



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 30 (2024)

MÚSICA Y EDUCACIÓN MUSICAL EN LA NOVELA *VIDA DE PEDRO SAPUTO* (1844) DE BRAULIO FOZ: ENTRE EL ROMANTICISMO LITERARIO, EL REALISMO Y LA MÍMESIS COSTUMBRISTA

Jorge RAMÓN-SALINAS

(Universidad de Zaragoza)

<https://orcid.org/0000-0002-3950-5407>

Carmen M. ZAVALA-ARNAL

(Universidad de Zaragoza)

<https://orcid.org/0000-0002-1964-889X>

Recibido: 14-12-2023 / Revisado: 18-4-2024

Aceptado: 28-4-2024 / Publicado: 8-10-2024

RESUMEN: *Vida de Pedro Saputo*, —«el Quijote aragonés» afirmaría M. Menéndez Pelayo— es una novela publicada en 1844 por el erudito y escritor Braulio Foz (1791-1861), que ha sido reeditada y puesta en valor en diferentes estudios desde la década de 1960, llegando a ser considerada actualmente una novela relevante —a pesar de su escasa difusión—, entre la literatura del romanticismo y del realismo costumbrista español. Además de su valor literario, la novela constituye una valiosa fuente de información para la historia de la música y de la educación musical en España, ya que es un tema que recurrentemente jalona la obra de forma notable en el relato. El presente artículo propone una mirada sobre esta cuestión, poniendo énfasis en el valor y significación que el autor otorga a esta disciplina artística. Asimismo, se subrayan aspectos destacables del panorama musical y su didáctica en España durante la primera mitad del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Braulio Foz, *Vida de Pedro Saputo*, educación musical, literatura española, siglo XIX.

MUSIC AND MUSICAL EDUCATION IN THE NOVEL *VIDA DE PEDRO SAPUTO* (1844) BY BRAULIO FOZ: BETWEEN LITERARY ROMANTICISM, REALISM, AND CUSTOMARY MIMESIS

ABSTRACT: *Vida de Pedro Saputo*, dubbed «the Aragonese Quixote» by M. Menéndez Pelayo,

is a novel published in 1844 by the erudite writer Braulio Foz (1791-1861). Despite its limited circulation, the novel has been reissued and highlighted in various studies since the 1960s, currently recognized as a relevant work bridging Spanish literature's Romanticism and realistic customary trends. Beyond its literary merit, the novel serves as a valuable source of information for the history of music and musical education in Spain, consistently weaving these themes into its narrative. This article offers insight into this matter, emphasizing the author's valuation and significance of this artistic discipline. Additionally, noteworthy aspects of the musical landscape and its pedagogy in Spain during the first half of the 19th century are underscored.

KEYWORDS: Braulio Foz, *Vida de Pedro Saputo*, music education, Spanish literature, 19th century.

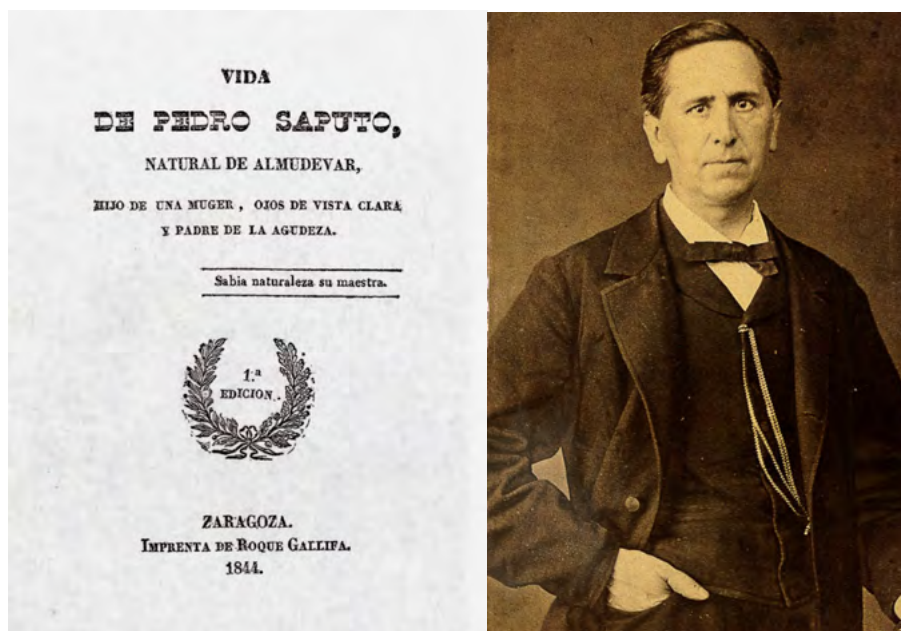
I. BRAULIO FOZ (1791-1865). OBRA LITERARIA Y BREVE SEMBLANZA BIOGRÁFICA

El polígrafo turolense Braulio Foz y Burges (Fórnoles, Teruel, 1791-Borja, Zaragoza, 1865) es considerado por la historiografía como un personaje especialmente relevante dentro de la narrativa aragonesa y española de la primera mitad del siglo XIX. Antes de abordar los aspectos específicamente musicales que nos ocupan, resulta conveniente detenerse brevemente en la figura de Braulio Foz y en algunos aspectos de su andadura vital.

Previamente a la Guerra de Independencia, en la que toma parte activa a las órdenes de Felipe Perena, el joven Foz habría estudiado en el colegio de Humanidades de Calanda (Teruel) y comenzado sus estudios superiores en la Universidad Sertoriana de Huesca. Capturado por los franceses en Lérida en 1810, es deportado, pasando el resto de la guerra en cautiverio en un depósito de prisioneros en Wassy (Alto Marne, Francia). Allí aprendió música y tuvo igualmente, gracias a sus conocimientos y aptitudes, oportunidad de formarse y también de enseñar. Tras un complicado periplo regresa a España una vez finalizada la contienda, ganando una cátedra de griego en la misma universidad oscense (1814-1816), pasando posteriormente a la Escuela de Gramática o de Humanidades de Cantavieja (Teruel) donde impartió latín y retórica (1816-1822). Poco después, adscrito siempre al espectro político liberal, ejerció de profesor de griego en la Universidad de Zaragoza. Perseguido por sus ideas, vuelve al exilio en Francia, para regresar en 1835 y fundar el periódico *El Eco de Aragón*. Llegaría entonces su nombramiento como Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Desde entonces, numerosos avatares políticos le afectaron sobremanera, lo que no fue óbice para desarrollar una intensa actividad periodística, además de escribir ensayos filosóficos, históricos, filológicos y pedagógicos. Así, en 1832 publica *El verdadero derecho natural*, de contenido liberal moderado. También aparece, en el ámbito de la filosofía y de la religión, *Cartas de un filósofo sobre el hecho fundamental de la religión* (1858). Además, es autor, entre otras muchas obras, de una extensa *Historia de Aragón*, de una *Literatura griega* y de métodos para estudiar y enseñar el griego y el latín, además de otras obras menores. *La huésped de Lacci* (perdida en los viajes y persecuciones del autor) y la que nos ocupa, *Vida de Pedro Saputo, natural de Almudévar, hijo de mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza*, son sus dos únicas novelas, esta última firmada a través de un acróstico, publicada sin nombre de autor en Zaragoza, en 1844 (Herrero, 2023).

Sin podernos detener más en asuntos biográficos para ocuparnos de las cuestiones estrictamente musicales y didáctico-musicales, podemos concluir que Braulio Foz fue, en definitiva, tal y como señala Herrero (2023), parafraseando a uno de sus más destacados biógrafos, Ricardo del Arco (1953): «una figura proteica, un escritor polifacético: jurista,

político, novelista, periodista, filósofo, moralista, humanista, filólogo, poeta, comediógrafo, satírico, historiador, crítico y polemista de fibra».



Imágenes 1 y 2: Detalle de la portada de la novela, ejemplar perteneciente a la primera edición de 1844 y retrato fotográfico de Braulio Foz (Archivo personal de Braulio Foz. Universidad de Zaragoza) (Miranda, 2021).

2. LA NOVELA Y SU PROTAGONISTA

La obra que aquí nos ocupa, entre su diversa y extensa producción filológica, histórica, pedagógica, periodística y literaria, es *Vida de Pedro Saputo* (1844).¹ En ella, el periplo vital del protagonista discurre a través de una serie episódica de diversa índole donde Foz despliega su ingenio narrativo. La novela narra las peripecias de su protagonista, Pedro Saputo, convertido en modelo y referente de aquel cúmulo de virtudes escogidas por Braulio Foz como esenciales en su ideal de persona, en el que se recogen conceptos diversos referidos a la naturaleza, la filosofía o la razón desde un prisma ilustrado, así como de raigambre clásica, dada su especialización filológica profesional. Braulio Foz convierte a Pedro Saputo, que a la sazón significa «el sabio», en un *superhombre* que rige sus pasos guiados por su ingenio, dentro del sentido común que le otorgan sus especiales talentos e inteligencias múltiples, construidos sobre su formación —diversa y basada en modelos renovadores—, así como sobre su esfuerzo. El protagonista, si bien comienza sus primeros pasos dentro de una concepción heroica casi fantástica, «se va atemperando de humanidad, raciocinio, alejándose de una mitificación inicial» (Ynduráin, 2007: 53, 58 y 63).

En ocasiones, a modo de cuento, entre los resabios del romanticismo y el incipiente realismo derivado a un cierto costumbrismo, la *Vida de Pedro Saputo* mantiene un estilo

¹ *Vida de Pedro Saputo, natural de Almuévar, hijo de una mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza. Sabia naturaleza su maestra*, Zaragoza, Imprenta de Roque Gallifa, 1844. Según edición de Francisco y Domingo Ynduráin (Madrid, Cátedra, 1986).

literario original que no lo encasilla estrictamente en estas categorías que, por otra parte, constituirían puntos de partida e influencias palpables. Para algunos de sus estudiosos como Francisco y Domingo Ynduráin, o más recientemente José Luis Calvo, cuya edición citamos recurrentemente (Foz, 2010), dentro de su originalidad y peculiar estilo literario, esta obra podría ser tenida en cuenta como una novela precursora del realismo costumbrista español. Tal como habría sintetizado Gabriela Pozzi (1988: 182-184) se trataría de una obra concebida en torno a la hibridación entre un relato fantástico y el costumbrismo en la que se añaden las aportaciones propias de la ideología liberal y anticlerical —románticas o realistas— de su autor, a la vez que se unen en este sentido numerosos elementos de la corriente literaria *maravillosa* o fantástica ya señalados en su día por Sergio Beser (Foz, 1973) y Guillermo Carnero que le otorgan una especial originalidad (Zavala, 1982; Ynduráin y Baquero, 1982). Estos suscribieron la relevancia de *Vida de Pedro Saputo* en el bosquejo literario decimonónico *pregaldosiano*, aun a pesar de la escasa difusión inicial de la novela. Su impronta puede también rastrearse en la novela *Réquiem por un campesino español* del escritor aragonés Ramón J. Sender (Mañá y Estevez, 1986). Al margen de los citados, también Marcelino Menéndez Pelayo, Teresa Claramunt o José Carlos Mainer subrayaron la importancia de la obra más allá de su creciente consideración como una novela destacada de las letras aragonesas, adquirida tras diversas ediciones como la de la colección de letras hispánicas de la editorial Cátedra, o la que se incluye en formato digital en el Centro Virtual Cervantes (Calvo, en Foz, 2010: xciii-xcix).

Tal y como observa Juan Domínguez (2010), la divulgación popular obtenida recientemente y en los últimos tiempos por el personaje de Braulio Foz parte de los estudios realizados por una serie de modernas reediciones iniciadas por Francisco Ynduráin. Desde entonces, la novela ha sido puesta en valor y reconocida tanto por editoriales aragonesas como nacionales. Así, observa Domínguez (2010), *Vida de Pedro Saputo* se ha visto convertida en un clásico de la literatura debido a que:

su significación literaria es única, no solo como novela pionera que inaugura, como hemos dicho, el realismo costumbrista español del siglo XIX, sino como heredera y depositaria tanto de la rica tradición novelística española —la picaresca, el cervantismo, el conceptualismo e ingenio gracianescos— como de un patrimonio folclórico de raigambre netamente aragonesa.

