

Lo que la lista de suscriptores nos cuenta: el *Arte de tocar la guitarra española* (1799) de Fernando Ferandiere como punto de partida para una historia social*

THOMAS SCHMITT

Universidad de La Rioja

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9458-9482>

Resumen: La lista de suscriptores que incluye Fernando Ferandiere en su tratado sobre el *Arte de tocar la guitarra española* (1799) refleja paradigmáticamente la sociedad española a finales del siglo XVIII: estos suscriptores pertenecen a distintas clases sociales, como la burguesía (comercial y administrativa), el clero, la aristocracia y los militares. Es esta minoría elitista la que consume la música compuesta para guitarra de 6 órdenes. La idea de la Ilustración (imitar la naturaleza, la utilidad del arte), una idea que se manifiesta de manera concreta en una música escrita donde predomina la melodía, sirve como nexo entre los agentes del grupo, entre los suscriptores que compran esta música. Por tanto se analizan las distintas tácticas que emplean los agentes para definirse como ilustrados. La tertulia es el espacio social donde estas personas interactúan tanto física como idealmente, empleando estrategias para construir su identidad. Es aquí donde la música (para guitarra) cumple un papel sustancial.

Palabras clave: España, guitarra de 6 órdenes, clases sociales, tertulia, construcción de identidad.

Abstract: The subscriber's list included by Fernando Ferandiere in his treatise on the *Art of Playing the Spanish Guitar* (1799) paradigmatically reflects a part of Spanish society at the end of the 18th century: a group that includes at the same time different social classes, such as the bourgeoisie (commercial and administrative), the clergy, the aristocracy and the military. It is this elitist minority that consumes the music composed for 6 course guitar. The idea of the Enlightenment (imitating nature, the usefulness of art) –an idea that manifests itself concretely in a written music where the melody predominates–, serves as a link between the agents of the group, between the subscribers who consume this type of music. The different tactics used by the agents to define themselves as enlightened are also analysed. The *tertulia* is the social space where people interact both physically and ideally, using strategies for the construction of identity. This is where music (for guitar) plays a substantial role.

Keywords: Spain, 6 course guitar, social classes, *tertulia*, construction of identity.

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación «Musicología aplicada al concierto clásico en España (siglos XVIII-XXI). Aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos» (HAR2014-53143-P).

INTRODUCCIÓN

Si echamos un vistazo a las abundantes descripciones de los viajeros extranjeros, sobre todo ingleses, que visitaban la Península en los siglos XVIII y XIX, nos encontramos frecuentemente con escenas musicales en las que la guitarra, junto con el canto y el baile, es protagonista¹. En muchas situaciones y circunstancias, en el teatro, en la calle, en la diligencia, por la noche, en el monasterio, se menciona el uso de la guitarra. Sin embargo, lo que describen los viajeros solo representa a menudo un repertorio de tradición oral que, obviamente, no se ha conservado hoy en día en forma de copias o partituras. Los fandangos y las seguidillas de los que nos hablan, por tanto, forman un inmenso repertorio del que solo se conoce una pequeña parte. Por otra parte, la música para guitarra que se ha conservado en los archivos en forma de «ediciones manuscritas»², pocas veces impresas, representa otra faceta de una realidad musical que se estudiará en el presente texto. Pese a que el punto de partida o la iniciación será la música conservada en los archivos, el acercamiento será mediante lo que podríamos llamar una historia social que pretende entender a las personas implicadas a la hora de hacer y escuchar la música para guitarra. No se interpretará la música exclusivamente como objeto estético, sino como un producto usado por diferentes agentes sociales en un determinado espacio para ciertas finalidades.

Es decir, metodológicamente nos acercamos desde las personas (que representan los diferentes actores sociales) que usan la música y la guitarra en función de sus intereses particulares. Nos preguntamos quiénes y por qué tocan la guitarra, y cuál es el repertorio que se suele interpretar. En este sentido se trata de lo que Fernand Braudel llamó la *historia inmóvil* del «hombre en sus relaciones con el medio que le rodea»³. Los personajes que hacen música y que tocan la guitarra no actúan autónomamente, sino que se mueven a través de mecanismos condicionados por múltiples factores, como por ejemplo su clase social, la idea de la Ilustración, la estrategia para distinguirse del otro o, al revés, para definirse como perteneciente/miembro a un grupo.

¹ Un buen resumen de las descripciones ofrece la antología GARCÍA MERCADAL, J. (ed.): *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, 6 vols., Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

² GOSÁLVEZ LARA, C. G.: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación española de documentación musical, 1995, p. 44. «La falta de una imprenta musical sólida, sin duda motivada por una carencia de demanda real, hizo posible la proliferación de 'ediciones' manuscritas, especialmente de música española, debido a que las expectativas de venta no compensaban el gasto de grabado. Estas partituras manuscritas solían ser realizadas por copistas profesionales por encargo de los libreros».

³ BRAUDEL, F.: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 17.

EL CENSO DE POBLACIÓN DE 1787

Para acercarnos a esta *historia inmóvil* miraremos, en un primer paso, cuál es la situación demográfica en España en la segunda mitad del siglo XVIII. En el «Estado general de la población en el año de 1787», un documento que resume en un solo folio el censo de Floridablanca, ministro de Carlos III, se enumeran diferentes «clases de habitantes»⁴, en función de su profesión y su estamento (Fig. 1). Entre otras, aparecen curas (16.689 personas), hidalgos (480.589), artesanos (270.989), abogados (5.917), empleados a sueldos del rey (36.465), estudiantes (50.994), con fuero militar (77.884), labradores (907.197), jornaleros (964.571), comerciantes (34.339), fabricantes (39.750). En todo el país había un total de 10.409.879 habitantes.

Fig. 1. Estado general de la población, 1787.

⁴ Estado General de la Población de España en el año de 1787 (<http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/registro.cmd?id=12753>; última consulta 13 de abril de 2019).

Estas tablas describen a la vez con su terminología la dedicación o la profesión de las personas, hecho que nos permite reconstruir el mercado musical, sobre todo respecto a quiénes consumían la música (Fig. 2). Es evidente que también en la clase de los jornaleros (los que trabajaban por cuenta ajena) o labradores (propietarios de tierra) se hacía música, existía una cultura musical, pues se cantaba, bailaba o tocaba un instrumento; pero en este texto no voy a indagar en la música de tradición oral⁵. Y si miramos solo la provincia de Madrid, vemos que la situación es similar a la de España: los labradores y jornaleros formaban también la inmensa mayoría de las personas.

DISTINCION DE CLASES.					
Curas.....	84.	Hidalgos.....	199.	Empleados con sueldo del Rey..	} 102.
Beneficiados.....	144.	Abogados.....	19.	Con fuero militar..	
Tenientes de Cura.	37.	Escribanos.....	82.	Dependientes de Inquisicion.....	} 19.
Sacristanes.....	102.	Estudiantes.....	226.	Síndicos de Ordenes Religiosas...	
Acólitos.....	82.	Labradores.....	3934.	Dependientes de Cruzada.....	} 7.
Ordenados á título de Patrimonio.....	} 48.	Jornaleros.....	6680.	Demandantes.....	
Ordenados de menores.....		30.	Comerciantes.....	221.	
		Fabricantes.....	159.		
		Artesanos.....	1264.		
		Criados.....	1992.		

Fig. 2. Estado general de la población de la provincia de Madrid en el año 1787 (Censo español 1787, lámina XVI).

La descripción de las *clases de habitantes* del censo nos proporciona, por tanto, una útil herramienta para saber quiénes compraron las partituras, que con frecuencia se anunciaban en los periódicos. La compraventa de la música implicaba que la gente disponía de recursos económicos, debido a que las *ediciones manuscritas* tenían un valor real; además, hacía falta leer los anuncios y poder tocar según las notas (o tablaturas).

⁵ Solo cito dos libros que estudian parcialmente la tradición oral de la música con guitarra. Sobre el siglo XVII véase el interesante trabajo de VALDIVIA SEVILLA, F. A.: *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Málaga, Universidad de Málaga, 2016; y respecto al siglo XVIII el libro de ALEIXO, R. J.: *La guitarra en Madrid (1750-1808). Con un catálogo de la música de ese periodo conservada en las bibliotecas madrileñas*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2016.

LA LISTA DE SUSCRIPCIÓN DE FERANDIERE (1799)

Si relacionamos ahora las clases de personas con alguna lista de suscriptores, podemos figurarnos más detalladamente el mercado. Desgraciadamente son pocas las publicaciones de música para guitarra en forma impresa. Pero la lista de suscriptores que incluye Fernando Ferandiere en su *Arte de tocar la guitarra española* permite obtener una idea del público que adquirió este tipo de tratado, un texto que reúne teoría musical, explicaciones técnicas y un pequeño repertorio musical (Fig. 3).

L I S T A	
DE LAS SEÑORAS Y SEÑORES	
Subscriptores.	
<p>LA Excmo. Sra. Marquesa de Ariza. Doña Manuela Fernandez. Doña María Nicolasa Tapia. Doña Antonia Perez , Colegiala en el de Doncellas Nobles de Toledo. Doña Vicenta de Tapia Osorio. Doña María Vicenta Pro. Doña Antonia de Bordenaba. Doña Francisca Playa. Doña Josefá Posadas.</p> <hr/> <p>El Excmo. Sr. Marqués de Ariza. Don Luis Arguedas. Don Francisco Bruneti. Don José Avellana. Don Vicente Garbiso. Don Leonardo Gazeta. Don Tomás Alfágeme. Don Gaspar Ogirando.</p>	<p>Don José García Ugalde. Don Antonio Saiz de Zafra. Don José Cella. Don Ignacio Gil. Don Antonio Roldán. Don Manuel Perez. Don Ignacio Miranda. Don José Colombo. Don Francisco Nicolás de Larramendi Don Anastasio Santotís de Urraco. Don Juan Gomez Frutos. Don Juan Gutierrez Gayón. Don Xavier Romero. Don Francisco de la Torre. Don José Cisneros. Don Manuel Calderón. Don Francisco Casildo Ayuso. Don Francisco Ruiz. Don Manuel Herraiz. Don José María Fernandez. Don Mariano Ubach.</p>

Fig. 3. Lista de suscriptores en el *Arte de tocar la guitarra*⁶.

