Hermoso y Sanz	44 rs.

⁹³ En cambio, otros métodos franceses de la misma época adoptados en el Conservatorio de París que gozaron de aceptación en España, como los de Pleyel (1797) y Adam (1798, 1804), dejaron de publicitarse y reeditarse hacia 1845.

⁹⁴ Sirva como comparación: una fanega de trigo o una corbata fina de raso costaban 36 rs. en 1842 (*El Espectador*, 1 de junio de 1842; *Diario de Avisos de Madrid*).

⁹⁵ Ordenados por fecha de aparición de los anuncios en prensa. Se excluyen los cuadernos de estudios.

⁹⁶ Los títulos son aproximados, en función de la fuente consultada.

⁹⁷ Datos proporcionados según los anuncios en prensa.

⁹⁸ Redacción del *Álbum Filarmónico*.

⁹⁹ Bertini, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny, Thalberg, Chopin, “Bobler” [Döhler], Liszt, Heller, Rosenhain, Mendelssohn-Bartholdy, Benedict, Méreaux, Henselt y Wolff.

¹⁰⁰ En este caso, parece que hace referencia al ejemplar conservado en E-Mn M/1286, una edición con piezas de Rossini ya anunciada en la década de 1830. Ejemplar digitalizado: <https://hdl.handle.net/11730/bmlsh/343>.

Título	Autor	Editor/ almacén	Precio
<i>Método de piano elemental y fácil dedicado a la juventud</i> ¹⁰¹	H. Bertini	Lodre	40 rs. cada parte (2)
<i>Método fácil de piano</i>	J. Valero	Lodre	24 rs.
<i>Método completo de piano</i>	VV. AA. ¹⁰²	Unión Artístico Musical / Almacén de F. Conde	Suscripción
<i>Método de Viguerie con sonatitas de las óperas Hernani, Nabucco, I Lombardi, Saffo y otras dispuestas en progresión con algunos temas variados y otro a cuatro manos, arreglados por el acreditado maestro Villalva</i>	B. Viguerie / F. Villalva	Lodre	36 rs.

La publicación y puesta a la venta del *Método completo de piano del conservatorio* de Pedro Albéniz en 1840 constituyó un hito mercantil pianístico que pronto tuvo un directo competidor, el monumental *Gran método de piano extractado de las mejores obras modernas que se conocen en el día*. Publicado por B. Carrafa en diez cuadernos (cada uno con 20 láminas), contaba con aportes de varios autores célebres y, al ofrecerse a los suscriptores a 12 reales el cuaderno (y a 16 reales a los no suscritos), adoptaba un modelo económico que incentivaba la fidelización del comprador. A la pugna comercial de estos grandes métodos se sumó la pretensión de Mariano Soriano Fuertes, que anunció la edición de uno propio dedicado a “su amigo Franz Liszt” sobre el que solo existe su publicidad en prensa¹⁰³ y la publicación del *Método de piano* de la sociedad Unión Artístico Musical, liderada por Hilarión Eslava a finales de 1846¹⁰⁴. Años después, dicho método se usaría como libro de texto en la clase de piano del Real Conservatorio, tal como confirma la portada de una cuarta edición (ca. 1867)¹⁰⁵. En el prólogo de esta última publicación se distinguen dos tipos de enfoques didácticos del estudio del piano. A un lado, los grandes métodos de piano escritos por J. N. Hummel, F. Kalkbrenner, H. Herz y P. Albéniz, a quien situaba al mismo nivel que los citados maestros europeos del piano por estar dirigidos a quienes buscaban una formación sólida y seria, que no eran muchos. Por otro lado, estarían los “pequeños métodos”, entre ellos los publicados por Bernard Viguerie, Henry Lemoine¹⁰⁶ “y otros”, destinados al público que

¹⁰¹ Ejemplar digitalizado: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000161216>.