El perfil del protagonista de la narración, Pedro Saputo —natural de la villa de Almuédvar, muy cercana a la ciudad de Huesca— encarna a un personaje anclado en el folclore propio de Aragón, referenciado desde el siglo XVII (Paúl, 2019) y presente en diversos refranes y cuentos, así como en el anecdotario popular. Se trata de un relato organizado en cuatro libros, dentro de lo que podría considerarse como una obra original plagada de datos y referencias locales. A las historias se unen telas variadas, algunas propias del costumbrismo, otras son valiosas instantáneas sobre los paisajes recorridos por Saputo en sus viajes, generando observaciones contextuales y coyunturales, bien sociológicas, históricas, geográficas, artísticas, o bien de otra naturaleza, tomadas como material novelable, según apuntó José Escobar (2000). Para este último, que acuña el término «mímesis costumbrista», este *modus narrandi* obedece a una novedosa representación ideológica de la realidad que trae consigo entre los siglos XVIII y XIX una concepción moderna de la literatura. Esta es entendida como una forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo, diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica. Así, se atisba en el estilo literario de Foz el nuevo objeto de mímesis, que no

es otro que la sociedad, como referente cultural e ideológico de la literatura surgida al amparo institucional de la vida pública burguesa que en la *esfera habermasiana* se denominaría «bürgerliche Öffentlichkeit» (Escobar, 2006).

Los referidos cuatro libros, divididos a su vez en cincuenta y cuatro capítulos, mantienen en esta novela de viajes y aventuras una cierta proporcionalidad capitular con un desarrollo estructural genérico lineal en el que sobresalen, entre otros ingredientes e influencias, elementos propios de la literatura clásica y una presumible impronta *roussonian* (Calvo, 1984: 64-65). Además, la novela se sitúa de forma original en una encrucijada entre el humanismo y el folclore, y la tradición culta y la oral, donde la fábula y la ficción se convierten en formas de instrucción clara, sencilla y directa (Camarena y Chevalier, 1997/2003; Caro Baroja, 1988). Constituye así un canal adecuado para formar y para «pintar la vida y las maneras de los hombres, para mostrar los yerros a que nos arrastran nuestras pasiones, y para hacer amable la virtud y odioso el vicio» (Blair, 1798-1801: 291-292; citado por Calvo Carilla en Foz, 2010: LIX).

El estilo narrativo de la novela ofrece en su desarrollo un destacable caudal de información, no solo desde la óptica folclórica sino también introduciendo datos referentes a diferentes épocas, además de la propia experiencia vital del autor que puede entrecerse reiteradamente entre sus páginas. Así, Foz plasma en la figura de Pedro Saputo sus ideas liberales respecto a la educación, el derecho natural, la justicia y el laicismo, que fueron desarrolladas con amplitud en algunas de sus obras como *El verdadero derecho natural* (1832), *Los derechos del hombre deducidos de su naturaleza y explicados por los principios del verdadero derecho natural* (1834), *Plan y método para la enseñanza de las letras humanas* (1820) y *Cartas de un filósofo sobre el hecho fundamental de la religión* (1858) (Paúl, 2019). Más allá de la inconcreción temporal en la que se desarrolla la novela, vinculada a un tiempo mítico, y aunque muchos datos que pueden entresacarse de la novela no perfilan una cronología histórica definida, sí se ofrecen otros muchos elementos sociológicos, elementos y datos que construyen un claro trasunto del tiempo vivido por Braulio Foz (Ynduráin y Baquero, 1982).

El autor, humanista militante, partiría de referentes literarios propios del siglo XVIII y del clasicismo —homéricos sobre todo—, convirtiendo a su personaje en un modelo de ejemplaridad. En *Vida de Pedro Saputo* también vislumbramos la pretensión utilitaria o pragmática que según preceptos *dieciochescos* debiera priorizarse en una obra de estas características, aunque Foz, siempre termina anteponiendo la libertad imaginativa propia de un relato de aventuras a la preponderancia pedagógica —muy presente, no obstante, a lo largo del relato— (Calvo, en Foz, 2010: LVI).

3. MÚSICA Y EDUCACIÓN MUSICAL EN LA *VIDA DE PEDRO SAPUTO*

En aras de respetar la configuración de la novela, consideramos más adecuado el análisis de los aspectos musicales siguiendo un planteamiento episódico, respetando así la estructura de la obra. Los libros primero y segundo son las partes más enjundiosas y significativas desde el punto de vista musical, aunque como veremos, hay también otros reseñables en los libros tercero y cuarto.

En cada uno de estos capítulos, tras una breve reseña de su contenido, destacaremos, dado el objeto de nuestro estudio, aquellos aspectos relacionados con la música y su aprendizaje, que constituyeron un elemento relevante para el autor y la propia configuración e idiosincrasia del protagonista. Braulio Foz muestra muchas de sus propias vivencias y conocimientos musicales de los que hace partícipe a su protagonista. En muchos casos, son aspectos que coadyuvan a retratar —al margen de otras cuestiones temporales apun-

tadas por Sergio Paúl (2013)— el paisaje musical religioso y civil de la primera mitad del siglo XIX español.

Aquellos aspectos musicales a los que Foz dedica más importancia en su relato y sobre los que disertaremos siguiendo el aludido planteamiento cronológico-capitular, son los que sintetizamos en la siguiente tabla. En ella señalamos aquellos capítulos en los que estas cuestiones son más evidentes, aunque muchas de ellas se tratan de forma transversal a lo largo de toda la novela:

LIBRO y/o CAPÍTULO	ASPECTOS MUSICALES Y DIDÁCTICO-MUSICALES DESTACADOS
Libro I. Capítulo VII Libro II. Capítulo XII Libro IV. Capítulo I	El aprendizaje musical y la importancia de la música en el bagaje formativo de su protagonista. Planteamiento de nuevas formas de aprendizaje musical, diversidad metodológica, motivación inicial desde la práctica para canalizar el entusiasmo del discente.
Libro I. Capítulo VII Libro II. Capítulo VI, capítulo XII	Aprendizaje complementario de otros instrumentos respecto de uno principal (en este caso el violín): vihuela, flauta, órgano.
Libro I. Capítulo VII Libro III. Capítulo I	Descripción y crítica de los modelos educativos emanados de la institución musical más importante del Antiguo Régimen: la Iglesia y en concreto las capillas de música religiosa. Son recurrentes las referencias a los componentes de las mismas: cantores, instrumentistas, maestros de capilla y organistas.
Libro II. Capítulos IV, IX, X, XI y XII	Descripción de las rondallas y estudiantinas como formaciones populares de referencia, éstas últimas en el ámbito universitario y en general también del pueblo llano, presentes en festejos y celebraciones. Dentro de estas agrupaciones debe destacarse la información aportada sobre las tunas.
Libro III. Capítulo III Libro IV. Capítulos IV y VII	Concepción estética de la música y sus efectos propia de época tardo-barroca y del idealismo romántico.

Tabla 1: Principales cuestiones musicales tratadas en la novela. (Elaboración propia.)

3.1. Libro I. Educación musical y artística en la configuración del héroe: Pedro Saputo

La novela se inicia con el misterio en torno al nacimiento de su protagonista, tratando este primer libro sobre su infancia en libertad y de cómo se lleva a cabo su tardía escolarización a la edad de nueve años. Esto no constituiría un impedimento para que Pedro Saputo (Pedro «el sabio») despuntase y diese diversas muestras de su inteligencia precoz, sus dotes de observación y su alta capacidad para el aprendizaje (Andrés y Calvo, 1984). En este contexto, que nuevamente nos retrotrae a concepciones pedagógicas ilustradas renovadoras provenientes de Francia, Pedro Saputo iba a agilizar su periodo de aprendizaje tras una fase de vivencias iniciales basadas en el juego en las que rechaza la enseñanza convencional del momento: memorística, estricta, punitiva y anquilosada en modelos retardatarios, considerados por el autor como poco efectivos. Braulio Foz apostaba por darle a su protagonista la oportunidad de aprender tras casi una década de vivencias en libertad, donde el componente lúdico y la actividad física —incluidos ejercicios anaeróbicos, sobre todo de fuerza— (capítulo III «De cómo Pedro Saputo adquirió grandes fuerzas») ocupan el tiempo del protagonista. Se vincula así el ideario pedagógico de Foz con los planteamientos renovadores de Pestalozzi y en primera instancia y sobre todo, con los postulados de J. J. Rousseau, quien, como gran renovador en el campo educativo sostendría un argumentario similar en *El Emilio o De la educación* (1762) (Foz, 2010).

En el capítulo IV: «De cómo Pedro Saputo fue a la escuela», el juego se convierte igualmente en herramienta de aprendizaje para Saputo dado que sus primeras letras las

aprende por su cuenta a través de un sistema de una treintena de tablillas con una letra grabada en cada una. Con este sistema y con el refuerzo escolar de los primeros meses de clase, Pedro Saputo aprendía a leer en un reducido periodo de tiempo. Braulio Foz apuntaba aquí tempranamente algunas ideas sobre el aprendizaje basado en la experimentación y la praxis, como sostendría posteriormente el propio J. Dewey (1859-1952), o en el hecho de «aprender jugando». Este último aspecto, relevante en sí mismo desde el punto de vista pedagógico, sería reivindicado recurrentemente en los postulados *frobelianos* y en las ulteriores propuestas de la Escuela Nueva, incluso en las de Andrés Manjón en Granada (Montero, 2000), ya desde el último cuarto del siglo.

El material lúdico musical creado por su protagonista provenía del despiece de una vieja vihuela española que tenían sus abuelos en casa. Este dato organológico mostraría la cotidianidad del popular instrumento, precedente directo de la guitarra española actual, presente en muchas casas humildes como la de Pedro Saputo en su pueblo, Almodívar. Así, este artefacto musical se convierte en el objeto que posibilita el aprendizaje de las primeras letras de Saputo. Las ideas didáctico-pedagógicas de Foz se manifiestan en estas y otras referencias sobre la particular forma de aprender de su «héroe», no en vano el autor escribió como sabemos algunas obras para el aprendizaje de la lengua latina y el griego, interés refrendado en la novela cuando Pedro Saputo adquiere, como veremos, un rápido conocimiento del latín en el libro II.

En los capítulos siguientes Pedro Saputo va continuar formándose en aquellas disciplinas relevantes para su conformación arquetípica, adquiriendo una identidad forjada por influencia del folclore, en las que se vislumbra el bagaje literario clásico del autor, especialmente helénico: la impronta homérica, horaciana, socrática, entre otras que impregnan el relato, de que Foz era un acendrado especialista. Todos estos elementos coadyuvaron a la construcción de una novela con rasgos de cuento popular, en la que Saputo, tal y como apunta José Calvo (2010: LIX y LXVII), sintetizaría la extracción popular —de la que es rescatado moral y literariamente— y la dignificación culta, aunando cierto tono de comicidad al confrontar la ignorancia y atraso seculares, puntos débiles de sus paisanos que contrasta con la ecléctica superioridad del protagonista.

Foz añade a la supremacía intelectual del personaje su sobresaliente tono físico, y belleza ideal —casi «angelical» (Libro II, capítulo IX, p. 124)—, pero sobre todo, su verdadera fortaleza, que se cimentaba en su capacidad y habilidad para aprender, le permitió formarse con rapidez en los oficios de cardador, carpintero o sastre. También adquiría fundamentos de cultivo agrícola y sobre todo, aquellos relacionados con las artes concebidas como disciplinas de primer orden. Así, la pintura y la música se perfilan como algunas de las destrezas más destacadas y definitorias de Saputo, tal y como fueron ambas consideradas de forma progresiva durante el ochocientos, merced a los nuevos caminos estéticos del idealismo romántico.

Si bien todo este aprendizaje se relata en los capítulos V y VI: «De cómo Pedro Saputo determinó aprender algún oficio» y «De cómo Pedro Saputo aprendía todos los oficios en un rato», debe reseñarse que es el siguiente el que se dedica explícitamente a la cuestión: «De cómo Pedro Saputo aprendió la música» (capítulo VII), tratando esta cuestión de forma monográfica. Este hecho refrendaría la importancia dada a este arte por Foz, así como el interés otorgado a la formación musical en el individuo. El capítulo trata numerosas cuestiones que desgranamos a continuación:

El interés de Saputo por aprender música surge de la esfera profana, concretamente fueron su admiración por el baile y la música popular los estímulos que atraerían al protagonista. De este modo, la escucha de un baile popular, «El gitano», y el efecto producido a través de la experimentación de la danza unida a la música, serían los motivos que

llevarían al protagonista a acercarse a esta disciplina: «solo por aprender eso (el baile) aprendería *solfa* de buena gana». Para lograr su objetivo de aprender música, Saputo recurría a quien en ese momento disponía en su población de ciertos conocimientos: el cura organista. El papel de la Iglesia seguiría siendo determinante en la difusión y la enseñanza de la música durante el siglo XIX (Jorquera, 2021) a pesar de la progresiva sucesión de cambios en esta materia y su enseñanza en España, las capillas de música religiosa eran todavía los principales centros para su divulgación y enseñanza. Estas se mantendrían, no sin dificultades, por la afección de las medidas desamortizadoras y otros factores (López Calo, 2012) hasta la aparición de una nueva demanda social de música y, por ende, de nuevos contextos civiles de educación musical que darían lugar a las sociedades musicales y a los primeros conservatorios de música.