En esta *Lista de las señoras y señores subscriptores* aparecen nueve mujeres y veintinueve hombres cuyas biografías desglosó parcialmente Alfredo Vicente en su tesis: el marqués y la marquesa de Ariza; Francisco Brunetti, hijo de Gaetano, chelista y músico de cámara; José Avellana, compositor y guitarrista; Vicente Garviso, impresor de música; José García Ugalde, actor de teatro; Manuel Calderón, probablemente autor de un tratado de composición⁷.

⁶ FERANDIERE, F.: *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1799, p. 33.

⁷ VICENT, A.: *Fernando Ferandiere. Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*, Madrid, UA Ediciones, 2002, p. 62.

Añado algunas personas más: el padre *Tomás Alfageme* fue clérigo y escritor, «doctoral de la Real Capilla de la Encarnación»⁸; parece que, además, fue confesor⁹. *Gaspar [María de] Ogirando* trabajó como editor del periódico liberal *El Conciso*, Cádiz¹⁰. *Don Mariano Ubach* se menciona como abogado y defensor durante la guerra de Independencia de Catalunya¹¹. Y *Doña Antonia Pérez* se precisa en la lista de suscriptores como *Colegiata en el de Doncellas Nobles de Toledo*. Según Ángel Santos Vaquero:

«El Colegio de Doncellas Nobles de Toledo fue fundado por el cardenal Silíceo en 1551, destinado a formar a las mujeres como santas y cristianas esposas e instruidas amas de casa. Sólo serían admitidas aquellas niñas que pudiesen demostrar su ascendencia libre de sangre impura. Cuando se casasen recibirían una dote. A lo largo de los tiempos se realizaron a la institución muchas visitas de inspección que fueron tratando de poner orden en la relajación de la disciplina y desmadres producidos tanto en cuestiones administrativas, como económicas y de orden interno»¹².

Don Luis Árguedas fue Oficial de la Real Armada, nombrado a capitán de fragata en 1783¹³ y, en 1806 se le menciona como «Caballero del Orden de Santiago, Capitán de Navío de la Real Armada, e Intendente de Provincia»¹⁴.

Don Ignacio Miranda ejerció como militar pues en la «Historia de la revolución hispánico-americana» se le menciona en 1818 como *Capitán*¹⁵. *Don Antonio Saiz de Zafra* fue intendente interino¹⁶ del *Ejército y Provincia de Valencia*¹⁷, un cargo militar para la gestión. En 1827 el rey le concede la

⁸ ALFAGEME, T.: *Día Práctico de retiro a los corazones de Jesús y de María*, Madrid, Compañía de impresores y libreros, 1840, p. 3.

⁹ SOLIS, R.: *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*, Madrid, Silex Ediciones, 2000, p. 312.

¹⁰ DURÁN LÓPEZ, F.: *Prensa y Parlamentarismo en Cádiz en el primer año de las Cortes: El Conciso (septiembre de 1810-agosto de 1811)*, s.l., 1811.

¹¹ BOFARULL, A. de: «Historia crítica de la guerra de la Independencia», en *Cataluña: Continuación de la «historia crítica (civil y eclesiástica) de Cataluña»*, Barcelona, F. Nacente, 1836, p. 375.

¹² SANTOS VAQUERO, Á.: «La vida en el colegio de doncellas nobles de Toledo», en *Hispania Sacra*, 69 (139), 2017, p. 149.

¹³ *Mercurio Histórico y Político*, Madrid, Imprenta Real, octubre, 1783, p. 156.

¹⁴ *Diario de México*, n.º 667, martes 28 de julio, 1807, p. 356.

¹⁵ TORRENTE, M.: *Historia de la revolución hispánico-americana*, vol. II, Madrid, Leon Amarita, 1830, p. 473.

¹⁶ POZO RUIZ, A.: *La figura del Intendente en la Administración pública española del XVIII*, (https://personal.us.es/alporu/varios/intendente_espanol.htm; última consulta 11.3.20).

¹⁷ SAIZ DE ZAFRA, A.: *Antonio Saiz de Zafra comunica a la Sociedad su nombramiento como Intendente interino del Ejército y Provincia de Valencia*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 1827.

*Cruz supernumeraria de la Real y distinguida orden española de Carlos III*¹⁸. Don Francisco Casildo Ayuso aparece en otra lista de suscriptores como presbítero¹⁹. Don Manuel Herraiz se nombra en la *Guía de la Real Hacienda* en 1816 como *Comisario de guerra honorario*²⁰. Don Xavier Romero fue canónigo penitenciario en Toro²¹; Don Juan Gutiérrez de Gayón fue comerciante en Cádiz²². Don Juan [Antonio] Gómez Frutos aparece en 1821 como representante de una comisión de agricultura en las Cortes²³.

Mirando el conjunto de estas personas identificadas podríamos asignarles ahora las denominaciones que usa la tabla del «Estado general de la Población de España en el año 1787» en las columnas de las «clases de habitantes»: *con fuero militar* hay cuatro (Luis Arguedas, Antonio Saiz de Zafra, Ignacio Miranda, don Manuel Herraiz); los *empleados por el rey* serían Francisco Brunetti y José Avellana; los *comerciantes* son Vicente Garbiso, Gaspar Ogirando, Juan Gutiérrez de Gayón y Juan Gómez Frutos; los *curas*, Xavier Romero y Francisco Casildo Ayuso; *abogado*, Mariano Ubach. Los nobles (la marquesa y el marqués de Ariza, Antonia Pérez) corresponderían a los *hidalgos*²⁴.

Si sumamos las cifras de personas de la tabla del censo (comerciantes, 34.338; curas, 16.689; con fuero militar, 77.884; abogados, 5.917; empleados por el rey, 36.466; hidalgos, 480.589) tendremos un total de 621.883 personas de los que se reclutarían los posibles suscriptores. No aparece en la lista de suscriptores ninguna persona que pudiera asignarse a lo que llama la tabla *labradores* (907.197) o *jornaleros* (964.571), que son casi dos millones de personas. En otras palabras, la clase de habitantes que suscribe el tratado de guitarra de Ferandiere representa como radiografía social una minoría

¹⁸ *Gaceta de Madrid*, n.º 35, jueves, 22 de marzo de 1827, p. 139.

¹⁹ VALVIDARES Y LONGO, R.: *La Iberiada. Poema épico*, Madrid, E. Aguado, 1825, p. 282.

²⁰ ATANASIO XARAMILLO, G., SEÑAN Y VELÁZQUEZ, J.: *Guía o estado general de la Real Hacienda de España*. Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1817, p. 261.

²¹ *Memorial Literario. Biblioteca periódica de ciencias y artes*, tomo VIII, n.º 31, 1806, p. 179.

²² ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y SOLDEVILLA ORIA, C.: *Jándalos, Arte y sociedad entre Cantabria y Andalucía*, Santander, Ediciones Universidad Cantabria, D.L., 2013, p. 170.

²³ *Diario de las actas y discusiones de las Cortes. Legislatura de los años de 1820 y 1821*, n.º 5, Madrid, p. 4.

²⁴ «La hidalguía, hasta el primer tercio del siglo XIX, no debemos considerarla como el concepto difuso y romántico que es en la actualidad, sino como la pertenencia al Estado Noble, el estamento privilegiado del Antiguo Régimen». ALFARO DE PRADO, A.: «España en mapas (III): Cuantificación y distribución de los hidalgos en 1787», en *Blog de genealogía hispana* (<https://www.genealogiahispana.com/lugares/espana-en-mapas-iii-cuantificacion-y-distribucion-de-los-hidalgos-en-1787/>; última consulta 13 de abril de 2019).

de la población (de las diferentes clases sociales); es un grupo privilegiado o elitista. De ellos solo dos, Francisco Brunetti y José Avellana, son músicos profesionales, según un anuncio del día 3 de junio de 1793 en el *Diario de Madrid*: «[Avellana] compositor de música para guitarra, y maestro de canto en español e italiano en esta Corte»²⁵; los otros contarían como aficionados que «tocan de diversión y de recreo»²⁶.

Esta división entre el «estado llano» de los jornaleros y labradores y, por otra parte, los privilegiados, se mantiene también en el nivel adquisitivo, cuyo reflejo indirecto son los precios de la música, tanto de los instrumentos como de las partituras, más exactamente, las copias (ediciones manuscritas) que uno podía adquirir en las diferentes librerías. A continuación se citan algunos precios de productos musicales tal y como se anuncian en la prensa; evidentemente, no todos los anuncios incluyen siempre los precios de los productos: Fernando Ferandiere, *Tema con 10 variaciones para guitarra*, 10rs [reales]²⁷. Ferandiere, *Arte de tocar la guitarra española*, 22rs [reales]²⁸; Ferandiere, *4 polacas para guitarra*, 14rs²⁹; Antonio Abreu, *12 minués para guitarra*, 24rs³⁰; Manuel Ferau, *6 minués para guitarra*, 10rs³¹; Federico Morretti, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, 80rs³².

Uno de los servicios frecuentes es la copia manual de la música, que evidentemente, tiene también su precio: «[...] se copia música a 10rs el pliego de cuatro hojas siendo instrumental, y a 8[rs] si es vocal»³³.