¹⁰² H. Eslava, A. Álvarez, F. Valdemosa, J. Guelbenzu, J. Gil, M. Martín, J. Moré, N. Fraile, F. Lahoz y L. Zamora.

¹⁰³ *El Español*, 2 de diciembre de 1845.

¹⁰⁴ A la publicidad de este método se le unió a principios de 1847 la del célebre método de piano de François Hünten, que se vendió por entregas y por copia manuscrita, en Valencia, y que alcanzó gran difusión (Guaita Gabaldón 2023, 660-669).

¹⁰⁵ E-Mn M/437.

¹⁰⁶ *Méthode théorique et pratique pour le piano* (ca. 1840, París).

se acercaba al piano por simple diversión, sin intención de alcanzar un alto nivel de ejecución. El de Valero entraría, por tanto, en este segundo grupo, junto al apéndice del método de Sobejano y la traducción española del *Método de piano elemental y fácil dedicado a la juventud* de Henri Bertini¹⁰⁷ (ca. 1843) –ambos publicados en Madrid por Lodre–, dirigidos a un público joven y no especializado y orientados principalmente a la formación musical de mujeres.

Otro reclamo comercial que se incorporó a la venta de metodología pianística en la época fue ilustrar los textos con pequeñas piezas extraídas de óperas. Esto, al reflejar el gusto musical dominante, no solo hacía los textos más atractivos comercialmente, sino que también amenizaba el estudio al integrar el aprendizaje técnico con la cultura musical del momento¹⁰⁸. Esta misma línea siguieron el *Apéndice al método de Sobejano Ayala* (ca. 1840), que incorporaba ejercicios basados en temas de óperas famosas, y el *Método fácil* de Valero, que volvió a anunciarse entre 1850 y 1856: primero rebajado a 20 rs. y, en 1852, a 19 rs.¹⁰⁹ A finales de 1856, se publicó una segunda edición aumentada que añadía al cuerpo original tres breves piezas de una página cada una, inspiradas en óperas de Verdi (dos de *Rigoletto* y una de *Il trovatore*¹¹⁰) (ilustración 8), quizás más como estrategia comercial que como recurso metodológico. La publicidad de esta segunda edición se hizo coincidir con el lanzamiento del ya citado *Nuevo método completo de solfeo* de Valero y Romero, con el fin de incrementar las ventas de ambas publicaciones.



Ilustración 8. Primer anuncio documentado de la segunda edición del *Método fácil de Valero*. Diario Oficial de Avisos de Madrid, 30 de diciembre de 1856

¹⁰⁷ *Méthode de piano, élémentaire et facile* (1843, París: Schonenberger). F-Pn VM8 S-68.

¹⁰⁸ Como, por ejemplo, la obra de José Golfín (1834): *Instrucción y recreo para pianoforte o colección de preludios y piezas, de una dificultad progresiva, para todos los tonos de ambos modos, extractados de las óperas modernas* (Madrid: Carrera de San Jerónimo, 23).

¹⁰⁹ *El Clamor público*, 15 de septiembre de 1852; *La España*, 13 de octubre de 1854; *La Esperanza*, 24 de octubre de 1855; *La España*, 10 de octubre de 1856.

¹¹⁰ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 30 de diciembre de 1856.

Tras la muerte de Valero, el método siguió anunciándose desde el almacén de Lodre hasta que sus fondos fueron adquiridos por Antonio Romero (Veintimilla Bonet 2002, 201 y ss.). Más tarde se vendería en Casa Dotesio y cambiaría su título hacia 1870 por el de *Método fácil y progresivo* (Soriano Fuertes 1872, 97), conservando la portada con el título original (ilustración 9).

CASA EDITORIAL Y ALMACEN DE MUSICA, PIANOS, ÓRGANOS E INSTRUMENTOS DE TODAS CLASES

DE DON ANTONIO ROMERO Y ANDÍA

CALLE DE PRECIADOS, NÚM. 1, MADRID.