El niño Pedro Saputo tuvo pues que recurrir al organista del pueblo de Amudévar, «mosen Virangüés», como especialista local a su alcance para aprender música, ya que este sabía tocar con diferente pericia el órgano, esencial en la parte musical de los ritos religiosos, el clavicordio —instrumento de teclado de cuerda pulsada, antecesor del pianoforte— y, en menor medida, el violín y el salterio. En este último caso no se precisa la tipología de este antiguo cordófono, presente igualmente en la música popular aragonesa donde también recibe la denominación de *chicotén*. En opinión de Saputo, su maestro «tocaba medianamente bien» en lo que se podría entrever un juicio realizado por el autor, que mostraría nuevamente su sentido crítico merced a sus conocimientos musicales.

Foz plantea aquí una de las principales problemáticas en relación al aprendizaje de la música, convertida en una tarea de gran dificultad dado el complejo sistema de lecto-escritura musical y los sistemas de enseñanza, excesivamente teóricos y repetitivos, que en muchas ocasiones se convertían en un escollo insalvable para diletantes e incluso talentosos músicos. Precisamente aquí podrían entreverse cuestiones observadas en los escritos sobre música de Rousseau, de formación autodidacta y muy crítico con esta complejidad del lenguaje musical, quien ideó nuevas propuestas de simplificación a través de un sistema de notación numérica (Ferrer y Hamerlink, 2007; Jorquera, 2004; Ferrer, 2007 y 2010).

La progresiva demanda social de programación de música y, por ende, de formación en esta disciplina, propiciaba a lo largo del siglo XIX la externalización progresiva de la educación musical fuera del ámbito eclesial. Así, propiciado por el desarrollo urbano e industrial, y por el pujante asociacionismo civil especialmente acusado en España durante la segunda mitad del *ochocientos*, surgían las primeras oportunidades de aprendizaje musical —piano, canto, así como teoría musical—. Paralelamente a esta demanda de formación y práctica musical surgían las formaciones corales amparadas en sociedades de diverso ideario y tipología —casinos, círculos, liceos y ateneos— (Ramón, 2018; Nagore, 2001a y 2001b, Ramón y Zavala, 2017). El orfeonismo y las bandas de música, militares y civiles, caracterizarían también el devenir de la segunda mitad del siglo en el que comienzan a plantearse en Europa nuevas formas de notación musical que habría iniciado el propio Rousseau, así como Chev y y Glover-Curwen, entre otros (Ramón y Zavala, 2022), y posteriores propuestas renovadoras de aprendizaje musical activo (como las de Dalcroze, Ward, Kodaly y Orff), que sentarían las bases de muchos de los planteamientos actuales. El aprendizaje de la música, su práctica y la asistencia a conciertos se convertían en algunas de las actividades de ocio más proliferas de la sociedad burguesa decimonónica cuyas bases, progresivamente en expansión y con un espectro social cada vez más amplio, las demandarían dentro de un contexto identitario (Cruz, 2014).

Así, Foz se muestra renovador respecto a un aprendizaje musical más basado en la práctica y la motivación. Optimizar el esfuerzo reduciendo a lo esencial la parte estricta-

mente memorística, sistematizar el aprendizaje priorizando lo útil y lo procedimental, e ir descubriendo desde el inicio el propio lenguaje a través de la praxis, son aspectos que Braulio Foz quiso aplicar a la didáctica de las lenguas (Calvo en Foz, 2010) y también al lenguaje musical. En relación a aquellas, deben destacarse sus escritos: *Plan y método para la enseñanza de las letras humanas* (1820); *Arte latino, sencillo, fácil y seguro* (Zaragoza, Roque Gallifa, 1840). No debe olvidarse que Foz fue el autor de la primera historia de la literatura griega en España: *Literatura griega, esto es, su historia, sus escritores y juicio crítico de sus principales obras* (1849), muy divulgado como manual de texto en las universidades españolas, considerado todavía obligatorio en muchas de ellas a mediados de la década de 1860 (Lista, 1865: 10). Pero, sobre todo, hay que destacar su *Método para estudiar y enseñar la lengua griega*. (Calvo en Foz, 2010; Gangutia, 1985).

La complejidad del *solfeo* y la teoría musical, impregnada además a nivel estético de una farragosa patina tardobarroca, fue un inconveniente para la progresiva democratización del aprendizaje musical. No en vano, cuando Pedro Saputo comenta su intención de aprender música a su maestro, «mosen Virangüés», lo hacía a través de la cómica «Epístola sobre la complejidad de la “solfa” de los dos diablos», en la que Foz sentencia: «queden la solfa y la gramática para tormento de los hijos de los hombres...» (Foz, 2010, Libro I, Capítulo VII: 43).



Imágenes 3 y 4: Representaciones de la mano guioniana, procedentes de manuales de canto llano: siglo xv² (izquierda) y finales del xviii (derecha) (Marcos y Navas, 1777: 4), en una muestra de su vigencia y permanencia tradicional en el aprendizaje de la música.

Una vez que el capellán accede a enseñar a Saputo, este pretende utilizar como herramienta didáctica la «manopla o mano de la solfa», usada ampliamente en las capillas musicales eclesiales para aprender tradicionalmente las escalas del canto llano con las líneas y falanges de la mano como referencia visual mnemotécnica. Este antiguo recurso didáctico fue concebido por el benedictino Guido D'Arezzo (991-1033) en su obra

² Mano guioniana de un manuscrito de Mantua, último cuarto del siglo xv (MS Canon. Liturg. 216. f.168 recto), Bodleian Library, Universidad de Oxford.

Micrologus y le valdría para ser considerado como uno de los próceres de la construcción sistemática de la música occidental, fijada a su vez de forma gráfica a través de un sistema de líneas. Este fue el recurso con el que, en la novela de Foz, aprendía «Virangüés» en sus doce años de formación, primero como infante, y luego, ya ordenado, como componente de la capilla de música de la catedral de Huesca, progresión profesional habitual de muchos niños de coro que propiciaba, además de su conocimiento del canto y del órgano, el de otros instrumentos musicales secundarios usados en la capilla (Bartolomé, 1991).

La oposición inmediata e irrevocable de Saputo a aprender de una forma ortodoxa le llevará a rechazar este planteamiento *guidoniano* y a demandar un estilo de aprendizaje desde la práctica a través del que iba a ser su instrumento preferido: el violín. Su encuentro con este instrumento musical surge de forma casual, escuchando a lo lejos tocar a su maestro:

el capellán se divertía en hacer (escalas) ya por todos sus puntos, ya por terceras, quintas; ya en el tono mayor, ya en el menor: hirió el oído de Pedro; escucha, percibe siente en sí y admite aquella ley y verdad primordial de la música, aquella verdad general, aquella proposición elemental de puntos o sonidos que así le satisfacía; y vuelve a subir y ruega al capellán que le enseñe aquello en el instrumento. —No —dijo el músico, en el violín no puede ser, ni en otro instrumento alguno; primero lo has de aprender con la boca (voz) y en la solfa, y para eso hay que acudir a la mano o manopla como hoy la hemos llamado. —No, señor —replicó el niño—, ya no quiero aprenderlo con la boca, sino con el violín, porque así lo aprenderé de una vez y no que de ese otro modo habrá que hacer nuevo aprendizaje. Sobre todo, lo que es la *manopla*, ni verla (Foz, Libro I, Capítulo VII, 2010: 46).

Así, tras un rechazo inicial del aprendizaje tradicional, el protagonista, Pedro Saputo descubría a través del violín —tras convencer finalmente a «Virangües»— aquellas cuestiones inicialmente explicadas de forma poco apetecible por el capellán sobre la naturaleza de la música y su aprendizaje. El violín del sacerdote «hería» su oído que percibía, escuchaba y sentía aquella «ley y verdad primordial de la música» así como la proposición elemental de puntos o sonidos (notas) de acuerdo, por una parte, a un orden terrenal que produce ante todo satisfacción y deleite en la escucha, y por otra, dentro de un orden ideal, al eco de los postulados pitagóricos y platónicos transmitidos por San Agustín y Boecio, reflejados entre las relaciones interválicas establecidas entre los sonidos. A través de estos comentarios, Braulio Foz reflejaba igualmente —como constataremos más adelante— el conocimiento sobre las concepciones clásicas de la música como motora de afectos y emociones dada su naturaleza *supraterrenal*, vigentes en la enseñanza musical impartida en las capillas de música religiosa tardobarrocas.

Esta nueva inyección de entusiasmo y motivación inducida desde los sonidos del violín —la primera fue el deseo de aprender a tocar música fascinado por la escucha de un baile de moda, «el gitano»— se convierte en el revulsivo fundamental para el cambio de actitud de Saputo respecto al aprendizaje musical.

El violín adquiriría, especialmente desde la segunda mitad del siglo XIX, una gran popularidad y una dimensión casi *mágica*, excitada por una visión romántica del mismo por causa de la celebridad de algunos de los principales virtuosos del instrumento —como Niccolò Paganini o Pablo Sarasate (Nagore, 2013)—, considerados «genios» impregnados de un talento sobrenatural. Así, la exigencia técnica y la extrema afectación se convertían en rasgos consustanciales y requerimientos imprescindibles para enfrentarse a las obras de compositores como Joseph Mayseder, de C. A. Bériot, o Henri Vieuxtemps, entre

otros, identitarios del virtuosismo romántico del violín (Plantinga, 1992; Kawabata, 2013; Ramón, 2021a).

Con insistencia, esfuerzo y tenacidad, Saputo reconducía mediante la práctica instrumental un planteamiento didáctico inicial retardatario y convencional en una dirección nueva. Braulio Foz exponía nuevamente a través de su personaje su preferencia por nuevas formas de enseñanza, queriendo mostrar que podía ser posible, partiendo de los intereses del discente —aunque no sin esfuerzo, ya que es esta una de las virtudes destacadas de su *héroe*— aprender en dos meses de estudio severo y diario, lo que tradicionalmente se habría esperado poder adquirir en cuatro o cinco años. Con cierto ademán visionario, Foz habla del papel esencial de partir del interés del alumno, y contempla como imprescindible tener en cuenta la motivación, adelantándose así a una de las actitudes consideradas en la actualidad indispensables en los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Foz incide a través de su personaje en la posibilidad de aprendizaje musical directamente sobre el instrumento, en este caso el violín, anticipando también algunos de los planteamientos pedagógicos del conocido *sistema Suzuki*, con el que se pretende conseguir una habilidad técnica básica con el instrumento antes de aprender a leer música, tal y como ocurre con el lenguaje hablado (Bossuat, 2007). Pedro Saputo deriva, por tanto, el conocimiento de la teoría musical simultáneamente a la práctica del violín, vivenciada de forma directa.

Tras esta experiencia instructiva, nuestro protagonista adquiere de forma complementaria ciertos conocimientos de vihuela y flauta a través nuevamente de las indicaciones básicas de su maestro, convertido en orientador de aprendizaje constructivo, deductivo y por descubrimiento. En esta ocasión, el autor, Braulio Foz muestra tener conocimientos técnicos sobre la emisión del sonido, posiciones básicas, afinación y digitaciones de estos instrumentos.