Los anuncios nos proporcionan también los precios para los instrumentos, por ejemplo «un violín con su caja», 10 doblones [3200 rs]³⁴; «dos Violines, un Stradivarius y un Amatus, 32 doblones cada uno» [10240 rs]³⁵; «un

²⁵ ACKER, Y.: *Música y danza en el «Diario de Madrid». Noticias, avisos y artículos. 1758-1808*, Madrid, INAEM, 2007, p. 177.

²⁶ FERANDIERE, *Arte de tocar*, p. 30.

²⁷ ACKER, Y.: *Música y danza*, p. 295.

²⁸ *Ibidem*, p. 294.

²⁹ *Ibidem*, p. 370.

³⁰ *Ibidem*, p. 370.

³¹ *Ibidem*, p. 378.

³² *Ibidem*, p. 387.

³³ *Ibidem*, p. 420s.

³⁴ *Ibidem*, p. 269s. 1 doblón de a ocho = 320 reales (véanse las «Tablas de monedas, de pesos y de medidas», en LEPORE, A.: *Mercado y empresa en Europa. La empresa González de la Sierra en el comercio gaditano entre los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2010, p. 15).

³⁵ ACKER, *Música y danza*, p. 284.

Pianoforte de 2000rs, otro de 800rs; un manucordio grande», 400rs³⁶; un Manicordio (sic), 360rs³⁷. En la colección de instrumentos musicales de Carlos IV (1787) se adquiere una guitarra de Lorenzo Alonso para 320rs³⁸. Y después de la muerte del VII duque de Osuna en 1733 se tasó una «guitarra grande de marca regular, llana sin calado ni sobrepuesto algunos» en 30 reales³⁹. Los «clases de baile de bolero con castañuelas» costaban 50rs/mes en casa del alumno, y 30rs/mes en casa del profesor⁴⁰. También se anuncian las cuerdas para la guitarra:

«Ha llegado un surtido de cuerdas extranjeras para guitarra a los precios siguientes: cada mazo de a 70 cuerdas asortidas de azul, coloradas y blancas a 7rs; cada docena de entorchados gordos a 18 [rs] y sueltos a 14 [rs]; cada docena de entorchados delgados a 9 rs y sueltos a 7 cuartos; cada prima de violín de unas 7 varas [ca. 5,6 metros] a 14 cuartos [...]»⁴¹.

Podría citar mucho más, pero *grosso modo*, los precios para las partituras oscilan entre 6rs (por ejemplo, un *Rondó* para guitarra de Pierre Porro)⁴², y los ya mencionados *Principios para tocar la guitarra* de Federico Moretti «un tomo en 4.º mayor apaisado, con 53 láminas de música grabadas a la francesa [calcografía] por D. José Rico. Se hallará a 80 rs. a la rústica [tapa blanda]»⁴³. La calidad de la grabación es, evidentemente, muy limpia y de gran claridad, lo que podría justificar el elevado precio (Fig. 4).

³⁶ *Ibidem*, p. 300.

³⁷ *Ibidem*, p. 136.

³⁸ LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G.: «La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808): un rastro musical en la contabilidad de palacio», en *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, 12-13 (2005/06), p. 77.

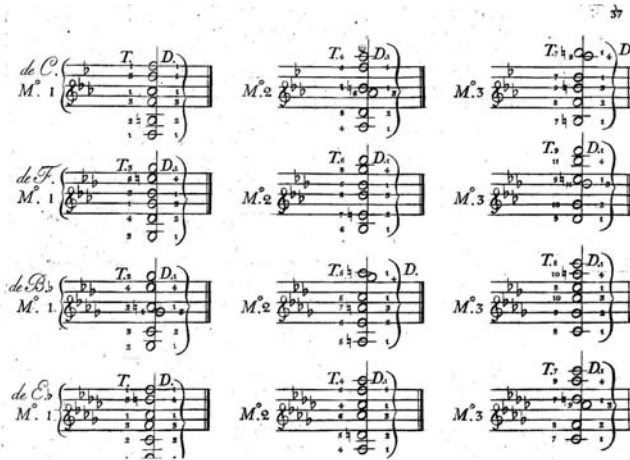
³⁹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. P.: *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2005, p. 314.

⁴⁰ ACKER, *Música y danza*, p. 297.

⁴¹ *Ibidem*, p. 283.

⁴² *Ibidem*, p. 424.

⁴³ *Ibidem*, p. 387.

Fig. 4. Federico Moretti, *Principios*⁴⁴.

Alimento	Precio medio reales/libra	Alimento	Precio medio reales/libra
Azafrán	62,4	Canela	45,8
Lamprea	9,5	Cacao	7,7
Anguila	7,4	Chocolate foráneo	5,9
Salmón	5,08	Chorizo foráneo	4,1
Aceite de oliva	2,61/2,07	Mantequilla cocida	2,42
Salchicha guisada	2,05/1,42	Perniles de cerdo	2,0
Salchichas crudas	1,93	Merluza fresca	1,9
Besugo fresco	1,7	Bacalao curado	1,7
Sardina	1,3	Carne de vacuno	1,2/0,8
Carne de carnero	0,95	Aceitunas	0,75
Pan cocido candeal	0,51/0,48	Castañas de la Vera	0,47
Pan cocido común	0,4	Castañas del Bierzo	0,38
Castañas asturianas	0,27	Fruta (toda)	0,22
Nieve del puerto	0,21	Nieve de pozo	0,13

Fig. 5. Precios de algunos alimentos en España en el siglo XVIII⁴⁵.

⁴⁴ MORETTI, F.: *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1799, p. 37.

⁴⁵ TORIJA ISASA, E.: «La alimentación en la época de la Guerra de la Independencia», en *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia*, 75/5 (2009), p. 620.

Para tener una idea de cuáles son los precios relativos de la industria de la música convendría tener una referencia respecto a los productos de la vida cotidiana de aquellos años. De esta manera nos podemos figurar con más claridad el valor de la música. Como se puede apreciar en la figura 5, el *pan cocido común* era un producto barato, que se consumía diariamente, por un precio de 0,4 reales por libra (ca. 460gr). El consumo diario de pan «oscilaba 400 gr y 490 gramos por habitante»⁴⁶.

Si comparamos estos precios con los productos de música, por ejemplo, con el *Tema con diez variaciones* de Ferandiere, que se anunciaba por 10 reales, vemos que entonces uno podía comprarse por esa cuantía aproximadamente 11,5 kg de pan, lo que es a la vez el consumo para 25 días. Y por los 80 rs de los *Principios* de Moretti podían adquirirse 92 kg de pan. En otras palabras, comprar «música» (en forma de copias, clases, cuerdas, instrumentos, etc.) fue un auténtico lujo, no al alcance de todo el mundo. Un jornalero que cobraba 3 reales el día de 12 horas⁴⁷, tendría que haber trabajado 40 días para permitirse comprar los *Principios de tocar la guitarra*.

Viendo las personas que compran música para guitarra (y la lista de suscriptores es un reflejo idóneo de ellas), podríamos decir que no tiene mucho sentido distinguir verticalmente entre burguesía y una clase feudal o cortesana. Más bien representan estos suscriptores (como representantes de la sociedad en aquel momento a finales del siglo XVIII y comienzo del XIX) lo que podría denominarse una «clase ilustrada», pero no en el sentido de una estructura vertical-jerárquica, donde el marqués es superior al burgués, sino más bien como actitud que sobrepasa las clases sociales (o las «clases de habitantes» como se decía en el censo de Floridablanca). Se trata de una *nobleza cultural*⁴⁸ donde la *disposición estética* que se muestra en la adquisición de un determinado tipo de música (como por ejemplo el *Arte de tocar la guitarra* de Ferandiere) une a las personas en un grupo. Aunque en la lista de suscripción de Ferandiere se pone al marqués y a la marquesa

⁴⁶ PALACIO ATARD, V.: *La alimentación de Madrid en el siglo XVIII*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, p. 74.

⁴⁷ ORTEGA LÓPEZ, M.: *La lucha por la tierra en la Corona de Castilla al final del Antiguo Régimen. El expediente de Ley Agraria*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1986, p. 141. «Por tanto, la inmensa mayoría de la población agrícola salmantina no superaba [en los años 80 del siglo XVIII] unos niveles mínimos de renta diaria por encima de los 3 reales. Y el grueso de los braceros [jornaleros] se había de conformar con 2 reales». El viajero inglés Joseph Townsend escribe en su *Viaje a España hecho en los años 1786 y 1787*: «Los jornaleros [en Sevilla] ganan por día cuatro reales y medio» (véase: GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros*, p. 190).

⁴⁸ Esta terminología procede de BOURDIEU, P.: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998. Véase el capítulo I: «Títulos y cuarteles de nobleza cultural».

«arriba», en primer lugar, es simplemente por el pensamiento estamental aún evidente en 1799.

Por tanto, la música sirve, como un elemento entre otros, para la construcción de la propia identidad cultural y social. Anteriormente, en el siglo XVII y comienzos del XVIII, la situación era algo diferente, pues los que componían música (o escribían tratados de música) ya eran músicos empleados en la corte, como Santiago de Murcia (Felipe V) o Francisco Guerau (Carlos II). Ahora los compositores de música para guitarra son militares (Moretti); violinistas (Ferandiere, Rodríguez de León, Antonio Ximénez), editores y profesores (Castro de Gistau), pero también guitarristas de profesión (Abreu o Avellana). La música en general (y la de la guitarra en particular) es uno de los ejes o el centro que reúne las diferentes clases sociales, pero donde cada uno mantiene sus intereses particulares. La música cumple, como voy a mostrar a continuación, diferentes funciones para los actores del grupo y causa una coherencia social. Este encuentro de las diferentes clases sociales (según el censo las «clases de habitantes») fue posible gracias a la formación y al conocimiento que poseen todos los agentes, por su capital cultural (incorporado)⁴⁹. Solo el interés común y las mismas inquietudes possibilitó la interacción entre los personajes. En el momento en el que, por ejemplo, en una tertulia la conversación versaba solo sobre cosas cotidianas, modas o chismorreos, o carecía de un tema idóneo sobre el que hablar, la crítica fue inminente. El simple hecho de pertenecer formalmente a la clase burguesa no garantizaba el prestigio social si no había un contenido cultural⁵⁰. En otras palabras, la formación se consideraba más importante que la procedencia/clase social; los méritos personales, auténtico capital cultural, se imponían al linaje.