EXTRACTO DEL GRAN CATÁLOGO DE LA MÚSICA PUBLICADA POR LA MISMA.

INSTRUCCION MUSICAL COMPLETA	piano.....	los principales profesores de España.....
OBRAS TEÓRICAS Y TEÓRICO-PRÁCTICAS.	Valero..... Método fácil y progresivo.....	Op. 376. Escuela preparatoria de la velocidad. 30 estudios sin octavas precedidos de 30 ejercicios. Obra preparatoria á la velocidad, de Czerny. Op. 200.....
PRECIO FIJO.	Viguerie..... Método de piano, nueva edición española por Villalba.....	
	Hunten..... Método completo, nueva edición es-	

Ilustración 9. Catálogo de Antonio Romero en 1877 (E-Mn M/501)

Si bien la obra examinada comparte principios metodológicos con las publicaciones anteriores a 1825 de Viguerie (*L'Art de toucher le piano*, 1796) y López Remacha (*Principios o lecciones progresivas para forte piano*, 1817-1824), Valero únicamente los expone de forma práctica, a través de pequeños ejercicios, lecciones y ejemplos, sin mediar aclaración textual alguna. Sorprende, por tanto, que Valero lo titule método—Viguerie y López Remacha evitan dicha designación— cuando no expone los detalles de su propuesta didáctica¹¹¹. Quizá fuese, precisamente, esa disposición práctica y gradual de las dificultades de ejecución la que motivase la elección de este título. El método valenciano consta de 26 ejercicios iniciales de mecanismo con digitaciones, muy similares a los de Bernard Viguerie y otros, como Alexis de Garaudé¹¹²: sobre cinco notas (“carreras de notas”); escalas en una sola octava; notas dobles (series de terceras, sextas y octavas sucesivas y si-

¹¹¹ Puede explicarse si examinamos la estructuración del *Adam español* de Sobejano (1826), pues consta de tres secciones y solo la tercera se denomina método. Su autor titula *Lecciones progresivas para forte piano* a los dos bloques iniciales (1.ª parte: 20 primeras lecciones; y 2.ª: de la 21-99), siguiendo la denominación que López Remacha otorgó a su publicación didáctica pianística. Es aquí donde Sobejano explica textualmente sus principios técnicos intercalando ejercicios y piezas pequeñas para que el estudiante pueda comprenderlos y practicarlos; por tanto, estas dos secciones iniciales corresponderían a lo que se entiende por método de piano. A la tercera, paradójicamente, que reúne “24 preludios de ejecución brillante para forte-piano por todos los acordes mayores y menores”, concebidos a modo de estudios didácticos y no posee párrafos expositivos, la titula *Método de piano*, en lugar de entender por dicha designación la publicación que combina explicaciones textuales de cuestiones musicales, técnicas e interpretativas con ejercicios y pequeñas composiciones ilustrativas de las mismas con fines didácticos (*méthode* en francés, *klavierschule* en alemán).

¹¹² *Méthode complète de piano ou Théorie pratique de cet instrument / rédigée par Alexis de Garaudé*, 2 partes (ca. 1827-1831, París: Garaudé); E-Mn M. Guelbenzu/1310(1) y (2).

multáneas en entorno diatónico y cromático); arpeggios que abarcan una sola octava, y notas repetidas. Les suceden las doce escalas mayores (sin las enarmónicas) y menores (melódicas), y después inserta 29 lecciones que desde el nivel más inicial van progresando en dificultad. Cabe señalar que, antes de la última, el autor incluye tres sencillos ejercicios de trino sobre los dedos dos y tres “para adquirir fuerza en todos los dedos” cuya eficacia hoy es, cuando menos, cuestionable (ilustración 10).