En la novela, este bagaje musical adquirido por Saputo se vivencia en un exitoso concierto doméstico a dúo entre él mismo y el capellán en la casa de su madrina, en lo que podría ser un reflejo de los conciertos domésticos burgueses de música de salón (Alonso, 1993). Esta práctica, de herencia dieciochesca, es habitual desde el primer tercio del siglo XIX y enlaza con la tradición ilustrada de la música doméstica burguesa, con un componente más lúdico que intelectual en el caso español, y constituye junto con el diletantismo un claro intento de ascenso social mediante la cultura (Casares y Alonso, 1995; Alonso, 1993). A raíz de este recital, se afirmaba que ambos, tras casi tres meses de docencia, parecían «la capilla del Vaticano o por lo menos la de la catedral de Huesca que era la que todos habían oído» (Foz, 2010, Libro I, capítulo VII: 48). Este último ejemplo, encaja con la concepción de las capillas catedralicias como agrupaciones musicales de referencia en las ciudades. En este sentido, la música religiosa, que en esta centuria alcanzaba progresivamente la categoría de concierto público, llegaba más allá de su objetivo litúrgico. Foz pudo conocer de primera mano la capilla de la catedral de Huesca y el panorama musical durante su estancia en la ciudad como alumno y docente en la Universidad Sertoriana. La universidad oscense, fundada por Pedro IV en 1354, una de las más antiguas de España y llamada *sertoriana* como remedo de la escuela creada por Quinto Sertorio, personaje determinante en la Osca romana del siglo I a. C., mantuvo una estrecha relación con la catedral, más aún desde la adhesión de la institución en 1619 al dogma inmaculista, escenificado todavía y desde el siglo XV en la seo oscense a través del acto del *Tota Pulchra*, con coro y orquesta, y con la presencia procesional —dentro y fuera de la catedral— del cabildo, el obispo, el rectorado y catedráticos, y las autoridades municipales. Las relaciones entre la universidad y las catedrales serían estrechas, como en el caso salmantino,

tanto a nivel docente (canónigos de la seo ocupando cátedras universitarias), como en cuestiones organizativas y económicas (Montero y Casas, 2018).

La música sonaba recurrentemente en el calendario litúrgico de las catedrales a través de la actividad de sus capillas de música, como conjuntos estables de músicos, formadas por su principal responsable, el maestro de capilla, además del *sochantre*, los cantores (incluidos los infantes, niños de coro o *seises*) e instrumentistas. Aunque alcanzarían su punto álgido en el siglo XVIII, y se iría mitigando ante las crisis derivadas por la desaparición del Antiguo Régimen y las sucesivas políticas desamortizadoras, que dejaron sin recursos a los cabildos (López Calo, 2012). En aquellos años, Braulio Foz pudo asistir a las actuaciones litúrgicas de la capilla de Huesca, más aún tras su afición musical asentada y reforzada durante su cautiverio francés, y conocer en Zaragoza al más destacado discípulo —y posteriormente sucesor— del célebre compositor Francisco García Fajer *el Españolito*, el maestro de capilla Ramón Félix Cuéllar, y también a su hermano Domingo, organista de la misma (Saldoni, 1868; De Mur, 1993).

Volviendo al contexto de la novela, al referido concierto doméstico realizado por Saputo y su maestro, se refiere la interpretación de una «sonata» indeterminada para clave y violín. El autor muestra aquí un conocimiento básico de las formas musicales profanas a través de esta referencia. Por su parte, «el gitano» y «los canarios» son los bailes que el autor incluye como protagonistas del repertorio programado, en cuya interpretación se apreciaron el talento y rápido aprendizaje del muchacho en cuestiones de técnica y afinación. En sendos casos, estaríamos ante bailables que pueden hacer referencia a la génesis de dos géneros de música popular en plena configuración y auge, definitorios ambos de la España del *ochocientos*. Por una parte, los bailes de raíz protoflamenca como el fandango para el caso de «el gitano», y por otra, el baile cortesano de «el Canario» renacentista que, siendo muy popular en los siglos XVI al XVIII, todavía se bailaba en el siglo XIX. Sus características coreográficas (en pareja, con la inclusión de movimientos rápidos, saltos y taconeos como rasgos identitarios) podrían haber influido entre otros elementos, tal y como apunta el propio Foz, en el desarrollo posterior de la jota en su variante aragonesa (Siemens, 1999 y Barreiro, 2013), cuya génesis —como en el caso del flamenco— se producía en este siglo XIX.

Tocaron después entre otras cosas el canario, baile que entonces se usaba mucho, y el gitano, que comenzaba a usarse, cuyos bailes, de variedad en variedad y de nombre en nombre, han venido a ser y llamarse en nuestro tiempo, el primero, la jota, y el segundo el fandango (Foz, 2010, libro I, capítulo VII: 48).

Ambos géneros —la jota aragonesa y el flamenco— se convertirían, conforme avanzase el siglo, en símbolos identitarios de lo hispano (Encabo, 2012). En relación al último y al concepto romántico de *gitanismo*, apunta el profesor Eloy Martín Corrales (1995: 17):

en pleno siglo XIX, surgió el flamenco. En una reciente síntesis se argumenta que sus bases se fundamentaron sobre los siguientes elementos: el romanticismo-gitano como sustento ideológico; sobre la cultura tradicional, el majismo gitanizado y la experiencia socializadora de la minería, como sustento sociológico; sobre los cantos y bailes populares españoles y la estilística payo-gitana, como sustento lírico-musical; sobre el consumo, como sustento económico.

Estos, junto con los tipos costumbristas del baturro aragonés, constituyeron referentes comunes y símbolos patrios presentes en la literatura, la iconografía y la música, en el

territorio español durante la segunda mitad del siglo XIX. Coadyuvaron a esta perspectiva repleta de tópicos alimentada desde la curiosa mirada de la hagiografía extranjera hacia España y «lo español».

La presencia del flamenco y sus precedentes cuya diáspora se acentuaría sobremedida merced a la vertebración ferroviaria del territorio desde la década de 1860, se hacía patente en Aragón —y concretamente en Huesca (Ramón y Zavala, 2018)— al igual que en el resto de España, circunstancia que apunta y refleja el propio Braulio Foz, quien se manifiesta conocedor de la creciente popularidad de este género ya en el temprano momento de publicación de su novela. Sobre ello nos detendremos con mayor profundidad posteriormente, al hilo de una nueva referencia al baile de «el gitano» en el libro IV.

El libro primero finaliza cuando Pedro Saputo alcanza la edad de trece años y decide iniciar sus viajes. En este tiempo se habría formado y habría desarrollado muchas de las capacidades imprescindibles dentro del ideal de ser humano propuesto por Braulio Foz. En este proceso, más allá de otras consideraciones referenciales de naturaleza estética, histórica, pedagógica y literaria desarrolladas en las ediciones críticas consultadas, podríamos apuntar que el protagonista, Saputo, se forma en diversas disciplinas un estilo de aprendizaje renovador e influido por el humanismo ilustrado, donde las artes —especialmente la pintura y la música— conformaron una parte importante de su bagaje cultural, propio de la nueva consideración de estas como relevantes en la educación general del individuo. Al mismo tiempo, en la novela se aboga por una formación diversa eminentemente práctica vinculada al desarrollo intelectual-teórico. En este último caso, Saputo cultivaría la gramática, el latín o incluso la medicina,³ en una muestra de la concepción de la vida como un continuo aprendizaje.

Desde la Primera Restauración (1875-1902) ya se iniciaban, por considerarlos determinantes, proyectos educativos dirigidos a la formación de los trabajadores especializados en la artesanía, la industria en general y la manufactura (Pérez, 2022). Braulio Foz también podría preconizar en cierta medida estas ideas, que cristalizarían finalmente en el espíritu regeneracionista finisecular español y que habrían de ser ampliamente definidas posteriormente por Joaquín Costa y sus predecesores (Costa, 1898). De hecho, la novela es en sí misma un alegato contra la ignorancia, la superstición y la credulidad de los paisanos de Pedro Saputo, quien se mueve, precisamente, entre el atraso secular aragonés —y español— confrontando diversas situaciones de las que siempre sale victorioso merced a su inteligencia, sentido común y experiencia vital, así como una amplia y diversa formación adquirida que le diferencia y otorga una gran ventaja frente a sus adversarios. Su formación se torna así en una de sus más importantes herramientas para desenvolverse en la vida y progresar. Foz proyecta el ideal ilustrado de la necesidad de una instrucción pública como verdadera herramienta de progreso.

No obstante, las graves carencias en el aspecto educativo fueron una constante durante la segunda mitad del siglo XIX y serían identificadas como una de las causas del endémico retraso de España en muchos ámbitos respecto a otras naciones europeas, modernas y en crecimiento, cavilaciones que darían lugar al concepto crítico generalizado en torno a la crisis *noventaiochista* (Puelles, 1989).

3 «De cómo Saputo se hizo médico. Sigue su viaje» Capítulo IV, libro III.

3.2. *Libro II. Pedro Saputo, el aprendizaje del órgano y su inmersión en la estudiantina o tuna universitaria*

En el segundo libro se trata la adolescencia de Pedro Saputo, que realiza diversos viajes a Huesca y a distintos puntos de la comarca del Somontano oscense, donde vive diversas aventuras y se enamora de su amada Morfina.

Los aspectos relacionados con la música y su aprendizaje siguen muy presentes a lo largo de esta parte del relato correspondiente al Libro II. Concretamente, en el capítulo VI, un joven Saputo disfrazado de mujer ingresa en un convento donde aprende órgano con la monja encargada de dicha tarea, en uno de los episodios más llamativos del relato por su viso cómico. Si bien es cierto que no existieron como tales capillas musicales en los conventos femeninos, sí fue frecuente que algún maestro de capilla u organista en la misma localidad o cercana a ésta, se desplazase para formar musicalmente a alguna monja que destacase en el ámbito musical, y cuya tarea sería la de la interpretación organística y de dirigir los cantos del coro. Por ello no resulta extraño que este convento indeterminado contase con una profesora especialista en esta tarea.⁴ Nuevamente en este caso, se hace patente la rebeldía del protagonista, quien mantiene su empeño por aprender a tocar el instrumento musical desde la práctica inmediata, rechazando cualquier trabajo teórico previo en relación al lenguaje musical —que por otra parte ya poseía—.

Por otro lado, en los capítulos IX al XII⁵ del Libro II, Braulio Foz narra las vivencias de su personaje con un grupo de estudiantes músicos. De este modo, el autor nos podría aproximar a la actividad de las tunas o estudiantinas académicas, formaciones musicales identitarias y consustanciales a las universidades españolas y latinoamericanas (Ramón, 2021b). Al mismo tiempo, hace referencia a su actividad extracolegial, en periodos vacacionales en los que estos grupos musicales estudiantiles recorrerían localidades cercanas a su universidad en busca de emolumentos y recursos, sin olvidar el disfrute, así como sus acciones corporativas y asistenciales, como principales objetivos (Martín Sárraga, 2022).

Foz recogería aquí su experiencia personal donde se hace patente su contacto con las tradicionales agrupaciones musicales universitarias pudiendo evocar las vivencias de sus años escolares y docentes en las universidades de Huesca y Zaragoza (Calvo, en Foz, 2010: xci). De este modo, son numerosos los datos aportados por Foz sobre la existencia de tunas en Aragón durante la primera mitad del siglo XIX, situación propiciada en la novela por el encuentro en la localidad de Barbastro, en la comarca oscense del Somontano, entre Pedro Saputo y unos estudiantes que forman parte de una versión reducida de la típica rondalla universitaria o tuna, siendo aceptado como un miembro más de la misma.

Las estudiantinas o tunas universitarias —compuestas generalmente por estudiantes y/o egresados— comparten la configuración tímbrica de las rondallas como conjuntos de música popular con una base flexible de instrumentos de pulso y púa (bandurrias y laúdes), con un sustento armónico de guitarras —o vihuelas, según la antigua denominación de la guitarra española— y que incluían frecuentemente violines, u ocasionalmente flautas e instrumentos de pequeña percusión como panderetas, castañuelas, triángulo, etcétera. Las tunas y estudiantinas, con imprecisos y difusos precedentes de raigambre medieval, tuvieron una importante evolución de normalización y reinención en la segunda mitad del siglo XIX debido al influjo de las comparsas estudiantiles propias de las carnestolendas. En líneas generales, las rondallas populares podían ser formaciones

4 Sirva de ejemplo la docencia en conventos femeninos de la capital del Darro impartida por Celestino Vila de Forns (1830-1915), maestro de capilla de la catedral de Granada (Vega, 2005).s

5 «De cómo Pedro Saputo se hizo estudiante de la tuna»; «Pedro Saputo da principio a la vida estudiantina»; «Donde prosigue lo comenzado»; «Camina a su fin la vida de la tuna».

musicales espontáneas cuya función era frecuentemente la interpretación musical instrumental de acompañamiento al canto en rondas y pasacalles. Es el caso de lo acontecido en el capítulo IV del Libro II, en el que el autor destaca brevemente el carácter popular y espontáneo de una rondalla en el referido caso de una ronda a una muchacha del lugar organizada en la localidad de Barbastro (Huesca) (Foz, 2010).

Conforme avanzase el siglo, estas agrupaciones ganarían en difusión y arraigo, así como en número de ejecutantes, ampliando su paleta y dimensiones tímbricas, constituyéndose en grupos polifónicos estables que realizaron un repertorio instrumental adaptado. En ocasiones, especialmente desde el último cuarto del siglo XIX, las rondallas podrían estar vinculadas —tanto dentro como fuera del ámbito académico— a sociedades de diverso ideario, así como a conjuntos corales y orfeones (Ramón, 2018).