⁴⁹ BOURDIEU, P.: «Los tres estados del capital cultural», traducción de Monique Landesmann, en *Sociología. Revista del Departamento e sociología*, 2/5 (1987), s.p.: «El estado incorporado. La mayor parte de las propiedades del capital cultural pueden deducirse del hecho de que en su estado fundamental se encuentra ligado al cuerpo y supone la incorporación. La acumulación del capital cultural exige una incorporación que, en la medida en que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume tiempo, tiempo que tiene que ser invertido personalmente por el 'inversionista' (al igual que el bronceado, no puede realizarse por poder): el trabajo personal, el trabajo de adquisición, es un trabajo del 'sujeto' sobre sí mismo (se habla de cultivarse). El capital cultural es un tener transformador en ser; una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la 'persona', un hábito. Quien lo posee ha pagado con su 'persona', con lo que tiene de más personal: su tiempo».

⁵⁰ Véase MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siruela, 2017, p. 69: «Otros hijos de la aristocracia se permitían el lujo de recorrer países extranjeros, aunque, al parecer, lo único que sacaban en limpio eran unas cuantas modas tontas y el desprecio de sus compatriotas, quienes, imitando su tendencia a emplear galicismos, les pusieron el mote de petimetre».

LA ILUSTRACIÓN COMO MODELO

A las clases de habitantes que formal y visiblemente aparecen juntas en la lista de suscripción las une también una de las ideas centrales de la Ilustración: la categoría de la naturaleza como modelo y árbitro para el gusto. Los criterios para juzgar el arte (y las composiciones para guitarra no son ninguna excepción) se basan en la naturaleza como idea general y válida para todos. Ya no es el soberano el que impone su gusto particular; visible, por ejemplo, en el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1732) de Santiago de Murcia, donde se refleja el gusto por el estilo francés de la reina María Luisa Gabriela de Saboya. Ahora es la burguesía la que crea su propio gusto que, evidentemente, tiene que obedecer a los mecanismos de un mercado musical.

El ideal o modelo por excelencia de la música (y de la formación) es la naturaleza, cuya concepción en el arte fue desarrollada ampliamente por Charles Batteux (1713-1780) en su libro *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746); el texto fue traducido a muchos otros idiomas, entre ellos el español⁵¹. Obviamente, con el *mismo principio* Batteux se refiere a la naturaleza. Las «bellas artes» (y la música es una de ellas) sirven para agradar nuestro gusto. Son, además, obras de un *artista* (ya no de un *artesano* en el sentido de Aristóteles, alguien que simplemente produce algo). El artista es ahora el genio que descubre en la naturaleza lo bello para formar después, en su alma, un ideal que incluso supera a la naturaleza. Esta idea puede transferirse a diferentes materiales: al lienzo para la pintura, al lenguaje, al sonido (en forma de composiciones), etc. Y las artes consideradas «bellas» son aquellas que producen placer y que imitan a la naturaleza, como la poesía, la pintura, la escultura, la música y la danza⁵². Las artes mecánicas, en cambio, son las que solo satisfacen nuestras necesidades y que se aprovechan de la naturaleza (como la agricultura o la cocina). El único problema es que Batteux no define claramente qué es la *naturaleza bella*. Respecto al procedimiento de imitar a la naturaleza dice lo siguiente:

«Entonces, ¿cuál es la función de las artes? Recoger los rastros que existen en la naturaleza y presentarlos en objetos, en que no resultan naturales. Así es como el cincel del escultor muestra a un héroe en un bloque de mármol.

⁵¹ URZAINQUI, I.: «Batteux español», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. por Francisco Lafarga, Barcelona, PPU, 1989, p. 241. «En España, antes de la traducción de [Agustín García de] Arrieta [en 1797], era ya Batteux bien conocido. Tanto sus *Principes* como su edición anotada en las cuatro poéticas de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau (1771) habían circulado con rango de autoridad indiscutida en los ambientes humanísticos literarios».

⁵² BATTEUX, Ch.: *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, París, Durand, 1746, p. 34.

El pintor, mediante los colores hace surgir de la tela todos los objetos visibles. El músico, con sonidos artificiales, hace que ruja la tempestad, mientras que todo está en calma; y el poeta, en fin, con su invención y con la armonía de sus versos, llena nuestro espíritu de imágenes ficticias y nuestro corazón de sentimientos artificiales, a menudo más encantadores que si fueran verdaderos y naturales. De ahí concluyo que las artes, en cuanto a lo que propiamente es arte, no son más que imitaciones, semejanzas que no son en absoluto la naturaleza, pero que parecen serlo; así, la materia de las bellas artes no es lo verdadero [*vrai*] sino sólo lo verosímil [*vrai-semblable*]⁵³.

Sin entrar en más detalles, el problema persiste, pues esta verosimilitud en última instancia no puede extraerse de la naturaleza; son más bien convenciones que se han creado sin poderlas afirmar en y mediante la naturaleza.

Estas ideas ilustradas las encontramos también en el tratado de Ferandiere. La naturalidad debe manifestarse en la explicación de la materia, hoy en día diríamos en los medios didácticos⁵⁴: «[...] yo no tengo más que estilo familiar, simple y sencillo, que la naturaleza me facilita para explicarme en la materia presente»⁵⁵. Pero también en la manera de componer, pues distingue Ferandiere entre el aficionado que solo se inventa una melodía mientras que le cuesta encontrar después el bajo correcto, y los buenos compositores que son más bien «inventores y creadores de música»⁵⁶, porque aparte del conocimiento técnico-compositivo tienen una «vena fértil, de un capricho nuevo y abundante, y de un entusiasmo de colocación de voces trocadas»⁵⁷. Y es interesante la descripción que hace de cómo compone el aficionado:

«Escriben primeramente la canturía que les dictó su fantasía, y para poner el instrumental se sirven de un instrumento, o de la boca, y van tentando por todas partes, hasta que oyen aquello que les suena bien, y entonces lo escriben. Llegan a poner el acompañamiento o el Bajo, y allí es donde se atascan»⁵⁸.

Partiendo de la *canturía*, es decir de la melodía, el aficionado usa el método *trial and error* para encontrar la melodía que comprueba con el instru-

⁵³ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁴ FERANDIERE, *Arte de tocar*; «Satisfacción al corto volumen». «Yo no he pretendido hablar aquí como matemático, filósofo, aritmético, sino puramente como músico, pareciéndome suficiente una explicación natural, clara y sencilla de los rudimentos de música, y principios de guitarra».

⁵⁵ *Ibidem*, *Al lector*.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 27.

mento; después busca (con dificultad) el bajo. Esta técnica compositiva que parte de arriba, de la melodía, y que subordina el bajo se parece mucho a lo que describió Friedrich Riepel en 1752 como *ars combinatoria*.⁵⁹ El conocimiento de las reglas compositivas solo sirve después para poder explicar con facilidad y claridad los pensamientos de los compositores, es decir, es un recurso didáctico para instruir al alumno. El elemento distintivo entre el compositor y el «compositor intruso»⁶⁰ o aficionado, es el conocimiento de la teoría: mientras que este último se basa exclusivamente en el oído, el compositor *auténtico* usa también la razón, conoce el canon de las reglas, pues «ni el arte sola, ni la naturaleza sola, pueden formar un buen compositor si no están reunidas las dos cosas»⁶¹. Aunque Ferandiere criticara el procedimiento compositivo de los aficionados, este fue el precio que tenía que pagar la clase ilustrada: el recurso a la naturaleza permitía a todo el mundo (representado por las personas de la lista de suscripción) ser «compositor», debido a la instancia última del oído (del que disponen todos), y no por el conocimiento de las reglas compositivas.

Por otra parte, estas exigencias de Ferandiere reflejan también la nueva situación en la que se encontraba un compositor a finales del siglo XVIII: por una parte dependía del mercado de los aficionados que compraban sus composiciones, por otra parte tenía que ser original hasta cierto punto para destacar de la masa de compositores⁶². Esta tensión entre la exigencia individual y la sociedad la observamos también en el tratado de guitarra de Ferandiere, pues se dirige claramente a los aficionados, a los «amadores de la guitarra española»⁶³, tal y como aparecen en la lista de suscriptores (con excepción de los guitarristas o músicos profesionales como Brunetti o Avelana); pero a la vez «no deseo solo que haya acompañantes, sino tocadores, que hagan cantar a el instrumento»⁶⁴.

La idea de la naturaleza que refleja Ferandiere en su texto no es ninguna excepción, pues en otros métodos de guitarra la situación se confirma. Solo

⁵⁹ Véase SCHMITT, T.: «Componer con elegancia en el estilo sencillo: la teoría de la composición en la música instrumental española del siglo XVIII», en MARÍN, M. Á. y BERNADÓ, M. (eds.): *Instrumental Music in late Eighteenth-Century Spain*, Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 345-381.

⁶⁰ FERANDIERE, *Arte de tocar*, p. 27.

⁶¹ *Ibidem*, p. 29.

⁶² Esta nueva relación dialéctica entre el compositor y la sociedad la ha analizado paradigmáticamente Norbert Elias en su análisis sociológico sobre Mozart. (ELIAS, N.: *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1991).

⁶³ FERANDIERE, *Arte de tocar*, «Al lector».