Ilustración 10. “Ejercicios para adquirir fuerza en todos los dedos” (Valero 1856 [1845], 27-28)

Las diez primeras lecciones, de nivel básico, pretenden enseñar a tocar correctamente con las dos manos juntas (“para unir las manos”, p. 11), por lo que destinan una mayor dificultad a la mano derecha; comienzan exponiendo melodías fáciles en compases de $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$ y $\frac{4}{4}$ con figuras largas (redondas y blancas) y, gradualmente, van insertando negras y corcheas. A partir de la lección 11, la dificultad tanto técnica como interpretativa aumenta progresivamente: introduce tonalidades de hasta cuatro alteraciones; nuevos compases ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ y $\frac{6}{8}$); notas dobles simultáneas en series y combinadas (terceras y octavas); acordes de tres y cuatro notas (también octavas *plaquéés* con terceras); y, por último, adornos (apoyaturas, mordentes y trinos) y acordes arpegiados, estos dos últimos precedidos de ejercicios que explican su ejecución. Aparecen escuetas indicaciones interpretativas (dinámicas, agógicas y expresivas), acentos y pequeñas variaciones de articulación (*legato-staccato*); a partir de la lección 16 se combinan más profusamente, culminando en la 29, pues esta última, más difícil y vistosa, funciona como lucido colofón de la publicación.

Sin embargo, esta publicación didáctica valenciana no incluye ejercicios de posición fija ni de notas tenidas y no plantea separadamente el estudio de diferentes tipos de articulación¹¹³ presentes en las grandes obras metodológicas del periodo. De hecho, solo en los ejercicios números 18 (ligados de dos notas con apoyatura) y 19 (terceras dobles en *staccato* con la misma digitación), se indica “cargando la 1.^a y suavizando la 2.^a” (ejercicio 18) y “soltando o destacando los dedos” (ejercicio 19) para realzar la expresividad de la apoyatura. En cuanto a ejercicios rítmicos, dedica la lección 18 a la síncopa y trata la polirritmia entre ambas manos (pasajes de tres notas en mano derecha contra dos en la izquierda) en la n.º 22.

Cuadro 4. Estructuración de contenidos en el Método fácil de Valero

	Contenido	Págs.
0.	Teclado y alturas de notas	
1.	26 ejercicios para dar soltura a los dedos (“carreras de notas”, arpeggios, terceras correlativas y dobles “en melodía y en armonía”, octavas seguidas y quebradas, sextas, sextas ligadas en grupos de dos, notas triples [sextas con octava], escala cromática lineal al unísono, en terceras y en octavas quebradas)	3-6
2.	Escalas por todos los tonos mayores y menores con cadencias	7-10
3.	Lecciones. Intercala explicaciones textuales, estudio de tonalidades y lecciones libres <ul style="list-style-type: none"> · 1-12 (Do M/La m): para principiar a unir las dos manos en varios movimientos (ejercicios específicos y combinados de notas de igual valor, dos contra una, cuatro contra una, una contra cuatro, 3.^{as} y 6.^{as} y corcheas en m. derecha; y arpeggios, acordes con ambas manos, tres tiempos y octavas con m. izquierda) · Ejecución de apoyaturas, grupetos y trinos (lecciones 13-14; Sol M/Mi m) · Lecciones libres en tonos con sostenidos (15-20; Re M/Si m, La M, Mi M) · Modo de ejecutar arpegiados y tresillo con dos notas · Lecciones libres en tonos con bemoles (21-28; Si\flat M/Sol m, Mi\flat M/Dom, La\flat M/Fa m). Estilo fugado (28, Fa m) 	11-27
4.	Tres ejercicios para adquirir fuerza en todos los dedos [ilustración 10]	27-28
5.	Lección última (29). Do M (como un pequeño estudio). Resumen de los tipos técnicos estudiados: escalas, cruce de manos, escala cromática, octavas quebradas, trémolo, melodía acompañada, octavas, terceras dobles y en melodía, notas repetidas (3-1-3-1), notas de adorno	28-29
6.	Tres divertimentos sobre las óperas de Verdi (2 de <i>Il trovatore</i> , 1 de <i>Rigoletto</i>)	30-32