Imagen 5: La «Rondalla Oscense», posando en el claustro de la Iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca. Revista *Sol y Sombra* nº 21, Madrid, agosto, 1902.

Respecto a las tunas, cada vez son más numerosos los estudios sobre estos grupos musicales universitarios propiamente españoles y, debido a un proceso de transferencia cultural, también latinoamericanos, donde en la actualidad hay todo un fenómeno creciente de desarrollo, que contrasta con la falta de relevo generacional y su decadencia en el panorama universitario español (Ramón, 2021b).

Si bien es cierto que son numerosos los testimonios sobre la antigüedad de estos estudiantes músicos, sería en la segunda mitad del siglo XIX cuando comienza su transformación en lo que, tras numerosos procesos de reinterpretación y normalización, derivan las actuales tunas universitarias. En este caso, los datos aportados por la novela son valiosos, ya que se encuadran en lo que pudieran ser elementos de la tuna propios del Antiguo Régimen de la primera mitad del siglo XIX, concretamente en una época de transición producida en las décadas centrales de la centuria en las que la

universidad iba a sufrir numerosos cambios. Estos tunos o «estudiantes de la tuna» —así referidos por Foz— «iban de motus» es decir, dedicándose a lo que denomina como «correr la tuna», en su retorno a casa en el periodo vacacional (Belmonte, 2016).



Imagen 6: La Tuna o Estudiantina Cordobesa, fotografiada en 1890.
Archivo del Real Centro Filarmónico de Córdoba Eduardo Lucena.

Queda patente en el relato la actitud lúdica, alegre y desenfadada de la tuna de estudiantes en su itinerancia y en el *modus vivendi* del estudiante músico, que queda recogido en numerosas referencias literarias de siglos atrás (Morán, García y Cano, 2003), que podrían ofrecer un aventurado símil con la refinada actividad medieval de trovadores y, sobre todo, con la más prosaica de goliardos y juglares que ofrecían sus habilidades artísticas a cambio de sustento (*pro pane lucrando*) o una modesta remuneración pecuniaria. Esta imagen tradicionalmente controvertida del «tuno» estudiante que utiliza la picaresca, la música, el baile y las pequeñas representaciones cómico-dramáticas para sobrevivir en actitud mendicante estaba presente en el ideario colectivo todavía en el siglo XIX (Ezpeleta, 2019) aunque también fue muy habitual que los grupos que estos componían tuviesen también un fin corporativo, asistencial y benéfico. Los estudiantes universitarios, en general, procedían de un estrato social acomodado, aspecto éste recientemente enfatizado por Félix O. Sárraga (2022). Este pudiera ser el caso de los estudiantes a los que se une Pedro Saputo en sus correrías (Foz, 2010, Capítulo XI).

La educación esmerada de estos estudiantes universitarios se hace patente en otros episodios del capítulo XI, como el que narra un baile realizado en una casa particular (del Sr. Severo) de una población indeterminada, donde los tunos hacen alarde de sus modales y por ende, de su refinamiento, no solo por utilizar entre ellos frecuentemente el latín como lengua vehicular —con su cariz corporativo, fraternal e identitario— sino por su locuacidad, mostrándose como hábiles oradores, ingeniosos y ocurrentes en la elaboración de discursos cómicos (Foz, 2010, libro II, capítulo X). Sirvan de ejemplo sus intervenciones discursivas en rondas y pasacalles, en el hilarante sermón realizado en el

supracitado baile, o en el conocido episodio de los insultos proferidos contra una mujer que los menospreciaba (Herrero, 2023).

El retrato que realiza Braulio Foz de las tunas podría corresponder con lo que registra actualmente la Real Academia Española, que define la tuna con las significaciones de: «pícaro», «grupo de estudiantes que forman un conjunto musical», «vida libre y vagabunda». Todas ellas coinciden con actitudes que tradicionalmente se identifican con estas agrupaciones.⁶ Unido a estos aspectos aparece descrito el ideal romántico de aprovechar el momento en la juventud y del disfrute intenso de la vida. Así, le dicen a Saputo los tunos: (...) «si os *veníades* con nosotros os certifico por la experiencia que de ello tengo que *pasaríades* la vida más alegre que habéis de conocer en el mundo» (Foz, 2010, Libro II, capítulo IX, p.125).

Foz otorga a sus tunos —aunque no ocultando su buen humor, ingenio y cierto espíritu pícaro— todos los valores que podría atesorar un estudiante y un futuro ciudadano formado, alejado de estereotipados rasgos peyorativos que pudieran tenerse sobre la tuna en cuanto a sus malos hábitos y actitudes disolutas, también presentes en el imaginario colectivo. Esto queda ulteriormente recogido en la literatura costumbrista estudiantil desde mediados del siglo XIX que nos remiten a la novela picaresca y a otros textos breves del costumbrismo sobre la vida universitaria (Ezpeleta, 2019).

El contacto de Saputo con estos estudiantes ofrece al autor la posibilidad de exponer cómo su personaje aprende latín de forma rápida y efectiva. Quedaba así nuevamente manifiesto el interés de Foz por la didáctica, que como sabemos, se habría materializado en la redacción de algunas de sus obras como *Arte latino, sencillo, fácil y seguro* (Beltrán, 2010; Calvo en Foz, 2010).

Braulio Foz hace también referencia a la iconografía del estudiante, cuya imagen esencial era transmitida a través de su atuendo, compuesto por elementos distintivos como un manteo y una gorra —posiblemente el tradicional bigornio—. Del mismo modo, para finalizar el capítulo XII el autor redundaba en el uso de bigote y perilla, característico de los discentes más veteranos que sería asimilado también en la posterior construcción de la imagen clásica del tuno. En relación a la indumentaria estudiantil universitaria o traje talar, hay que señalar que estuvo vigente durante el primer tercio del siglo XIX, definitivamente abandonado por las disposiciones emanadas del Plan Pidal en 1845. Posteriormente se ha producido una reinterpretación de la indumentaria del estudiante hasta su revisión actual del traje de tuna, reelaborado dentro de un proceso de idealización romántica debido, entre otros factores, al uso de disfraces en las fiestas de Carnaval desde el último cuarto del siglo XIX (Freitas de Torres, 2021). También influyó la indumentaria que vistió la famosa Estudiantina Española en la Exposición Universal de París de 1878, y que con gran éxito recorrería posteriormente el territorio nacional, sirviendo así de inspiración postrera para las estudiantinas y tunas actuales (Martín, 2022; Martínez, 2023).

El protagonista, Pedro Saputo, tras su encuentro con los tunos, quedaba rápidamente mimetizado como un componente más. Gracias a sus compañeros aprendía latín, y por su parte, aportaba al grupo ciertas habilidades físicas (ejercicios gimnásticos), intelectuales (locuacidad y oratoria) así como musicales. Respecto a las últimas, no pondría de manifiesto todas ellas puesto que, por modestia y cortesía, no quiso destacar en demasía en el grupo, participando tan solo con un triángulo integrado en un cuarteto compuesto

6 En este sentido, cabría destacar numerosos ejemplos publicados en el *Seminario Pintoresco Español*, por J. Arias Jirón, tales como «Los estudiantes de la Tuna», Madrid: 2 de junio de 1839; o los testimonios del escritor e historiador zaragozano Vicente de la Fuente (1817-1889) recogidos recientemente por Fermín Ezpeleta Aguilar (2019). *Vicente de la Fuente y el costumbrismo estudiantil*, Barcelona: Taula; o la referencia obligada dentro de la novela de costumbres universitarias, obra de Alejandro Pérez Lugín (1870-1926), *La casa de la Troya* publicada en 1915.

por un violín en la parte melódica, una vihuela como base armónica, una pandereta como soporte rítmico y un aerófono indeterminado o «pito»⁷, que podría tratarse de una sencilla flauta biselada como refuerzo a la melodía (Foz, 2010, Libro II, capítulo X). A este último instrumento se le otorga un componente mágico propio del folclore (Claramunt, 1986: 6), pero en este caso Braulio Foz, consciente de ello, «somete lo mágico del objeto a un tratamiento irónico» distanciándose de la tradición en la que se inspira (Calvo, en Foz, 2010). Pedro Saputo completaba la formación con un triángulo como elemento percusivo complementario, y también habría optimizado el resultado musical de la agrupación enseñando a sus compañeros parte de sus conocimientos musicales, en cuya enumeración Foz denota cierto nivel de especialización. (Foz, 2010, Libro II, capítulo XII, p. 134):

(...) Habíales mejorado grandemente la orquesta desde un principio, enseñando al de la pandereta a hacer los platillos,⁸ el bajo continuo,⁹ los fuertes y los pianos¹⁰ y otras cosas más a tiempo y con más propiedad que él las hacía. También a los del violín y la vihuela dio muy buenas lecciones (...)

Con estos timbres clásicos de las estudiantinas con los que «(...) recorrían las calles cantando las coplas más donosas, y haciendo prodigios en la pandereta, la vihuela y el violín (...)» (Frontaura, 1870), quedaban equilibradas las partes musicales para realizar pasacalles y rondas, también bailes, e interpretar canciones populares que, aunque Foz precisa en muy pocas ocasiones, refleja la cotidianeidad y diversidad de la música en la esfera pública de la época.

Pedro Saputo cerraba el referido capítulo decimosegundo con una intervención muy personal en la que interpretaba con el violín, y luego con la vihuela, algunas piezas musicales que dedica a Morfina, su idealizado amor, a quien conoce en este libro segundo en sus andanzas con los tunos, de las que debemos resaltar varios aspectos:

El protagonista «henchido de amor» tañe el violín —por primera vez ante sus compañeros estudiantes— e interpreta una serie de piezas dedicadas a su dilecta en un acto de galanteo. Lo más destacado de este episodio, imbuido de romanticismo, lo constituye la valoración estética que realiza Foz sobre el poder emocional de la música y su acción sobre las «pasiones del ánimo» que ya habríamos citado con anterioridad, influenciado por la impronta propia del movimiento romántico y por la tradición estético-musical de raigambre barroca del compositor Pablo Nassarre, todavía vigente en el ámbito de la música eclesial del siglo XIX, a la que nos referiremos posteriormente.

También se puede reconocer en este «concierto» de Saputo, en relación al repertorio interpretado, una conexión clara con la música programática en su dimensión evocadora y sobre todo narrativa (Foz, 2010, Libro II, capítulo XII: 154-156):

(...) hecho el silencio, tomó Pedro Saputo el violín (...) y prevenida Morfina desde antes de cenar que en su obsequio y por ella y solo por ella tocaría aquel día

⁷ Descrito en el texto como «instrumento mañero», adjetivo que, dada su significación, quedaría retratado como «de fácil ejecución» aunque también pudiera aludir, por influjo latinoamericano, a «malas mañas o resabios» haciendo patentes algunos problemas de afinación, así como de digitación en la configuración de este aerófono de registro agudo. *Diccionario de la Lengua Española*, RAE, Real Academia Española <https://dle.rae.es/mañero> (consultado el 2 de octubre de 2023).

⁸ Probablemente se refiere a hacer sonar con más registros rítmicos y tímbricos el instrumento (apagando y/o dejando libres todos los platillos), y a mantener la pulsación percutiendo el parche convenientemente para «ir a tiempo» o «contratiempo» con precisión.

⁹ Línea de bajo que sirve de sustento armónico o «bajo continuo», propia de la música barroca.

¹⁰ Indicaciones básicas de matiz, intensidad o dinámica de la música.

el violín, por primera vez en toda la expedición y que todo lo que tocaba se dirigía a su amor (...) distinguiendo las partes principales, como la vista la primera vez, su plática la noche que se entendieron, la despedida, el sentimiento en que ella quedó y él se fue, y la alegría de la nueva visita. ¡Oh, cómo entendió ella el lenguaje de aquella música tan expresiva! Sin pensar y transportada lloró de pena al oír la despedida, y volvió al mismo sentimiento cuando expresó el dolor con que le vio trasponer y se retiró ella su cuarto. Los demás de la sala sentían también y algún rato parecía reunión de muertos del silencio y arrobamiento con que escuchaban.

La música programática —que también aparecerá como veremos en el capítulo IV del Libro IV— se puede definir como aquella que pretende reconstruir de forma descriptiva en el oyente una serie de ideas, imágenes mentales o emociones. Este término, no obstante, se relaciona especialmente con el Romanticismo musical —tan vinculado con la literatura—, en la que el texto se convertía en un elemento narrativo más. En este periodo, esta forma musical adquiriría independencia merced a su popularidad, si bien es cierto que ya se conocían con anterioridad composiciones de tipo descriptivo.