⁶⁴ *Ibidem*.

cito brevemente fragmentos de los dos tratados de guitarra que salieron a la luz el año 1799, al tiempo que el *Arte* de Ferandiere. Para Víctor Prieto, que comenta en forma de «divertimentos» el texto de la escuela de Abreu, la naturaleza es también modelo por excelencia para el arte:

«No hay una pasión, en fin, que no tenga en la música un tono que la lisonjee, siendo constante que así la música como la poesía, y las demás Bellas Artes logran su perfección en la imitación de la bella naturaleza»⁶⁵.

En cuanto a la prioridad de la melodía por encima del bajo, reconoce la diversidad de su tiempo, pues «unos músicos han querido que se componga primero el tiple, sucesivamente el bajo [...]. Otros, al contrario, piensan (y piensan bien) que el bajo debe ser el fundamento de las otras partes»⁶⁶. Aquí aparece el distintivo entre la melodía y el bajo como categorías de una correcta textura musical. El comentarista Víctor Prieto, organista en el real monasterio de Salamanca, da obviamente preferencia al bajo debido a su formación musical. Los «otros músicos», es decir, los aficionados, piensan lo contrario y conciben la música «desde arriba», desde la *cantoría*. Esta sencillez, como concepto de la historia de ideas, se muestra en la música misma, en su historia compositiva, en forma de una obra musical donde las jerarquías entre melodía y bajo están bien establecidas. Pero precisamente esta idea de «recoger los rasgos que existen en la naturaleza, para presentarlos en objetos, en que no resultan naturales»⁶⁷, ha sido el problema para la teoría musical desde entonces, debido a que es muy difícil concretar la idea de lo verosímil. Sin embargo, podríamos intentarlo mediante un ejemplo musical concreto de Ferandiere.

La melodía de esta *Alemanda* se entiende perfectamente sin el bajo (Fig. 6). Si hay un acorde (como en el compás 6 y 8) entonces se trata simplemente de una afirmación armónica de lo que ya se ve u oye en la melodía. La estructura es sencilla, pues consta dos veces de 8 compases. Además, los primeros 8 compases están estructurados según lo que se considera un periodo musical. Podría ser una melodía inventada por cualquier persona sin conocimientos compositivos. Las siguientes lecciones (el minué, el rondó, etc.) son similares, pues toda la sustancia musical la lleva la melodía.

⁶⁵ ABREU, A.: *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes*, Salamanca, Imprenta de la calle del Prior, 1799, p. 9.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁷ BATTEUX, *Les Beaux-arts*, p. 50.



Fig. 6. Ferandiere, *Alemanda* (1799, n.º 11).

Y si miramos las obras musicales de Abreu la situación es similar. En el *Allegro cómodo* de la sonata en Mi mayor para guitarra de 6 órdenes, los bajos al comienzo de cada compás solo afirman la armonía; la melodía es lo primordial (Fig. 7).



Fig. 7. Abreu, *Allegro cómodo*, comienzo⁶⁸.

La nueva idea de la naturaleza la resume también Moretti: «Seguir en toda la naturaleza. Esta huye de la afectación y demasiada compostura: ama la sencillez y naturalidad»⁶⁹. Y se materializa en el predominio de la melodía, en una *cantoría* simple, clara y, por tanto, natural. De esta manera los aficionados, sin conocimiento de la teoría musical, podrían inventarse melodías sencillas. La desventaja o la crítica que tanto Ferandiere como Abreu/Prieto articulan es que la naturalidad melódica se convierte a menudo en algo superficial, en una moda. El recurso a la naturaleza como acto de liberación lleva dialécticamente también su conversión en algo superficial.

⁶⁸ ABREU, A.: *Sonata de seis ordenes, Allegro cómodo*, Madrid, Biblioteca Municipal, Ms. 720-20/2, ca. 1790, fol. 3r.

⁶⁹ MORETTI, F.: *Elementos general de la música*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1799, *Introducción*.

Que la música deba ser *natural* para esta *clase de habitantes* no significa que sea simple y exclusivamente una diversión. También se le otorga a la música (y a la de la guitarra) una función. Hacer música por sí misma no existe, pues siempre hay una finalidad: las amas cantan para «aquietar y adormecer» a los niños; los caminantes, para suavizar la pesadez de su jornada; los marineros para que no les moleste tanto el trabajo; y las mujeres cuando tejen para aliviar la fatigas⁷⁰. Y los que no «tienen» música, es decir, los que no tocan un instrumento o cantan, aunque sepan mucho de las ciencias, son para Prieto y Abreu los ignorantes, «los que tienen entendimiento sin cultivo y sin ideas, los asnos o el *jumento*»⁷¹.

De todas maneras, una cosa es la música como expresión general en un sentido antropológico, que pertenece a los humanos o a la mayoría de ellos; y otra cosa, la música que se compone como obra y que se vende en forma de partituras o copias. Y es esta última la que prima en la clase de los ilustrados. Federico Moretti lo dice indirectamente al comienzo de su *Gramática Razonada*: «Maestro: ¿Qué se entiende por música? Discípulo: La ciencia de los sonidos. M[aestro]: ¿Cómo se escribe la música? D[iscípulo]: Por medio de varios signos de convención en un pentagrama»⁷².

La música es arte, pero apuntada en un pentagrama, lo que significa que también hay que leerla para entender su grafía musical. Esta música, la anotada gráficamente, tiene también su teoría, por lo que tanto Moretti añade una parte teórica, los *Elementos generales de la música*, como Ferandiere, en un *Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre Contrapunto y Composición*⁷³. Y en los *Principios de música* que escribe Isidoro de Castañeda, dice su autor que:

«se divide la música en dos partes, que son teórica y práctica, a la primera corresponde el conocimiento de todas las señales del que se valen los autores para expresar sus ideas musicales [...], a la segunda parte pertenece el componer armonías para cantarlas o tocarlas y también el efectuarlas con la voz o en algún instrumento»⁷⁴.

En otras palabras, la música es una composición fijada mediante una grafía que se interpreta después con la voz o instrumentos; la idea de lo que

⁷⁰ ABREU, *Escuela*, pp. 30ss.

⁷¹ *Ibidem*, p. 32.

⁷² MORETTI, F.: *Gramática Razonada musical*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1821, p. 1.

⁷³ FERANDIERE, *Arte de tocar*, pp. 19ss.

⁷⁴ CASTAÑEDA, I. de: *Principios de música*, manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, M-1260. ca. 1799, fol. 10r y 10v.

hoy en día se llama oralidad evidentemente se desconoce. Consecuentemente, Josef Baretta justifica la «maestría» de una música nocturna que escucha en la calle en función de su notación:

«Cuando volví esta noche a mi fonda, encontré bajo mi ventana un grupo compuesto por tres hombres y un muchacho, los cuales, entre todos, no tenían ni un solo ojo. Dos tocaban la guitarra, otro el violín, y el cuarto el violonchelo. Después de juzgar su música yo no los hubiera tenido por ciegos, sino que, por la maestría de su ejecución habría creído más bien que tocaban leyendo partitura»⁷⁵.

Obviamente, la música anotada en forma de partitura, a la vez sencilla y natural, es también un elemento discriminatorio para aquellas personas que no saben leer ni textos (como la teoría musical) ni pentagramas en forma de las partituras mismas. El ya mencionado Isidoro de Castañeda, «socio de mención de la Economía de Amigos del País de Sevilla»⁷⁶, escribe para las personas de su clase ilustrada y no para los analfabetos; las personas de la lista de suscriptores de Ferandiere podrían ser perfectamente su público. Estos lectores, en el sentido literal de la palabra, formaban, volviendo a la idea inicial, una minoría de la sociedad en general. Basta con mirar la tasa de alfabetización para afirmarlo, pues el analfabetismo completo (es decir, la persona que no sabe firmar con su nombre ni lo hace malamente) a finales del siglo XVIII en España alcanzó un 55,97%: un 51,38% de la población de Madrid, un 81,87% de la de Ciudad Real⁷⁷.

Incluso los métodos que prescinden por completo de la notación *en musique* para emplear la cifra o tablatura comparten sustancialmente el mismo concepto didáctico: adquirir los conocimientos para aprender un instrumento mediante la lectura, lo que excluye a los analfabetos⁷⁸. O en palabras de Ferandiere, evitar que el alumno improvise, «pues el verdadero mérito y primor, consiste en tocar exactamente lo que hay escrito»⁷⁹.

⁷⁵ BARETTI, J.: *Reise von London nach Genua*, Lepsia, Gaspar Fritsch, vol. 1, 1772, pp. 115s.

⁷⁶ CASTAÑEDA, *Principios de música*, «portada».

⁷⁷ SOUBEYROUX, J.: «Niveles de alfabetización en la España del siglo XVIII. Primeros resultados de una encuesta en curso», en *Revista de historia moderna*, 5 (1985), p. 166.

⁷⁸ Podría citar el *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra sin necesidad de maestro*, [...] de D.E.M., (Madrid, Librería de San Martín, ca. 1800). Todas las instrucciones básicas se describen textualmente en capítulos como «Definición del instrumento», «Modo de encordar la guitarra», «De la colocación de la guitarra», etc. Es decir, la lectura es sustancial para el aprendizaje.

⁷⁹ FERANDIERE, *Arte de tocar*, p. 12.

Aunque la naturaleza justifique el modelo compositivo, la música no es ninguna finalidad en sí misma, sino que tiene su utilidad en reponer el ánimo de las personas, sobre todo para los que tienen que trabajar. No en balde incluye el comentarista Prieto un capítulo sobre la «Utilidad de la música» en la *Escuela* de Abreu.

