

Rafael Mitjana y el flamenco

José F. Ortega

Universidad de Murcia

Antonio Pardo-Cayuela

Universidad de Murcia

Rafael Mitjana, partidario de las ideas de Pedrell –padre del nacionalismo musical español–, dejó un buen número de ensayos, en algunos de los cuales –como hemos puesto de manifiesto en un trabajo anterior (Ortega y Pardo-Cayuela, 2022)– incidió en el flamenco. Aquí nos proponemos exponer sus teorías y conjeturas sobre este arte, tratando de valorar su alcance, así como la repercusión que tuvieron en su época. Aunque ya lo hicimos entonces, ahondaremos también en su biografía, aludiendo al tiempo a algunas de sus composiciones en las que claramente se percibe el influjo de la música andaluza.

Palabras clave: Rafael Mitjana; rasgos del flamenco; rosas; falsetas; duendes; alatychos; almasafih; elmusáfaha.

Rafael Mitjana, a supporter of the ideas of Pedrell –father of Spanish musical nationalism– left a good number of essays, some of which –as we have shown in a previous work (Ortega y Pardo-Cayuela, 2022)– paid attention to flamenco. Here we propose to expose his theories and conjectures about this art, trying to assess its scope, as well as the impact it had in its time. Although we already did it then, we will also delve into his biography, alluding at the time to some of his compositions in which the influence of Andalusian music is clearly perceived.

Keywords: Rafael Mitjana; characteristics of flamenco; rosas; falsetas; duendes; alatychos; almasafih; elmusáfaha.

1. Rafael Mitjana, músico y diplomático

Nacido en Málaga, en el seno de una familia pudiente, Rafael Mitjana Gordon vino al mundo el 6 de diciembre de 1869. Las inquietudes culturales de sus padres favorecieron que, desde niño, se iniciara en la música, cosa que hizo de la mano del pianista y compositor malacitano Eduardo Ocón¹, como el propio Mitjana recordó en una conferencia que impartió en su ciudad en enero de 1919 (Pardo-Cayuela, 2013a, p. 123 y 2013b, p. 465). Cabe pensar que su primer maestro ejerciera en él algún influjo en la valoración de la música tradicional, en su estudio y utilización como fuente para la creación artística.

¹Eduardo Ocón y Rivas (1833-1901) estaba al frente de la Sociedad Filarmónica de Málaga y de su Escuela de Música, germen de lo que terminó siendo el Real Conservatorio María Cristina de esta ciudad. Además, desde 1873, tuvo a su cargo la formación de los seises de la catedral, ocupándose también de su archivo de música, así como de la dirección de la capilla musical en los días que intervenía la orquesta. Ocón es autor de diferentes obras para piano inspiradas en la música popular y tradicional andaluza, además de precursor en la recopilación y estudio de la misma, muestra de lo cual son sus conocidos Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares (Málaga: s.n. [Breitkopf & Härtel], 1874). Para profundizar más en la figura de Ocón, véase Martín (1991 y 2001).

A principios de la década de 1880, Mitjana se traslada con su familia a París, donde cursa estudios de segunda enseñanza en un centro fundado por los jesuitas, el externado de Saint-Ignace, ubicado en la rue de Madrid. Como él mismo relata (Mitjana, 1904, p. 127), traba allí contacto con Camille Saint-Saëns (1835-1921) y con diversas personalidades del panorama lírico internacional, como la mezzosoprano Pauline Viardot-García (1821-1910), el barítono murciano Mariano Padilla (1836-1906) o el tenor Enrico Tamberlik (1820-1889). Precisamente con Saint-Saëns, culmina su formación musical, tal y como declaró a Pedrell en una de sus cartas (Pardo-Cayuela, 2010, p. 2). Su relación con el compositor francés se prolongó, al menos, hasta finales de la década de 1890 (Mitjana, 1904, pp. 99-100), convirtiéndose en un decidido defensor suyo, tanto en privado como en la prensa². Una de las obras que más admiraba de Saint-Saëns era su *Caprice arabe, op. 96* (1894), tal y como se colige de estas entusiastas palabras extraídas de una misiva dirigida, en noviembre de 1895, a Felipe Pedrell:

¿Conoces el Capricho Árabe que me acaba de enviar Saint-Saëns? Léelo si puedes, es un asombro y una maravilla. Otro que ha llegado al fondo de la música popular, y ha sacado efectos prodigiosos. No puedes imaginarte nada más delicioso y encantador. A mí me ha levantado de patitas como suele decirse (Pardo-Cayuela, 2010, p. 51).

El párrafo se nos antoja ciertamente revelador. Llama la atención, en primer lugar, que Mitjana pidiera a Saint-Saëns que le enviara la partitura de su *Caprice arabe*, lo cual evidencia el temprano y marcado interés del malagueño por el exotismo musical en general y por la música árabe en particular. Por otra parte, se desprende que dicho interés no se limitaba a lo meramente estético, sino que se dirigía también hacia el análisis de la música tradicional, con el fin de aplicar sus resultados a la creación musical. Justamente Saint-Saëns fue el dedicatario del inacabado *Trío en sol menor* que Mitjana compuso en torno a 1895, en cuyo tercer movimiento, titulado “Scherzo nel modo Zeidan” experimenta con esta –según afirma– escala árabe. En la portada del manuscrito³, el malagueño consigna la siguiente aclaración:

El modo Zeidan, es uno de los más curiosos de la música árabe. Viene a ser como una especie de modo menor del llamado modo Irak. Éste equivale al modo dorio de los griegos y al primero del canto llano cuya escala se construye sobre re. La alteración característica del modo Zeidan se halla en el sol sostenido de su primer tetracordo. Se cree originario de Andalucía⁴.