Conclusión

Esta investigación, efectuada gracias a la reciente recuperación del método de Valero —cuya existencia solo se conocía hemerográficamente—, ha confirmado la valiosa contribución de su autor a la expansión de la enseñanza del piano y la teoría musical en Valencia y, por extensión, en España,

¹¹³ López Remacha dedica específicamente el ejercicio 15 de su método para señoritas al estudio de la articulación.

especialmente en círculos que buscaban un aprendizaje asequible y directo. A través de su *Método fácil de piano* y el *Nuevo método completo de solfeo*, el valenciano atendió las necesidades educativas específicas de jóvenes estudiantes —mujeres, principalmente—. Su método simplificado para piano, diseñado para facilitar el aprendizaje básico del instrumento, brindó una introducción accesible a la práctica pianística y respondió a la creciente demanda de métodos pedagógicos asequibles. Aunque no ha podido confirmarse con exactitud, las fuentes sugieren que Valero murió entre 1857 y 1860 —contando, por tanto, entre 45 y 48 años— y su prematura muerte condicionó la brevedad de su producción musical. Quedó en manos de Antonio Romero, amigo y colaborador suyo, la distribución de su legado y este no solo reeditó el *Método fácil de piano*, sino que lo mantuvo en catálogo bajo el título de *Método fácil y progresivo* —luego heredado por su sucesor Dotesio—, garantizando la vigencia de la obra de Valero en el ámbito educativo musical español posterior, lo que, consecuentemente, resalta su valor y utilidad práctica.

En cuanto a su planteamiento pedagógico, el *Método fácil de piano* se inscribe en la tradición didáctica instaurada por los métodos de Viguerie y Jean Louis Adam en el primer tercio del siglo XIX. Esta tradición fue recalificada como elemental hacia 1840, como lo confirma el ampliamente difundido *Méthode pour le piano pour les enfants* (París: Meissonnier, 1839) de Adolphe-Clair Le Carpentier (1809-1869). Este método abarcaba dificultades técnicas previas a las planteadas por los estudios publicados por J. B. Cramer en 1809 y alcanzó al menos las doce reediciones en Francia, además de ser objeto de tres adaptaciones españolas realizadas entre 1876 y 1879 por Nicolás Toledo en Madrid, Ramón Bonet en Barcelona y Manuel Penella Raga en Valencia (Alemany Ferrer 2007). La evolución de la técnica pianística después de 1810 amplió tanto las pautas de ejecución que fue necesario distinguir la enseñanza elemental de los nuevos alardes virtuosísticos técnicos con la finalidad de hacer efectiva la enseñanza práctica; esa fue, precisamente, la función que cumplió el método de Le Carpentier, tan utilizado durante la segunda mitad del siglo XIX. El método de Valero, que no poseía texto y planteaba una adecuada gradación práctica de dificultades básicas a través de ejercicios y lecciones, también se adaptaba a la citada separación metodológica, lo que prolongó su vida útil. Continuó vendiéndose hasta 1900 en versiones sutilmente ampliadas que incluían piezas de Verdi (2.^a edición, 1856), actualizándose y aprovechando el creciente interés popular por el repertorio operístico para responder a las preferencias de sus posibles usuarios.

En definitiva, José Valero contribuyó a democratizar el acceso a la formación musical en la España decimonónica, pues, aunque su obra fue poco reconocida en vida y quedó apenas documentada tras su muerte, tuvo un

impacto comercial que perduró hasta principios del siglo XX¹¹⁴. Su capacidad para adaptar sus métodos a las necesidades del alumnado, especialmente del que residía fuera de la capital, su colaboración con figuras clave del entorno musical de su tiempo —como Antonio Romero— y su habilidad para incorporar el gusto musical de la época a su práctica didáctica lo hicieron destacar en el ámbito de la enseñanza musical básica del siglo XIX. Su enfoque pedagógico, eminentemente práctico, acercó la música a un amplio sector de la sociedad, no solo de Madrid, donde se editó y comercializó, sino también de Valencia, consolidando así su relevancia en la historia de la pedagogía musical local.