«Escribo para otra clase de gentes, para aquellos, que no hallándose con una robustez de espíritu, y agitados con el peso de sus negocios y obligaciones, solo encuentran algún reposo y alivio en los Instrumentos músicos y en la música. 'Pues, a la verdad a la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos del espíritu, siendo la mas conforme a la naturaleza racional, y la mas apta a hermanarse, con la virtud'»⁸⁰.

La música ayuda a desconectarse del trabajo, hecho que podía referirse perfectamente a los hábitos de la burguesía comercial, cuya preocupación principal son los negocios diarios. Pero también es ayuda para «los marineros que no les molesta tanto el trabajo»⁸¹; «para suavizar la pesadez de la jornada de los caminantes», o «para aliviarse mucho de las fatigas de la labor de las mujeres»⁸². Es decir, tiene su finalidad para aquellos que el censo llamó *jornaleros y labradores* (y las mujeres hay que incluirlas sin duda ninguna), personas con un trabajo físico muy duro, aunque formaran parte de una sociedad donde primaba la tradición oral. Pero la utilidad de la música no se reclama exclusivamente para la burguesía comercial sino también para la nobleza. En «El noble bien educado», un libro de Vila y Camps, es sustancial hacer música, siempre y cuando no sea una ocupación principal:

«Una de las recreaciones mas grandes, y mas bellas para un Caballero, es la Música, que causa en el alma efectos tan nobles, que se puede decir, que la eleva con su armonía; [...] Yo no hallo inconveniente, amado Discípulo, en que te apliques a la Música instrumental para divertirte, y hacer lo mismo con tus amigos; mientras no emplees en la Música aquel tiempo que debes tener para tus importantes ocupaciones, y te sirvas de ella como de remedio para quitarte algunos disgustos, y no estar ocioso»⁸³.

Aunque la utilidad de la música es general para toda clase de gente, los autores distinguen implícitamente entre lo que el censo llamó los jornaleros y labradores (con un trabajo en duras condiciones laborales), y la burguesía

⁸⁰ ABREU, *Escuela*, p. 27.

⁸¹ *Ibidem*, p. 31.

⁸² *Ibidem*, pp. 30s.

⁸³ VILA Y CAMPS, A.: *El noble bien educado*, Madrid, Oficina de Don Miguel Escribano, 1776, pp. 212 y 214.

(comercial o administrativa) para la que la música es parte del ocio. Ella figura ahora como distintivo para los que saben «leer las partituras». Es entretenimiento y goce para pasar el tiempo, para «el que toca de diversión y recreo»⁸⁴. Pero también es una actividad sustancial para el cortejo, pues tocar un instrumento aumentaba «el valor» de la hija a la hora de casarla⁸⁵:

«Ellas [las hijas de la casa] leen perfectamente en el castellano y mascan el francés ellas prefieren de memoria todas cuantas comedias se han inventado, todas tocan la guitarra, el salterio, el clavicordio, [...] ellas juegan al volante y todo juego de cartas, ellas saben dar un aire extraordinario a las batas [...] En una conversación que se ofrezca, has de observarlas que, aunque las hablen, no se atajan ¿Cuánto dieras tu por ver tu hija tan civilizada?»⁸⁶.

Sin embargo, surgió la crítica al empleo indebido de la música sobre todo cuando la mayoría de la nobleza la degrada a un puro entretenimiento, a un ocio pasivo:

«Ojalá las demás Señoras de la clase de V.S. tuviesen la misma aplicación a saber, y ejercitar el arte de la Música. Evitarían con eso muchos coloquios inútiles, tal vez nocivos. Pero es de lastimar, que las más, contentándose con el respeto que se tributa a la nobleza del nacimiento, sin otro mérito para esta dicha que el de sus abuelos, sólo se aplican a recoger ese tributo; unas por pereza, que no puede excusarse de la torpeza de vicio; otras por parecerles que la Música sólo se hizo para sus oídos, no para sus voces, ni para sus manos, como que ese ejercicio es improporcionado a la elevación de su altura»⁸⁷.

Para Feijoo debería de ser de suma importancia también la función ética de la música, pues «la Música excede a las demás Artes, que es su mayor aptitud, u disposición para el ejercicio de la virtud. Esta es la más apreciable de sus excelencias»⁸⁸.

Los diferentes aspectos de la música –la naturaleza como modelo compositivo, una música «sencilla» donde prima la melodía y la función para el ocio como puro deleite– se juntan y se revelan finalmente en un espacio físico: en el salón o la sala de un particular. No es en el palacio donde sonaba la guitarra en las sesiones musicales como instrumento solista o en una forma-

⁸⁴ FERANDIERE, *Arte de tocar*, p. 30.

⁸⁵ Un libro clásico sobre este tema del cortejo es el de MARTIN GAITE, *Usos amorosos*.

⁸⁶ PÉREZ TELIÓ, J.: «El cortejo en los sainetes y tonadillas del siglo XVIII», en *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 2 (1992), p. 87.

⁸⁷ FEIJOO, B. J.: *El deleite de la Música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo, A una Señora devota, y aficionada a la Música*, tomo IV, carta 1. 1753, p. 13.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 6.

ción de cámara; en este espacio más bien brilla por su ausencia⁸⁹. Tampoco encontramos la guitarra en los conciertos públicos que se daban, por ejemplo, en Madrid, en los teatros del Príncipe de la Cruz o de los Caños del Peral: ahí se escuchaban mayoritariamente oberturas, sinfonías, arias, y conciertos para violín, clarinetes, piano-forte o el arpa, entre otros, interpretados por virtuosos viajantes o músicos locales: la guitarra no está presente⁹⁰. Cuando la condesa de Yebes describe el ambiente musical en el que se movía la condesa-duquesa de Benavente, relata (sin citar la fuente) que «el famoso guitarrista Antonio Chocano solía dar audiciones en el teatro de la Máquina Real, frente al oratorio del Caballero de Gracia»⁹¹. Sin embargo, esta situación concreta parece más bien una excepción. Además, no dice de qué piezas se trata, ni si fueron en rasgueado o punteado. Más bien es obvio que la escasa sonoridad de la guitarra impedía sonarla adecuadamente en un espacio tan amplio como un teatro. No en balde advertía Ferandiere del único defecto de la guitarra «que es el tener poca voz y no mantenerla»⁹². Pero después parece que Chocano y sus amigos se trasladaron a una casa, pues escribe la condesa de Yebes que «los domingos concurrían sus amigos a casa del editor Fiola, en la plazuela del Carmen, y ahí le escuchaban [a Chocano] en competencia con otro maestro consumado, Fernando Ferandiere»⁹³.

LA TERTULIA COMO ESPACIO SOCIAL

El espacio idóneo de la guitarra fue el salón, que representa una esfera semiprivada donde los agentes construyen (cada uno según su interés) su propia identidad. Es decir, en los encuentros o tertulias la guitarra (probablemente más que ningún otro instrumento) era la herramienta idónea. El

⁸⁹ ALEIXO, *La guitarra*, p. 59. «Mientras que en la publicación Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid de Higinio Inglés y José Subirá (que contiene obras que proceden del Palacio) encontramos solamente los conocidos tratados de guitarra del periodo, en el Catálogo del archivo de música de la Real Capilla de Palacio la guitarra destaca por su ausencia».

⁹⁰ Basta con echar un vistazo a la prensa diaria donde se anuncian los espectáculos en los diferentes lugares para ver que la guitarra nuevamente no aparece (Cf. ACKER, *Música y danza*). Véase también MARTÍNEZ REINOSO, J.: *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, (tesis doctoral), Universidad de La Rioja, 2017, pp. 195ss, y sobre todo el capítulo 6: «Repertorio y solistas».

⁹¹ YEBES, Condesa de: *La Condesa-Duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, p. 90.

⁹² FERANDIERE, *Arte de tocar*, p. 5.

⁹³ YEBES, *La Condesa-Duquesa*, p. 90.

repertorio que sonaba⁹⁴ coincide con las obras que enumera Ferandiere en su catálogo al final del *Arte de tocar la guitarra*⁹⁵ (Fig. 8): piezas para guitarra sola, dúos, tríos, cuarteto y quintetos con guitarra, música vocal como boleras y tiranas, pero –y lo destaca la tipografía con letras mayúsculas– se trata de *MÚSICA COMPUESTA para Guitarra por D. Fernando Ferandiere*, y no de *música para guitarra compuesta por D. Fernando Ferandiere*⁹⁶.

CATÁLOGO	3 ¹	3 ²
<i>DE LA MÚSICA COMPUESTA para Guitarra por D. Fernando Ferandiere.</i>		6 Adagios en cuartetos para las Iglesias. <i>Música nueva.</i>
12 Minués.		<i>Tengo</i> 6 Polacas de Guitarra y Baxo. -
12 Rondós.		<i>D</i> 6 Boleras para cantar y tocar. -
18 Sonatas.		<i>D</i> 6 Minués con sus Rondós. -
6 Diálogos de Violin y Guitarra.		<i>D</i> 6 Duos de Flauta y Guitarra.
18 Duos de Violin y Guitarra.		<i>D</i> 6 Tiranas para cantar, con acompañamiento á la Guitarra.
6 Duos de dos Guitarras.		<i>D</i> Un Tema con variaciones para los tocadores de Guitarra.
6 Piezas de Guitarra sola.		Obra instrumental, titulada: <i>El Ensayo de la naturaleza</i> , explicada en tres cuartetos de Guitarra, Violin, Flauta y Fagót.
40 Tríos de Guitarra, Violin y Baxo.		
40 Cuartetos de Guitarra, Violin, Viola y Baxo.		
18 Quintetos de dos Guitarras, dos Violines y Baxo.		
Una Ópera instrumental.		
6 Los quatro tiempos de el año en cuartetos.		
6 La Historia de el hijo Pródigo, dividida en seis cuartetos.		
6 Conciertos de Guitarra á grande orquesta.		
6 Adagios		

Fig. 8. Ferandiere, *Catálogo*⁹⁷.