Finalizaba este emotivo concierto tañendo la vihuela, instrumento en el que se habría seguido formando desde sus inicios con el citado capellán «Virangüés», y en el que se perfeccionaba nuevamente desde la práctica a través de la motivación propiciada por el aprendizaje realizado con sus compañeros. En esta ocasión, Foz, conocedor como sabemos de las formas musicales, nos habla de «sonatas¹¹ de su invención» por lo que Saputo es capaz de, no solo mejorar notablemente la ejecución musical con este segundo instrumento, sino de desarrollar su creatividad en el plano compositivo de manera muy personal.

Termina así un conjunto de episodios en los que Braulio Foz habría ofrecido indirectamente abundante información sobre las tunas o estudiantinas académicas, a través de las vivencias de su personaje, que podría sintetizarse en los siguientes aspectos:

•	Definición conceptual y descripción de las tunas universitarias, incluida la indumentaria y su iconografía. Descripción de la condición del estudiante.
•	Actividad de las tunas universitarias, entre el baile, la canción y las artes escénicas. Formación tímbrica. Aportaciones de Saputo en la formación musical de sus compañeros.
•	Repertorio y recepción popular de estos grupos en su itinerancia.
•	Acción asistencial y lúdica (más que mendicante) de las estudiantinas o tunas en el siglo XIX.
•	Efecto emocional de la música. Música programática y descriptiva.

Tabla 2: Cuestiones musicales fundamentales referidas a las tunas en la novela.

3.3. Libro III. Otros aspectos importantes relacionados con la música y su enseñanza

Es en el tercer libro cuando el protagonista de Foz, Pedro Saputo, recorre varias ciudades españolas. Dentro de esta ruta realiza un periplo por los antiguos fuertes cristianos y pueblos históricos del reino de Aragón. Con ocasión de su visita a la antigua colegiata-

¹¹ Una sonata sería en este caso una obra “para ser sonada” por uno o dos instrumentos, siendo siempre uno de ellos un instrumento polifónico, como en esta ocasión, con una estructura tripartita (A-B-A) casi siempre en su primer movimiento —de un total de tres o cuatro—, como desarrollo estructural prefijado desde el periodo clásico (ca. 1750–ca. 1820). *Vid.* Rosen (2006).

castillo de Alquézar (comarca del Somontano, Huesca) para admirar sus pinturas, asiste casualmente a unas oposiciones a músico de la capilla, convocadas concretamente para la plaza de violín segundo. El autor vuelve a aprovechar la ocasión para realizar una crítica a la enseñanza tradicional ofrecida en las capillas eclesiales, con modelos poco prácticos y retardatarios que habrían impedido el desarrollo musical de muchos alumnos. Testigo del proceso, Saputo, que se habría formado con sus «alternativas» metodologías de aprendizaje, afirmaba que él mismo era mucho mejor intérprete con el violín que el más destacado de los seis candidatos. Lo más grave del caso, y sobre lo que enfatiza Braulio Foz, es que el aspirante elegido lo habría sido, no por sus méritos, sino favorecido por la corruptela nepotista que ignora los principios éticos de igualdad y capacidad. Al parecer, se hacía patente la relación personal del seleccionado con una noble benefactora y dos obispos: «Pamema de pamemas es esto de las oposiciones; una cortina que cubre una farsa; el cumplimiento de una ley cuyo espíritu no está en la conciencia o se queda allí y no sale a los efectos» (Foz, 2010, libro III, capítulo I: 179). Foz ofrecería aquí una crítica a muchos amaños en concursos institucionales civiles y religiosos, que el propio autor pudo conocer y padecer de primera mano en diferentes casuísticas a lo largo de su azarosa carrera profesional. Se trataría además de una nueva ocasión que Foz aprovechaba para hacer alarde de su tendencia anticlerical.

En relación a las capillas como instituciones musicales religiosas durante la primera mitad del siglo XIX, su situación fue muy compleja, más aún conforme avanzase el siglo. La iglesia española se enfrentaba al fin del Antiguo Régimen y a una reducción traumática de sus recursos como consecuencia de la puesta en marcha de medidas desamortizadoras, ya iniciadas durante el reinado de Carlos IV a finales del siglo XVIII y, sobre todo, desarrolladas la siguiente centuria (Ezquerro Esteban, 2008; López Calo, 2012). Concretamente, las capillas de música de las catedrales se vieron muy afectadas por la adopción de las medidas mencionadas, lo mismo que las de las colegiatas —como la de Alquézar—, monasterios, conventos y parroquias. Convertidas hasta ese momento en los principales centros de producción, consumo, difusión y enseñanza musical en las ciudades españolas se vieron profundamente perjudicadas, ya que fue habitual recortar, en primera instancia, los gastos de los fondos destinados al ceremonial y a la brillantez del culto. De este modo, la música, en otro tiempo estimada como parte esencial del ritual católico, sería considerada en muchos casos como un elemento susceptible de ser reducido sustancialmente (Ezquerro Esteban, 2008; López Calo, 2012; Zavala y Ramón, 2020).

La imagen que ofrece Foz de las capillas de música es la de instituciones todavía en activo como referencias de la música de gran formato y de elevado nivel de sutileza, como atestiguan los supracitados comentarios realizados al respecto en el libro I (capítulo VII), aunque en la fecha de publicación de la novela (1844) ya se comenzaban a sufrir las consecuencias descritas de forma desigual —sobre todo en catedrales sufragáneas más que metropolitanas—.

Un nuevo aspecto relacionado con la música se muestra en el capítulo III de este libro III, titulado «De cómo Pedro Saputo se hizo médico. Sigue su viaje». Braulio Foz elige la medicina como materia científica esencial en la que su personaje decide formarse, aunque es conocida la animadversión por los galenos del autor (Calvo, en Foz, 2010: x). La narración muestra cómo Saputo inicia su formación medicinal en un punto indeterminado en su tránsito entre Valencia y Murcia, como una profesión más en su andadura vital. El éxito en sus prácticas medicinales (como en todas las disciplinas que afrontaba) no se hizo esperar y en uno de las primeras acciones curativas en la localidad de Villajoyosa (Alicante) basadas en un aprendizaje, como siempre, activo y muy personal, Braulio Foz explicaba, haciendo mención a la música, que: Saputo «curó entre otros a un epiléptico

(mal del corazón), un gotoso y un maniático (...) al tercero con sangrías (Dios nos libre), purgas y música, esto es, haciéndole aprender la música y la poesía» (Foz, 2010, libro III, capítulo IV: 203-204).

En este caso se alude a la música por sus pretendidas propiedades terapéuticas —que ya habrían sido apuntadas desde la antigüedad clásica, cuyos autores conocería sobradamente Foz como filólogo experto— y que llegarían, entre otras fuentes, a través de la pervivencia en el ámbito eclesial de elementos de la tratadística barroca del citado Pablo Nassarre (1724). Este célebre organista y compositor zaragozano disertó ampliamente sobre los efectos e influencia de la música en el ser humano en la *Escuela Música según la Práctica Moderna*, especialmente en el libro I, capítulos XVI: «De los efectos que hace la música en las pasiones y cómo excita a las Virtudes», y XVII: «De los maravillosos efectos que hace la música en la curación de varias enfermedades».

También otros tratadistas del siglo XVIII habrían apuntado en esta línea tradicional de las teorías musicales del *ethos*, las propiedades curativas de la música (León, 1993). Entre todos ellos, el referido tratado de Pablo Nassarre fue uno de los documentos musicales más relevantes que vieron la luz en torno a 1700, cuyos ecos pudo conocer todavía Braulio Foz. Este tratado hacía además referencia a la *mano guidoniana* o «manopla» de raigambre medieval (Nassarre, 1724)¹² utilizada para el aprendizaje de los modos musicales, a la que Foz se refiere en el libro I, capítulo VII: «Cómo Pedro Saputo aprendió la música» (Foz, 2010).

De este modo, al margen de todo este esbozo musicológico, podemos concluir que Braulio Foz pudo estar en contacto con muchas de estas concepciones referidas al poder curativo de la música, vigentes como decíamos en fuentes geográficamente cercanas. La novela mostraría la persistencia en el ideario colectivo —tanto en el folclórico como en el religioso, y al menos durante la primera mitad del siglo XIX— de la naturaleza mágica y/o mística de la música, destacando el efecto terapéutico para dolencias bien espirituales o bien relacionadas con procesos psicológicos y emocionales, considerados entonces como afecciones del alma.

3.4. Libro IV. La música y su praxis en la definición del hombre perfecto. Nuevas aportaciones de Foz sobre la música popular y la improvisación

En el libro final, el número IV, Pedro Saputo, a grandes rasgos, vuelve a su pueblo natal donde encuentra a su padre, para, finalmente desaparecer de forma misteriosa como correspondería a su condición de héroe folclórico (López, 1999). La música también se erige como un elemento relevante en este relato, protagonizando algunos de los momentos más dramáticos de la acción en los capítulos I, IV, V y VII.

Es precisamente en el comienzo del capítulo I: «Propone su madre a Pedro Saputo que se case. Revelación importante», donde se realiza una valoración del protagonista resumiendo unas virtudes propias de una edad ya adulta. Foz incide de nuevo en la importancia de la música —incluida en primer término en un listado descriptivo— y las artes, en el perfil modélico que debía conformar el ideal de *héroe*: «no necesitaba más barbas, más tempero ni madurez: era un gran músico, un buen pintor, literato, filósofo, muy robusto y esforzado, hombre perfecto, hombre completo y hecho de todos modos» (Foz, 2010: 281).

¹² «De los signos que componen la Mano Musical, y de su explicación», *Escuela Música según la práctica moderna*, primera parte, Libro II, cap. 3 (Nassarre, 1724: 97 y ss.)

Por otra parte, en el capítulo IV: «casamiento de los padres», uno de los momentos más intensos de la narración, Saputo vuelve a interpretar música con su violín ilustrando previamente cada parte, de forma programática, en una narración episódico-musical sobre la vida de su madre hasta llegar a sus desposorios:

El segundo día en la velada quiso Pedro Saputo darles un buen rato y mostrar a su padre lo que sabía hacer en música. Tomó el violín y dijo:

—«Visita de caballero...», mi señor padre. Vínose después su aflicción, creyéndose burlada, y lo que sucedió en su nacimiento. Y por no alargarse vino de ahí al casamiento haciendo llorar otra vez a su padre, y a la misma madre de ternura (Foz, 2010: 308-309).

La carga afectiva y simbólica del violín vuelve a ponerse de relieve en los momentos emocionalmente más intensos del relato. Este instrumento se convierte en el transmisor elegido para una narración musical, en la que Braulio Foz se muestra nuevamente conocedor de elementos teórico-musicales como los referidos a la melodía y a la armonía, insistiendo de nuevo en la faceta pseudoautodidacta de Saputo, y sus particulares modelos de aprendizaje:

Asombrado se quedó su padre de ver tanta habilidad, tan sublimes ideas y frases tan patéticas; un lenguaje, en fin, completo por medio de los tonos y la forma de los sonidos (si así se puede decir), con la armonía y expresión tan perfecta de las pasiones y de los afectos. Y, como sabía que nadie le había enseñado, le miraba y no acababa de creer lo que veía; y aun a los demás, aunque con menos inteligencia les sucedía lo mismo. Rosa, la inocente Rosa, estaba elevada oyendo aquella música, y ni oía ni tenía otra cosa, ni sentía la vida sino en el oído y en el corazón (Foz, 2010: 308-309).

También en el capítulo V, se solicita a Pedro Saputo que interprete algunas piezas musicales con la vihuela, y es en este momento cuando, en una coyuntura más festiva, toma este popular cordófono, precedente directo de la guitarra española, insistiendo Foz en el efecto emocional causado: «provocando un cambio de humor en los oyentes (...) cobrando los tres su natural alegría» (Foz, 2010, libro IV, capítulo V: 309).

Finalmente, en el capítulo VII: «Sigue el registro de las novias. Fiesta y baile en una aldea», es cuando vuelve a aparecer la música por última vez de forma significativa en el relato. Adquiere ésta un papel fundamental en el episodio del baile popular llevado a cabo en una de las casas del pueblo de Colungo (Huesca) con ocasión de la celebración de sus fiestas patronales. El baile lo protagonizaba la misma formación tímbrica (violín, vihuela y pandereta) que esencialmente habrían conformado anteriormente sus compañeros de la tuna. Foz emite juicios musicales acerca de cuestiones técnicas como la correcta afinación o templanza de los cordófonos descritos. Además, remarca los efectos causados por la música —en este caso, al parecer, de mala factura, lo que encumbraría mucho más la afortunada intervención musical posterior del protagonista— primero en su dimensión terrenal o física y después, en su relación con el alma y su naturaleza:

Allí (...) principió, o más bien continuó la música, la cual se reducía a un mal violín, a una peor vihuela y a una pandereta, tan desafinados los dos instrumentos de cuerda que hacían enfermar los oídos y por ellos el alma. Hubo de bailar sin remedio (Foz, 2010, libro IV, capítulo VII: 332-33).