Bibliografía

- Alemany Ferrer, Victoria. 2007. “Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916”. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València.
- . 2010. “The Establishment of the Modern Piano Pedagogy in Spain: the Case of Valencia”. *Fontes Artis Musicae* 57, n.º 2: 186-197.
- . 2014. “La estancia de Franz Liszt en España y su influencia sobre los conciertos de piano españoles celebrados durante la segunda mitad del siglo XIX”. En “*En pèlerinage avec Liszt*”: *Virtuosos, Repertoire and Performing Venues in 19th-Century Europe*, ed. por Fulvia Morabito, 151-165. Turnhout: Brepols.
- . 2015. “El piano en la ciudad de Valencia (1830-1920): creación y actividad musical”. En *El piano en España entre 1830 y 1920*, ed. por José Antonio Gómez Rodríguez, 543-588. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Alonso González, Celsa. 1998. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- Arciniegua García, Luis. 2012. “El colegio de Corpus Christi entre construcciones: de la obra a la recepción”. En *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, ed. por Emilio Callado Estela, 665-683. [Valencia]: Institució Alfons el Magnànim.
- Blasco Medina, Francisco Javier. 1896. *La música en Valencia. Apuntes históricos*. Alicante: Sirvent y Sánchez.
- Brugarolas Bonet, Oriol. 2015. “El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio”. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- Brugarolas Bonet, Oriol, y Xosé Aviñoa Pérez. 2018. “L’ensenyament musical civil privat a Catalunya entre 1792 i 1838. Noves aportacions al seu estudi”. *Educació i Història: Revista d’Història de l’Educació* 32: 305-334.
- Casares Rodicio, Emilio. 2018. *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. Vol. 1. Desde Carlos IV al periodo fernandino (1787-1833)*. Madrid: ICCMU.
- . 2019. *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. Vol. 2. Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración alfonsina (1833-1874)*. Madrid: ICCMU.

¹¹⁴ El método de Valero todavía figuraba en el catálogo de partituras correspondiente a 1900 del comercio musical de Antonio Sánchez Ferrís, sucesor de la antigua Casa Laviña, que publicó el *Boletín Musical de Valencia* por entregas y alternadamente entre 1899 y 1900.

- Cuervo Calvo, Laura. 2012a. "El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- . 2012b. "José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de música en Madrid". *Anuario Musical* 67: 133-152. <https://doi.org/10.3989/anuario-musical.2012.67.139>.
- Galbis López, Vicente. 1998. "La música escénica en Valencia, 1832-1868: del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués". Tesis doctoral. Universitat de València.
- González Bernardo, María Covadonga, y Gemma Salas Villar. 2010. "El epistolario de Charles-Valentin Alkan a Santiago de Masarnau (1834-1874)". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 20: 129-170. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59646>.
- Guaíta Gabaldón, José Gabriel. 2019. "El Cuaderno de música para pianoforte de Francisco Ximeno (Valencia, 1805): estudio biográfico y técnico". Trabajo Final de Máster. Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/129943>.
- . 2020. "La música patriótica en Valencia durante la Guerra de la Independencia Española (1808-1814): mercado y repertorio". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 33: 199-224. <https://doi.org/10.5209/cmib.67507>.
- . 2022. "El arraigo del piano en Valencia: el 'Cuaderno de música para pianoforte' (1805) de Francisco Ximeno". En *Musicología en transición*, ed. por Javier Marín López, Ascensión Mazuela Anguita y Juan José Pastor Comín, 655-676. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- . 2023. "El piano en València (1790-1856): construcción, mercado y uso social". Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València. <http://hdl.handle.net/10251/201559>.
- . 2024. "Redes del piano en València (1790-1856): circulación, transferencia y confluencias", *Quadrivium* 15.
- Madoz, Pascual. 1849. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.
- Martín Moreno, Antonio. 1990. "Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836)". *Bidasoako Ikaskuntzen aldizkaria = Boletín de Estudios del Bidasoa* 7: 251-262.
- Miguel Fuertes, Laura de. 2015. "El piano en los espacios musicales madrileños del siglo XIX". En *El piano en España entre 1830 y 1920*, ed. por José Antonio Gómez Rodríguez, 411-429. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- . 2020. "Raíces de la Escuela Española de Piano: la aportación del Conservatorio de Madrid". En *Enrique Granados en contexto: la escuela española de piano y los movimientos estéticos entorno a la Gran Guerra*, ed. por Luisa Morales, Michael Christoforidis y Walter Aaron Clark, 53-67. Almería: Asociación Cultural LEAL.
- Monfort, Benito. 1789-1835. *Calendario manual y guía de forasteros en Valencia para el año [...] [otros títulos: Guía de naturales y forasteros en Valencia, y su estado militar, con un plano topográfico de esta ciudad / Kalendario manual y guía de forasteros en Valencia]*. Vols. anuales. Valencia: Monfort.
- Robledo Estaire, Luis. 2000-2002. "El conservatorio que nunca existió: El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)". *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* 7-9: 13-26.