⁹⁴ Un buen reflejo de este repertorio lo encontramos también en algunas bibliotecas particulares de la burguesía, como por ejemplo en la de la familia de los Navascués (cfr. ÁLVAREZ-VILLAMIL BÁRCENA, M. y MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, I.: «El fondo musical de la Casa de Navascués. El testimonio de una práctica musical en el entorno privado de una familia hidalga de Navarra», en *Príncipe de Viana* 262, VIII Congreso General de Historia de Navarra Comunicaciones Historia Moderna. Historia Contemporánea. Historia del Arte y Patrimonio, vol. II, 2015, pp. 941-954; o, al comienzo del siglo XIX, en la de la familia Adalid en A Coruña (véase QUEIPO, C.: *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (1815-1848): el fondo musical Adalid*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2015).

⁹⁵ FERANDIERE, *Arte de tocar*, pp. 31s.

⁹⁶ Incluso el título de la obra hace esta distinción (subrayado mío): *Arte de tocar la guitarra española por música*, es decir, por partitura y no por el oído ni por la tablatura.

⁹⁷ FERANDIERE, *Arte de tocar*, p. 31. Este ejemplar de la Biblioteca Nacional (E-Bn. M/2761) lleva al comienzo la inscripción «Soy de Garviso» [¿el impresor Vicente Garviso?] por lo que las anotaciones en el catálogo («Tengo...») podrían referirse a que su autor ya tiene copias de esta música.

Como decía más arriba, los jornaleros y labradores también tenían una cultura musical, tocaban la guitarra, cantaban y bailaban; pero no fue una *música compuesta* sino *improvisada* sobre esquemas armónicos. El distintivo de la música compuesta es sustancial para definir estas clases sociales que adquirirían la música enumerada en el catálogo de Ferandiere.

Vemos a continuación algunas descripciones de los espacios donde ocurre el encuentro de las clases de personas. En el dietario o diario de Rafael de Amat y de Cortada y Sentjust, el barón de Maldá, encontramos la descripción de una tertulia⁹⁸, una «academia», el 13 de febrero de 1799:

«Por la noche fue magnífica la academia de música en casa del Sr. notario Manuel Comellas, en la calle dels Banys, habiendo asistido el tenor del Teatro, Luis Paccini, cantó una aria y un dueto, y sobre todo Fernando Sor, militar, en el concierto de guitarra, sola y con los demás instrumentos. Encantaba a cualquiera escuchar a Sor su gran habilidad en la guitarra en todos sus registros, de tan clara y limpia como la tocaba, del derecho y del revés, es más listo que el hambre para la música y las matemáticas, si no fuera que es cabeza atolondrada y currutaco fino»⁹⁹.

La caracterización que da el barón de Sor como *currutaco fino* muestra también la importancia de la indumentaria para definir la clase social. Parece que Sor, en esta ocasión, exagerara artificialmente su vestimento como los currutacos (Fig. 9).

El conocido retrato de Fernando Sor con su traje *a la francesa* nos podría proporcionar una idea de esta percepción como *currutaco fino*, sobre todo si nos fijamos en el exagerado corbatín. Escribe Martínez Alcázar que las dimensiones que llegaron a adquirir algunos modelos [de los corbatines] también se usaron como mofa de las ridiculeces de los petimetres, «rodeaba su cuello (que mas bien parecía un tarazón de morcilla) una pieza no pequeña de muselina, que servía como base á la pequeña esfera de sus cascos»¹⁰⁰.

⁹⁸ «[...] que por Tertulia aquí se entiende, un concurso nocturno de muchos en un mismo lugar; á fin de divertirse, ó recrearse» (*Tratado sobre las tertulias*, s.a., 1).

⁹⁹ MANGADO ARTIGAS, J. M.: *La guitarra en Cataluña*, London, Tecla, 1998, p. 8. Traduzco según la nota de pie n.º 16 que contiene el original en catalán: «[Sor] encantava a hom oir-i sa gran habilitat de guitarra en tots sos registres, i tan clar i limpio que la toca, al dret i al revés, viu com la tinya que és per la música i matemàtiques, sinó que és cap atolondrat i currutaco fi». La traducción al castellano de Mangado no queda del todo muy clara pues dice que «[Sor] vive como la tiña que es para la música y matemáticas, sino que es cabeza atolondrada y currutaco fino». Doy las gracias a Ferrán Enguix por haberme aclarado la traducción.

¹⁰⁰ MARTÍNEZ ALCÁZAR, E.: *En el Umbral de lo Cotidiano: Ritos de Paso, Atuendo y Pertenencias en Murcia (1759-1808)*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2012, p. 592.

Es decir, cualquier detalle de una persona se consideraba como distintivo del grupo social al que uno quería pertenecer. Tanto la exageración de los elementos de identidad como su ausencia se observaban y evaluaban inmediatamente. La descripción de Sor como «currutaco fino» puede también interpretarse como estrategia del propio compositor que debe destacar, debido a la competencia en el mercado musical, no solo en la originalidad de sus composiciones sino también en otros aspectos, como por ejemplo la indumentaria¹⁰¹.



Fig. 9. Retrato de Fernando Sor (1825).

Y el hecho de que un militar como Fernando Sor, que en aquellos años estudiaba en la academia militar, en la Real Academia de Matemáticas de Barcelona (pero también el Oficial de la Real Armada, Luis Arguedas, que aparece en la lista de suscriptores de Ferandiere), se dedicara a la música no sorprende, pues en las *Ordenanzas de su Majestad para el Gobierno Mili-*

¹⁰¹ BOURDIEU, *La distinción*, p. 227: «Se comprende que, divididos entre el interés por el proselitismo cultural, esto es, por la conquista del mercado mediante la auto-divulgación que les inclina a las empresas de vulgarización, y la ansiedad de su distinción cultural, única base objetiva de su singularidad, los intelectuales y los artistas mantengan con todo lo que toca a la «democratización de la cultura» una relación de extrema ambivalencia que se manifiesta, por ejemplo, en un discurso doble o, mejor, desdoblado sobre las relaciones entre las instituciones de difusión cultural y el público».

tar, *Político y Económico de su Armada Naval*¹⁰² la danza, presumiblemente acompañada de la música, junto con la esgrima, el dibujo y el aprendizaje de lenguas extranjeras, formaban parte sustancial de la educación militar. Evidentemente, son todas habilidades que se fomentan en función de las actividades bélicas (la destreza física y el autocontrol, el pensamiento lógico, la habilidad comunicativa), pero a la vez van conforme a las ideas ilustradas. Es decir, la música formaba parte sustancial de los militares en su formación, algo que se visualiza en las tertulias con la capacidad de poder tocar un instrumento, lo que a su vez caracteriza a la persona como ilustrada. En otra academia, el barón de Maldá describe cómo la marquesa participa en la ejecución musical:

«En la torre de los marqueses de Castellbell en Horta (actual barrio de Barcelona), mi hijo Josep María con la guitarra nos ha cantado y tocado varios boleros, tonadillas, como si fuese un andaluz. Y cantando con él la marquesa algún bolero o tonadilla con tal melodía que equivalía una serenata; habiendo pasado cerca de dos horas muy divertidos, escuchando a mi hijo los arpegios de la guitarra en algunas tonadillas, ya solo, ya a dúo con su hermana, la marquesa de Castellbell, y también con su hermano Rafael»¹⁰³.

También el clero formaba parte activa en las tertulias, pues el sacerdote Josep Prats, primer violín de la catedral de Barcelona, y profesor de Fernando Sor, organizaba en su casa una academia musical todos los miércoles¹⁰⁴.

A través de estas descripciones vemos cómo se mezclan las clases sociales a la hora de hacer música y de escucharla: la marquesa baila, el militar toca la guitarra, un cantante profesional canta –todo ello en el espacio determinado de la casa de un aristócrata o un sacerdote. Es decir, en estos encuentros de tertulia, que figura como espacio idóneo de la sociabilidad, las diferentes clases sociales se mezclan, se fusionan; este igualitarismo hace cada vez más difícil distinguirlas, pues, como observa el «anti-tertuliano» presbiterio Gabriel Quijano, «hasta las fregonas pretenden imitar a las Damas»¹⁰⁵.

¹⁰² En estas *Ordenanzas de su Majestad para el Gobierno Militar, Político y Económico de su Armada Naval* (vol. II, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga, 1748, p. 43) se especifica que en la Academia «además de los tres Maestros de Matemáticas, habrá uno de la teórica, y Práctica de la Artillería; otro de Construcción de Navios; otro de maniobras de Navios; otro de Fortificación, y Dibujo; otro de Esgrima; otro de Danza; y otro de Lenguas extranjeras».

¹⁰³ MANGADO ARTIGAS, *La guitarra*, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 5.

¹⁰⁵ QUIJANO, G.: *Vicios de las Tertulias y concurrencias del tiempo: excesos y perjuicios de las conversaciones de día, llamadas por otro nombre Cortejos: descubiertos, demostrados y confutados en seis conversaciones entre un Eclesiástico y una dama, o señora distinguida*, Barcelona, Eulalia Piferre Viuda, 1785, p. 3: «La conversación [en las tertulias] es necesaria, pues sin ella no se distin-

Parece que la guitarra (más que el piano o el violín) juega un papel sustancial y central en la construcción de la identidad de los diferentes agentes del grupo. Su repertorio, cuyo modelo por excelencia podemos encontrarlo en las composiciones que incluye Ferandiere en su tratado, se caracteriza por la sencillez compositiva, basada en la idea de la naturaleza y en una ejecución no demasiado difícil. A la vez es una *clabe en la mano*¹⁰⁶, pues cumple plenamente todos los requisitos de una composición. Es decir, la guitarra, ausente de los espacios exteriores y públicos de los conciertos y teatros (salvo para acompañar canciones), crea en la tertulia su propio espacio.