Así pues, se interpretaron de esta guisa bailables en los que Braulio Foz volvía a nombrar tanto «el Canario» como una *chacóna* (danza popular española de los siglos XVI y XVII). La intervención estelar de Saputo se produce finalmente con una de sus piezas preferidas, ya presentes en el libro I, se trata del citado fandango denominado «el gitano» (Foz, 2010, libro IV, capítulo VII). Esta obra, cuya audición cautivara de niño al protagonista, hasta el punto de decidirse tras su audición a aprender música, vuelve a aparecer en la novela. La insistencia de Foz por este fandango pudiera reflejar la aludida popularidad creciente de los bailes preflamencos y de la jota en el contexto aragonés, ambos géneros en pleno proceso de configuración.

De este modo, tomaba de nuevo Saputo el violín desatando con su interpretación —de «el gitano» primero, y de una pieza lenta de su autoría después— un agitado episodio en el que se manifiestan nuevamente los poderosos efectos de la música, afines a la concepción barroca y romántica, en abierta contraposición con las directrices estéticas del clasicismo musical sobre la contención, la mesura y el equilibrio (Rosen, 2015). Saputo ofrece a través de su interpretación una doble dimensión de la estética musical romántica: desde lo furibundamente fogoso, intenso por su frenética y apasionada energía, hasta la pasión introspectiva y la emoción profunda e íntima, característica también de muchas piezas instrumentales del romanticismo y también subyacentes en la confluencia poético-musical de los *lieder*. El primer caso, refrenda de nuevo el «poder mágico» y «evocador» ya aludido de este instrumento —recordemos las leyendas construidas en torno al célebre violinista Niccolò Paganini (1782-1840) y el efecto producido por sus interpretaciones— tanto en el contexto del romanticismo como en el estrato popular, al que le otorga una pátina *dionisíaca*, desatada y desenfrenada, casi —como apunta el propio Foz—«endemoniada».

En relación a la primera pieza elegida por Foz, «el gitano», volvía a presentarse como baile de moda, ya que el propio protagonista preguntaba al auditorio si lo conocían a lo que respondieron afirmativamente. Tal y como se ha planteado con anterioridad, los bailes relacionados con el fandango, entre otras muchas confluencias, propiciaron la gestación de un género señero de la cultura hispana: el flamenco, todavía en ciernes en tiempos de Braulio Foz, y en sus variantes primigenias, pero ya difundido notablemente en Aragón, y en Huesca, durante la segunda mitad del siglo XIX (Ramón y Zavala, 2018). La propia descripción de los efectos causados por esta música en los oyentes —tañida con vihuela y castañuelas como timbres entonces denotativos— construyen una representativa instantánea sobre la impresión que ejercería este género, para cuya comprensión idiosincrática y recepción el autor colabora. Es por esto que consideramos resulta reveladora su reproducción íntegra:

—Salga, pues, una pareja, o dos si quieren —dijo él.

Y haciendo callar al de la vihuela, y advirtiendo al del pandero que diese solamente algunos golpes y le acompañase con ruido bajo continuo, principió a tocar el fandango más rabioso que se oyó de manos de músico: unas veces alto y estrepitoso; otras blando y suave; unas picado y mordente, otras ligado y llano; ya como un río lleno y arrebatado que arrastra cuanto encuentra; ya como una corriente apacible que se remansa y parece que se oculta en la arboleda hasta que rompe un remolino, y llega y cae despeñado con grande estruendo del valle y montes vecinos. Todos se alborotaron y desasosegaron a las vibraciones de aquellos ecos tan provocadores. Al principio, solo bailaban dos parejas; muy pronto salió otra, luego otra, luego todas; y hasta las viejas que se dormían y las comadres que parteaban se pusieron en pie y hacían meneos con el cuerpo y con la cabeza, y no podían parar, como azogadas, y

se derretían y regalaban. La risa comenzaba, crecía, cundía, se hizo general; y entre el violín, y las castañuelas, y tal bullir y saltar, y tanto arroje y jadeo; y el fuego que se había encendido a todos, lo mismo viejos que jóvenes, se soltó la cuerda, y todos por ojos y por boca y por todo el cuerpo echaban llamas que confundían entre sí y los abrasaban. Mirábalo Pedro Saputo, y especialmente se divertía de ver el meneo y gestos de las viejas cuando pareciéndole ya demasiado peligroso el efecto de su endemoniada música, dio una gran cuchillada al violín, y con un gorjeo de golondrinas se cortó aquel incendio y estrago, dejándose caer los bailantes por aquellas sillas y por donde podían, hechos cada uno un volcán, y procurando con la gran risa en que exteriormente cuando menos encubrían los efectos disimular algún tanto lo que les pasaba, ellas con mucha vergüenza y no menos desasosiego, ellos perdido el tino, desmandados casi a vistas y no acertando con palabra derecha. ¡Ah madres, las que queréis librar de peligros a vuestras hijas! En quince días no volvieron las pobres muchachas a su temple ordinario; con solo pensar en el baile se volvían a destemplan y arder de nuevo. Pero lo que es la memoria duró para siempre. Ya eran madres, ya abuelas, y aun bisabuelas, si no murieron las que habían asistido, y aún hablaban y nombraban el gitano de aquel año.

(...) Y tocó una composición muy triste y patética, sin tener mucha cuenta con las reglas del arte porque fue idea repentina y supuesto el motivo; con lo cual por de pronto se calmaron aquellos jóvenes y volvió todo al orden. Escucharon con maravilloso silencio, no hubo quien no se dejase penetrar y enternecer de una música tan afectuosa; y algunas mujeres hasta lloraron, porque esforzó él mucho el sentido del dolor y del desconsuelo (Foz, 2010, libro IV, capítulo VII: 335-336).

Para concluir el recital, en aras de atenuar el efecto causado por la primera pieza en el auditorio, Pedro Saputo cerraba el baile con una pieza que el autor convierte en otra esclarecedora referencia romántica. La pieza sin título elegida por el protagonista estaba inspirada en «el dolor y las lágrimas de mi madre», y era una obra que rechazaba las citadas convenciones formales del clasicismo —«las reglas del arte»—, para adentrarse nuevamente en postulados estético-musicales románticos propios de *impromptus* y otras piezas definidas como instantáneas emocionales de inspiración libre.

Quizá podamos entrever en estos episodios finales, además de la supremacía de la música instrumental, un atisbo del concepto alemán del *Sturm und Drang* (tempestad —o tormenta— e ímpetu) a través de la improvisación que convierte los sentimientos y las emociones en los principios de la creación artística. Se trataría de la canalización de la inspiración materializada a través de la música, y constituiría un vehículo perfecto en la comunicación emocional para influir en la afectación del ánimo.

Concluye así nuestro recorrido por los aspectos musicales esenciales recogidos en los cuatro libros que componen la novela, y de los que pueden derivarse diversas cuestiones.

4. CONCLUSIONES

De forma general, podemos concluir tras nuestra disertación que son numerosas y continuas las alusiones a la música que Braulio Foz introduce en su novela *Vida de Pedro Saputo*, tanto en su dimensión artística como didáctica. Su presencia recurrente en la narración afecta directamente a la acción y al desarrollo del periplo vital del protagonista.

Así, se retratan episodios diversos cotidianos en los que Pedro Saputo vivencia la expresión musical tanto en su dimensión religiosa como civil, referenciando —merced al influjo del costumbrismo y el realismo literario—, numerosos datos que pueden ser

interpretados actualmente desde el ámbito de la musicología y la historia de la educación musical. No en vano, tal y como subraya José Luis Calvo Carilla (2010) el autor sería uno de esos escritores de mediados del siglo XIX que aunaría en su obra la erudición y el afán etnográfico. De esta forma, quedan registradas cuestiones relacionadas con las principales instituciones musicales que Braulio Foz pudo conocer de primera mano a lo largo de su azarosa vida: las capillas de música y las agrupaciones musicales universitarias, incluyendo numerosos datos sobre la música practicada en los sustratos populares. A través de las vivencias de Pedro Saputo, el autor confronta los sistemas tradicionales de aprendizaje con nuevos planteamientos didácticos que adopta por influjo ilustrado, aspecto éste que se vislumbra claramente en referencia a los tiempos y las formas en los que el protagonista aprende diversas disciplinas, destacando entre ellas, además de la música, la lengua latina. Braulio Foz se adhiere así a las tendencias que apuntan nuevas formas de aprendizaje propiciadas por la práctica directa, discriminando la parte teórica accesoria, favoreciendo los intereses del discente, potenciando su motivación y dirigiendo el esfuerzo hacia objetivos de aprendizaje más concretos sobre los que deducir y construir nuevos conocimientos. A la sazón, Rousseau habría planteado un ideal educativo dirigido al desarrollo natural del niño, que como en el caso de Foz, rehuyó también las formas de aprendizaje tradicional sustentadas en el uso desmedido de libros y la memoria como únicas estrategias. Esto apoya el argumento de que el alumno puede también aprender de forma autónoma, de esta forma, los procesos educativos coadyuvan a la construcción de una persona verdaderamente libre, propiciando el progreso de mecanismos intuitivos.

En el universo creado por Braulio Foz, ser músico y hacer música son virtudes *sine qua non* que configuran el retrato prototípico del héroe, reflejo de una concepción ideal del ser humano en la que la práctica de las artes —especialmente la pintura y la música—, y el desarrollo físico, perfilan el ideario ilustrado y humanista del autor, quien además pudiera poner de manifiesto en ocasiones los nuevos caminos idealistas de la teoría artística del Romanticismo, que considera la música como la más elevada y sublime de las artes (Einstein, 1994; Plantinga, 1992; Fubini, 1994). Pedro Saputo hace gala de ello en los capítulos más relevantes de su biografía en los que su pericia artística lo define por encima de otras cuestiones.

El autor aprovecha las fases de aprendizaje de su protagonista en diversas disciplinas para reivindicar que existen nuevas formas de enseñanza efectivas donde la práctica directa, como acción educativa motivadora esencial, canaliza y potencia el deseo de aprender. En este contexto, probablemente inducido como hemos comentado por el conocimiento de Foz acerca de teorías pedagógicas ilustradas renovadoras, se conforma la personalidad de Pedro Saputo quien desarrolla sus habilidades a través de un aprendizaje diferente al tradicional, siempre aderezado con una importante dosis de esfuerzo, que le permite acortar los tiempos de aprensión de conocimientos y desarrollar de forma autónoma y temprana su bagaje con autonomía, efectividad y, en el caso de las artes, con la adquisición de un lenguaje expresivo personal en el que cabe la improvisación y la creatividad.