- Ruiz de Lihory, José. 1903. *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*. Valencia: tipografía de Doménech.
- Sáenz de Santa María, Carmelo. 1984. “La educación institucionalizada en el País Vasco en los siglos XVIII y XIX”. En *Antecedentes próximos de la sociedad vasca actual, siglos XVIII y XIX*, 279-292. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos.
- Salas Villar, Gemma. 1999a. “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid”. *Revista de Musicología* 22, n.º 1: 209-246. <https://doi.org/10.2307/20797577>.
- . 1999b. “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”. *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 15, n.º 1-2: 9-56. <http://hdl.handle.net/10651/22460>.
- . 2010a. “La relación de Santiago Masarnau y Frédéric Chopin a través del Vals en La menor Op. 34 n.º 2”. *Revista de Musicología* 33, n.º 1-2: 299-312. <https://doi.org/10.2307/41959319>.
- . 2010b. “La recepción del Romanticismo en el piano de Santiago de Masarnau”. En *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz. Actas del Symposium FIMTE 2008*, coord. por Luisa Morales López del Castillo, Walter Aaron Clark, 25-40. Almería: Asociación Cultural LEAL.
- Saldoni Remendo, Baltasar. 1868-1881. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols. Madrid: Antonio Pérez Dubrull.
- Sánchez García, M.ª Belén. 2018. “Proyección del piano valenciano en el París de entre siglos (XIX-XX): Blas María Colomer”. *Cuadernos de Investigación Musical* 4: 32-53. <http://dx.doi.org/10.18239/invesmusic.v0i4.1815>.
- Sancho García, Manuel. 2004. “El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)”. Tesis doctoral. Universitat de València.
- Sobrinó Sánchez, Ramón. 2001. “La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica”. En *La ópera en España e Hispanoamérica*, ed. por Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente, vol. 2, 77-142. Madrid: ICCMU.
- Soriano Fuertes, Mariano. 1872. *Calendario histórico musical para el año de 1873*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo.
- Torres Ave, León. 1881. *Biografía del eminente actor Don José Valero*. Madrid: Moreno y Rojas.
- Vega Toscano, Ana. 1998. “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 5: 129-145. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61253>.
- . 2014. “La escuela española de piano en el siglo XIX: fundamentos para su estudio”. En *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, ed. por María Nágore y Víctor Sánchez. Madrid: ICCMU.
- Veintimilla Bonet, Alberto. 2002. “El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)”. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.

Recibido: 03-11-2024

Aceptado: 12-05-2025