Es aquí donde la música para guitarra les proporciona a estas «clases de habitantes» su identidad, pero no de modo excluyente o según las clases sociales, sino por las diferentes evaluaciones o funciones respecto a la relación con la música: el músico (instrumentista y compositor a la vez) puede aprovechar este espacio para promocionarse, para dar a conocer sus composiciones y quizá conseguir alumnos para las clases particulares. Sor lo hacía, pues escribe el barón de Maldá que «después de acabar el refrigerio [...] Sor nos interpretó una de sus composiciones»¹⁰⁷.

El marqués o la marquesa participan para alardear de su nivel cultural. Sintomático es el caso del marqués de Benavent y su afición por la guitarra, que le hace encargar a Luigi Boccherini varios quintetos con guitarra¹⁰⁸. En este sentido podemos entender también la discusión que mantienen en su correspondencia el compositor García Fajer y el conde de Luque. Escribe García Fajer al conde:

«[...] veo que V. S. a recibido todas las obras que e remitido últimamente, y le doi a V. S. infinitas grazias que me abla con claridad, pues me dize que en el aria de Nuestro Buen Jesús [Nazareno] ai algunos pasos inpropios [sic] para el violín, io estoi pronto si V. S. gusta azer otra y otras asta que totalmente sean del agrado de V. S., y suplico a V. S. con todo mi corazón me able siempre con claridad, pues no sólo essa aria: mas todas las obras que e travajado para V. S. las volveré a travajar con el maior gusto asta que/ [1v] totalmente sean del agrado de V. S., finalmente V. S. me mandará las que gusta que las vuelva a trabajar [...]»¹⁰⁹.

gue el noble del plebeyo; aunque ya en nuestros tiempos, como se suele decir hasta los gatos quieren zapatos, pues hasta las fregonas pretenden imitar a las Damas».

¹⁰⁶ FERANDIERE, *Arte de tocar*, p. 5.

¹⁰⁷ MANGADO ARTIGAS, *La guitarra*, p. 10.

¹⁰⁸ *Idem*, «El marqués de Benavent (1768-1849): el aristócrata y guitarrista que encargó a Luigi Boccherini los quintetos con guitarra», en *Revista de Musicología*, 26 (2003), pp. 513-543.

¹⁰⁹ GEMBERO, M.: «Música de Francisco García Fajer para el Conde de Luque (1794-95)», en MARÍN LÓPEZ, J., GAN QUESADA, G., TORRES CLEMENTE, E., RAMOS LÓPEZ, P. (coords.): *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, p. 2124.

Tanto el compositor como el conde discuten en un nivel creativo sobre asuntos técnico-compositivos. Ahora no habla el superior en la jerarquía social con un subordinado, sino alguien que entiende de música. Es decir, la música (en este caso los conocimientos técnicos de la composición) une a los dos agentes más allá o por encima de su estatus social. Y el eclesiástico que hace música en las tertulias o que proporciona su casa para estos eventos puede justificarlo mediante los factores beneficiosos y éticos de este arte musical, por su «honestidad o utilidad moral»¹¹⁰. El comerciante combina el aspecto útil de la recreación musical en su tiempo libre mediante la música con la muestra de una actitud ilustrada. El militar, como es el caso de Sor en la tertulia del barón de Maldá, acude a este espacio social como compositor e instrumentista. La consideración como *militar* o *compositor* depende obviamente del momento concreto histórico, pues Sor pasó varios años en la Escolanía de Montserrat, pero también en la Real Academia [militar] de Matemáticas de Barcelona¹¹¹. Cuando toca la guitarra en la tertulia del Barón de Maldá se le nombra formalmente como *militar*. Sin embargo, el papel que desempeña en este momento es más bien el de un guitarrista que hace música y que con toda certeza interpretaba también sus propias composiciones para hacerlas conocer. El *capitán* Federico Moretti, que se titula *Alférez de Reales Guardias*¹¹² y que llega a ser mariscal de Campo, procede de una familia noble italiana en la que aprende muy tempranamente la teoría musical, el chelo y la guitarra¹¹³. En este caso comparte dos actividades (escribir libros sobre asuntos militares y componer música para guitarra) a lo largo de toda su vida. La posibilidad de poder componer como militar, una actividad que consume cierto tiempo de dedicación, fue posible en las postrimerías del siglo XVIII gracias al «largo período de paz para un Ejército acostumbrado a una actividad bélica permanente [...] pasando por el decisivo influjo de los hábitos de vida burgueses»¹¹⁴.

¹¹⁰ FEIJOO, *El deleite*, punto 3: «Siendo esto así, debe V.S. estar muy agradecido al Altísimo, que le dio la inclinación que tiene, no sólo a una recreación honestísima, cual es la de la Música, pero que juntamente entre todas las Artes es la más noble, más excelente, la más conforme a la naturaleza racional, y la más apta a hermanarse con la virtud. Con que se dividirá el alegato, que en esta Carta instituyo por la preferencia de la Música a todas las demás Artes recreativas, a tres capítulos: el primero, de su mayor nobleza; el segundo de su mayor conformidad a la naturaleza humana; el tercero, de su mayor honestidad o utilidad moral».

¹¹¹ GARCÍA-AVELLO, R.: «Fernando Sor», en CASARES, E. (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, SGAE, 2002, p. 1169.

¹¹² MORETTI, *Principios*, «portada».

¹¹³ CARPINTERO FERNÁNDEZ, A.: «Federico Moretti, un enigma descifrado», en *Anuario musical*, 65 (2010), pp. 79-110.

¹¹⁴ ANDÚJAR CASTILLO, F.: «La educación de los militares en la España del siglo XVIII», en *Chronica Nova*, 19 (1991), p. 45.

Todas estas estrategias e intereses que emplean los diferentes agentes en la tertulia las resume Ramón de la Cruz literariamente en su sainete «Las tertulias de Madrid o El porqué de las tertulias». Enumera, obviamente de modo irónico, muchas de las funciones de la tertulia cuando el protagonista, Don Juan, se dirige al final a todos los tertulianos:

«[...] que nadie viene a estas zambras sin su fin particular o su interés; verbi-gracia, la señora viene aquí (A DOÑA JUANA) porque es amiga de danza, y en su casa su marido no quiere sufrir guitarras. La señora viene a ver (A DOÑA FRANCISCA) cómo sale de cuñada; si aquí que entran muchos hombres se inclina alguno y se casan. Ésta viene porque viene (A DOÑA ANA) estotro; y la contraria, éste porque viene estrota. (A DON JOAQUÍN) Éste viene porque aguarda (A DON PABLO) que yo le saque un empleo. Éste porque está sin blanca (A ABATE) lo más del año, y yo soy el que socorre la plaza. El señor acude aquí, (A DON PEPITO) como a otras tertulias varias, por trasegar de una en otra lo que en todas partes pasa, hecho arcaduz, que tan pronto lo coge como lo vacía. El señor, porque asegura (A DON LUCAS) con el juego la pitanza para el otro día. Éste, (A DON MANUEL) porque con lo que aquí zampa por la tarde ahorra la cena; y estotros, porque hacen malas (A los otros) noches, viven ahí enfrente y aquí hay siempre fiesta armada»¹¹⁵.

Aunque las tertulias fueron encuentros «pragmáticos» donde cada uno intenta negociar sus ventajas, es innegable que el «gusto» formara también una categoría central, sobre todo cuando la música y la guitarra formaban un elemento sustancial. Evidentemente, los agentes interpretan y entienden el arte como un «códice» que les une en un complejo proceso de comunicación, pero «el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican»¹¹⁶.

CONCLUSIONES

El gusto por la música (de guitarra) caracteriza, por tanto, a un grupo de personas que hemos descrito y entendido formalmente como los suscriptores de un tratado para guitarra. Las mismas preferencias (una determinada música para guitarra sola, pero también cantar y bailar boleros, seguidillas y fandangos) identifica a este grupo de sujetos sociales mediante estructuras habituales y comunes, que denomina Bourdieu el *habitus*. Este incluso reve-

¹¹⁵ CRUZ, R. de la: *Las tertulias de Madrid o El porqué de las tertulias*, Madrid, Bailly-Bailliere, 1915-1928. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, verso 523s.

¹¹⁶ BOURDIEU, *La distinción*, p. 53.

la totalidad de una persona respecto a su apariencia, su forma de vivir, el lenguaje, la indumentaria (como en el caso de Sor), su peinado, el gusto por la música, etc.¹¹⁷

Cuando el comerciante, el eclesiástico, el militar, entre otros agentes, se reúnen en la tertulia para tocar y oír la guitarra, no es solo gracias a su estatus socio-económico; más bien cada uno de ellos comparte un nivel formativo similar, un capital objetivo cultural, que le permite interactuar con el otro, y que, además, todos aceptan. La tertulia es en este sentido menos un espacio físico que un espacio de *estilos de vida*¹¹⁸. Es ahí donde la guitarra y su repertorio ganan sentido y cumplen su función.

Recibido: 5 de mayo de 2019

Aceptado: 10 de septiembre de 2019

¹¹⁷ Véase BOURDIEU (*La distinción*, p. 169) sobre todo el capítulo 3. *El Habitus y el espacio de los estilos de vida*: «El hecho de que pueda presentarse bajo la forma de un esquema bastaría para recordar que el espacio social, tal como ha sido descrito, es una *representación abstracta*, producida al precio de un trabajo específico de construcción y que proporciona, a la manera de un mapa, una visión a vista de pájaro, un punto de vista sobre el conjunto de puntos a partir de los cuales los agentes ordinarios [...] dirigen sus miradas hacia el mundo social».

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 169. «Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas (gusto)– donde se constituye el *mundo social representado*, esto es el *espacio de los estilos de vida*».