Braulio Foz retrata a su personaje como un modelo de héroe intemporal ficticio, en el que introduciría también rasgos autobiográficos. Ser músico se incluye en el variado elenco de habilidades y aptitudes encomiables que definen a Saputo, lo que queda patente de forma recurrente a lo largo de la novela como eje transversal. Así, Pedro Saputo es un músico brillante, siendo éste uno de sus rasgos más destacados, y por ende, la formación y praxis musicales, se muestran como ingredientes esenciales en la configuración ideal del ser humano anhelado por Braulio Foz, quien gracias a sus conocimientos musicales y su interés por esta disciplina, ofrece en *Vida de Pedro Saputo* un valioso testimonio musicológico y pedagógico en un contexto de transición entre el Antiguo Régimen y los cambios

auspiciados por el progresivo y el lento advenimiento de la modernidad en la España del ochocientos. La novela se convierte así, al margen de su propia relevancia literaria, en un testimonio valioso sobre la música y su didáctica, sobre la que hemos pretendido reflexionar proponiendo una nueva mirada sobre el autor y su conocida obra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (1993), «Los salones: un espacio musical para la España del XIX», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, nº 48, pp. 165-206.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2001), «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas», *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 8-9, pp. 17-40.
- ANDRÉS ALONSO, Rosa María y José Luis CALVO CARILLA (1984), *La novela aragonesa en el siglo XIX*, Zaragoza, Guara Editorial.
- ARIAS JIRÓN, J. (1839), «Los estudiantes de la Tuna», *Seminario Pintoresco Español*, Madrid, 2 de junio de 1839.
- BARREIRO BORDONABA, Javier (2013), *Biografía de la Jota Aragonesa*, Zaragoza, Mira Editores.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé (1991), «La enseñanza de la música en las catedrales», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 21, pp. 607-627.
- BELMONTE TRUJILLO, José Carlos (2015), *Evolución organológica y de repertorio en la Estudiantina o Tuna en España desde el fin de la Guerra Civil española. La influencia de «ida y vuelta» entre España y Latinoamérica*, Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura.
- BELTRÁN CEBOLLADA, José A. (2010), «El Arte latino, fácil y seguro de Braulio Foz (1842)», *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, nº 10, pp. 169-186.
- BLAIR, Hugo (1798-1801), *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, vol. III, Madrid, Antonio Cruzado.
- BOSSUAT, Christophe (2007), «Shinichi Suzuki», Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: una selección de autores relevantes, en Blanca Maravillas Díaz Gómez y Andrea Giráldez Hayes (coords.), Barcelona, Graó, pp. 79-86.
- CAMARENA, Julio y Maxime CHEVALIER (1997), *Catálogo tipológico del cuento folclórico español*, Madrid, Gredos; *Catálogo tipológico del cuento folclórico español*. 4, Cuentos-novela, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CARO BAROJA, Julio (1988), *La literatura popular española: tradición oral y tradición escrita*, Madrid, CSIC.
- CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (1995), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- COSTA MARTÍNEZ, Joaquín (1924), *Cámara Agrícola del Alto Aragón: Reconstitución y europeización de España*, Huesca, Ed. V. Campo, pp. 23-24, reproducido en Manuel Puelles Benitez (1982), *Historia de la Educación en España*, tomo III, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 305-310.
- CRUZ VALENCIANO, Jesús (2014), *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI.
- DEL ARCO, Ricardo (1953), *Un gran literato aragonés olvidado: Braulio Foz*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan (2010), «*Vida de Pedro Saputo*, un clásico regional», en *El Heraldo de Aragón*, 21 de noviembre de 2010.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan (1993-1994), «Pedro Saputo revisitado», *Turia, revista cultural*, nºs 23-25 y 27-31, Teruel, Gobierno de Aragón y la Diputación Provincial de Teruel.
- EINSTEIN, Alfred (1994), *La música en la época Romántica*, Madrid, Alianza.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (2008), *Música y nacionalismos en España*, Barcelona, Erasmus ed.

- ESCOBAR ARRONIS, José (2000), «Costumbrismo entre el Romanticismo y Realismo», en *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio* (1.º 1996. Barcelona), *Del Romanticismo al Realismo*, Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles, Barcelona, Universitat, 1998, pp. 17-31. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/44j5OdG>
- ESCOBAR ARRONIS, José (2006), «La mimesis costumbrista», *Romance Quarterly*, nº 35 (1988), pp. 261-270, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/3UjdmZl>
- EZPELETA AGUILAR, Fermín (2019), *Vicente de la Fuente y el costumbrismo estudiantil*, Barcelona, Taula.
- FERRER MAS, Anacleto (2010), *Rousseau: Música y lenguaje*, Valencia, Universidad de Valencia.
- FERRER MAS, Anacleto y Manuel HAMERLINCK (2007), Introducción y notas: «La nueva notación musical de Rousseau», en Jean-Jacques Rousseau, *Escritos sobre música*, Valencia, Universidad de Valencia.
- FOZ, Braulio (1973), *Vida de Pedro Saputo*, Francisco y Domingo Ynduráin (ed.), prólogo de Sergio Beser, Barcelona, Laia.
- FOZ, Braulio (2007), *Vida de Pedro Saputo*, Francisco y Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas.
- FOZ, Braulio (2010), *Vida de Pedro Saputo*, José Luis Calvo Carilla (ed.), «Introducción», Zaragoza, Larrumbe, Prensas Universitarias de Zaragoza, et alia.
- FREITAS DE TORRES, Leslie (2021), «Carnaval y música: una breve semblanza de la Tuna Compostelana de 1888», *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 7, pp. 285-298.
- FRONTAURA Y VÁZQUEZ, Carlos (1870), «El Carnaval», *La Ilustración Española y Americana*, nº 5, 25 de febrero de 1870, p. 78.
- FUBINI, Enrico (1994), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- GANGUTIA ELÍCEGUI, Elvira (1985), «Braulio Foz y los clásicos», *Cuadernos de estudios borjanos*, xv-xvi, pp. 51-62.
- HERRERO INGELMO, José Luis (2023), «Pedro Saputo y el arte de insultar», Vol. 103 nº 327, *Boletín de la Real Academia Española*, pp. 231-283.
- JORQUERA JARAMILLO, M. Cecilia (2004), «Métodos históricos o activos en educación musical», *Léeme*, nº 14, p. 19.
- JORQUERA JARAMILLO, M. Cecilia (2021), «Educación musical: Aportes para su comprensión a partir del origen de la disciplina», *Investigación en la escuela*, nº 58, pp. 69-78.
- KAWABATA, Mai (2013), *Paganini: The «demonic» virtuoso*, Woodbridge, The Boydell Press.
- LEÓN SANZ, Pilar (1993), «Teoría de la acción terapéutica de la música en la medicina del s. XVIII», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 9, nº 1, pp. 79-117.
- LISTA (1865), *Lista de las obras de texto para el trienio que principia en 1864. Edición oficial*, Madrid, Oficina tipográfica del Hospicio. <https://bit.ly/3Ub46GI>.
- LÓPEZ CALO, José (2012), *La música en las Catedrales españolas*, Madrid, Ediciones del ICCMU.
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel (1999), «Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón», en José Carlos Mainer y José María Enguita Utrilla (coords.), *V curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 201-209.
- MAÑÁ DELGADO, Gemma y Luis Antonio ESTEVE JUÁREZ (1986), «*Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz, y la construcción de “El verdugo afable” de Ramón J. Sender», en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 93-120.
- MARCOS Y NAVAS, Francisco, et alii (1777), *Arte, ó compendio general del canto-llano, figurado y organo: en método fácil, ilustrado con algunos documentos, ó capítulos muy precisos para el aprovechamiento, y enseñanza: dividido en cinco tratados (...)*, Tratado primero del Canto Llano, Madrid, D. Joachin Ibarra, impresor de Cámara de S. M.

- MARTÍN CORRALES, Eloy (1995), «Pre-Flamenco en Barcelona a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX», en *XXII Congreso de Arte Flamenco*, Santa Coloma de Gramanet, pp. 17-37.
- MARTÍN SÁRRAGA, Félix O. (2022), *Compromiso social de las estudiantinas y tunas universitarias desde su creación hasta la Segunda República*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia.
- MARTÍN SÁRRAGA, Félix O. (2022), «Vestimenta escolar e identidad académica en España», *Purique: Revista de Investigación Científica*, Vol. 4, nº 1, pp. 1-22.
- MARTÍNEZ DEL RÍO, Roberto (2023), «La Estudiantina Española en la Exposición Universal de París del año 1878», pieza de la semana nº 29, página web: *Museo Internacional del Estudiante*, Salamanca, <https://bit.ly/49VSgGi>
- MIRANDA SIN, Paz (2021), «El archivo personal de Braulio Foz en la Biblioteca Universitaria: “Léase con precaución porque era volteriano”», *Blog de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza*, 14 de diciembre de 2021, Universidad de Zaragoza. <https://bit.ly/4aU5mVE>
- MONTERO GARCÍA, Josefa y Mariano CASAS HERNÁNDEZ (2018), «Potencial investigador de los libros de fábrica. Arte y música», en Pedro José Gómez González, Raúl Vicente Baz y Josefa Montero García (coords.), *Los libros de cuentas generales de fábrica desde los inicios de la Catedral Nueva de Salamanca*, Salamanca, Cabildo de la Catedral, pp. 187-219.
- MONTERO VIVES, José (2000), *La importancia del juego en la pedagogía manjoniana*, Granada, Escuelas del Ave María.
- MORÁN SAUS, Antonio Luis, José Manuel GARCÍA LAGOS y Emigdio CANO GÓMEZ (2003), *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX*, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca y Universidad de Salamanca.
- MUR BERNAD, Juan José (1993), *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca.
- NAGORE FERRER, María (2001a), *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICCMU.
- NAGORE FERRER, María (2001b), «Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales», *Cuadernos de música iberoamericana*, nº 8-9, pp. 211-226.
- NAGORE FERRER, María (2023), *Sarasate: El violín de Europa*, Madrid, ICCMU.
- NASSARE, Pablo (1724), *Escuela Música según la práctica moderna*, Libro I, capítulo I «Elogios de la música», capítulo XVI «De los efectos que hace la música en las pasiones y cómo excita a las Virtudes», capítulo XVII «De los maravillosos efectos que hace la música en la curación de varias enfermedades»; Libro II, capítulo III «De los signos que componen la Mano Musical, y de su explicación», *Escuela Música según la práctica moderna*, primera parte, Zaragoza, Larumbe.
- PAUL CAJAL, Sergio (2019), «Las tres vidas históricas de Pedro Saputo», *Archivo de Filología Aragonesa*, vol. 75, pp. 113-124.
- PÉREZ TOLEDO, Sonia (2022), «Los mundos del aprendizaje de los oficios, siglos XIX-XX», *Millars. Espai I Història*, vol. 52, nº 1, pp. 9-16.
- PLANTINGA, León (1992), *La música romántica*, Madrid, Akal.
- POZZI, Gabriela (1988), «Fantasía y costumbrismo en la *Vida de Pedro Saputo*», *Romanticismo 3-4*, en *Actas del IV Congreso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano. La narrativa romántica*, Facoltà di Magistero dell'Università di Genova, Edición digital a partir de Genova, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, Centro di Studi sul Romanticismo Iberico, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgb437>.
- RAMÓN SALINAS, Jorge (2018), *Música, artes visuales y escénicas: y otros espectáculos en Huesca durante la primera Restauración*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación Provincial de Huesca.

- RAMÓN SALINAS, Jorge (2021a), «Andreu Fortuny Fábregas (1835-1884): un violinista postergado del siglo XIX», *Revista catalana de musicologia*, nº 14, pp. 169-216.
- RAMÓN SALINAS, Jorge (2021b), «Nuevas perspectivas sobre las agrupaciones musicales universitarias: identidad, educación musical y transferencia social», *Artseduca*, nº 29, pp. 91-106.
- RAMÓN SALINAS, Jorge y Carmen M. ZAVALA ARNAL (2017), «Los inicios del coralismo profano altoaragonés a principios del siglo XX. El orfeón Zaragozano, el primer orfeón Oscense y otros en la provincia de Huesca», *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 39.
- RAMÓN SALINAS, Jorge y Carmen M. ZAVALA ARNAL (2018), «El flamenco en la prensa oscense en el último cuarto del siglo XIX, difusión y arraigo en el entorno urbano», *Revista de investigación sobre flamenco «La madrugá»*, nº 15, pp. 25-56.
- ROSEN, Charles (2006) *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza.
- SALDONI, Baltasar (1868), *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull.
- SIEMENS, Lothar (1999), «Orígenes y devenir del baile llamado “El Canario”», *El Museo Canario*, nº 54, vol. I (Ejemplar dedicado a: Homenaje póstumo a Lola de la Torre Champsaur), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 33-92.
- VEGA GARCÍA-FERRER, María Julieta (2005), *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, Granada, Universidad de Granada.
- YNDURÁIN, Francisco y Mariano BAQUERO (1982), «Los raros: Braulio Foz y Ros de Olano», en *Historia y crítica de la literatura española, Romanticismo y Realismo*. Vol. 5, Barcelona: Crítica-Grijalbo, pp. 391-402.
- ZAVALA ARNAL, Carmen M. y Jorge RAMÓN SALINAS (2020), «El sochantre práctico de la Catedral de Huesca (1868) del maestro de capilla Celestino Vila de Fornos (*1830-†1915): Análisis de un manual sobre la práctica del canto llano», *Revista de musicología*, nº 43, vol. 2, pp. 661-704.
- ZAVALA ARNAL, Carmen M. y Jorge RAMÓN SALINAS (2022), «La recepción en España de sistemas alternativos de educación musical en los albores del siglo XX: Felipe Pedrell y *musicalerías* (1906)», *Revista História Da Educação*, nº 26, pp. 1-40.
- ZAVALA ZAPATA, Iris M. (1982), «Costumbrismo y novelas», Introducción. *Historia y crítica de la literatura española, Romanticismo y Realismo*. Vol. 5, Barcelona, Crítica-Grijalbo, pp. 340-341.