²Valga como ejemplo las palabras que dedica a Saint-Saëns en su artículo “Sansón y Dalila” (Mitjana, 1904), escrito con motivo del estreno de esta ópera del compositor francés en el Teatro Real de Madrid: «El gran maestro es crítico admirable, escritor consumado, poeta notable, arqueólogo eminente y, ante todo y sobre todo, músico excepcional [...] Su privilegiada musa se amolda a todos los géneros con sin igual soltura, y en todos los géneros ha escrito obras de primer orden [...] Gounod le elogiaba sobremedida y no tenía reparo en declarar que Saint-Saëns era capaz de todo. En efecto, no hay para su talento nada imposible» (p. 214).

³Se conserva en Málaga, en el archivo privado del padre Manuel Gámez; puede verse transcrito en Pardo-Cayuela (2013b, pp. 557-597).

⁴Como explica Pedrell (1891), él ya había recurrido a dicho modo en su ópera *Els Pirineus* para «acentuar ciertos intentos expresivos adecuados a la influencia de la morisca Raig de Lluna en el desenvolvimiento de la acción dramática» (p. 96). Y, en nota al pie, comenta a este propósito: «El modo *Zeidan* creése procedente de los moros en España. En Túnez y en Argel hállanse ejemplares en todo su vigor y carácter. Deriva del modo *Irak* (correspondiente al modo dorio de los griegos y al primer tono de canto-llano, cuya base es el *re*) por la estructura de su segundo tetracordo, modificado en el primero por la introducción del *sol sostenido* en la *gamma*, cuyo punto de partida es el *re*» (ibídem). En realidad, Pedrell hace suyas –sin citar la fuente– las teorías del compositor y musicógrafo francés de origen español Francisco Salvador Daniel (1831-1871). Salvador, que pasó una temporada en Argelia en la que investigó sobre la música árabe, publicó entre 1862 y 1863 una serie de artículos –bajo el título “La musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant gregorien”– en la *Revue Africaine* (núms. 31 al 38), que posteriormente reunió en una monografía con el mismo título. En ella, señala Salvador (1863/1879):



A su regreso a España, se trasladó a Granada para estudiar Derecho, estudios que finalizó en el curso 1889-1890 (Pardo-Cayuela, 2013a, p. 126). Según Rogelio Villar (8 de junio de 1918, p. 326), cursó también estudios de Filosofía y Letras. Por esa época comenzó su colaboración como crítico musical en diversos medios locales. A este respecto, el escritor y ensayista almeriense Francisco Cuenca (1927) señala que

sus primeras crónicas musicales aparecieron en los periódicos malagueños *Las Noticias* y *El Correo de Andalucía*, bajo el pseudónimo de «Ariel». Más tarde colaboró en el periódico *La Actualidad*, fundado por el ilustre periodista don José Alius Ruiz, en donde publicó con el título de «Siluetas de Músicos españoles», dos notables trabajos sobre Felipe Pedrell y Ruperto Chapí, poniendo en ellos de relieve su excelente factura literaria, documentación y elevación de pensamiento crítico (p. 195).

La plaga de filoxera que, desde 1874, asoló el campo malagueño, fue causa de la ruina de la familia de Mitjana. En apenas unos meses, su desahogada vida se transformó en necesidad, lo que obligó al joven Rafael a apresurarse a buscar trabajo⁵. El 13 de agosto de 1890 tuvo lugar su primer encuentro con Felipe Pedrell, con el que mantuvo durante años una fluida correspondencia (Pardo-Cayuela, 2010, pp. 1-2). Cabe pensar, no obstante, que ya tuviera referencias suyas a través de su maestro Ocón, quien venía colaborando con el musicólogo catalán, desde al menos 1883, en tareas de investigación sobre las obras polifónicas que albergaba la catedral de Málaga (Marín, 2001). En ese primer encuentro, Pedrell puso al tanto a Mitjana de lo que llevaba compuesto de su ópera *Els Pirineus*, así como de su visión acerca de cómo construir el nuevo drama lírico nacional, que precisamente puso en práctica en la composición de dicha pieza. Unos meses más tarde, Pedrell divulgó sus teorías en el opúsculo *Por nuestra música* (1891), donde habla en varias ocasiones de la música árabe como sustrato presente en la música tradicional española⁶. El interés de Pedrell por este tema debió calar hondo en el joven Mitjana, tal y como se desprende de la

«Le mode *Zeidan*, dérivé du mode *Irak*, lui emprunte son second tétracorde; mais il modifie le premier en élevant d'un demi-ton la seconde corde, produisant ainsi *sol dièze* dans une gamme qui a le ré pour point de départ» [El modo *zeidan*, derivado del modo *irak*, toma de él prestado su segundo tetracordio; pero modifica el primero al elevar la segunda nota un semitono, produciéndose así un *sol sostenido* en una escala que tiene el *re* como punto de partida] (p. 105). A propósito del modo *irak*, comenta también Salvador (1863/1879): «Le mode *Irak*, correspondant au mode *Dorien* des Grecs et au *premier ton* du plai-chant ayant pur base le ré» [El modo *irak*, que se corresponde con el modo *dorio* de los griegos y el primer tono del canto llano, tiene por base el *re*] (p. 55). Por su parte, Mitjana (1922b) señala al respecto: «Nada es menos claro que las leyes que rigen los modos de la música árabe, tan numerosos como variados y diferentes de las modalidades griegas. Estas, según lo podemos ver en el canto llano, donde se han conservado en cierto modo, eran esencialmente diatónicas, en tanto que los modos árabes son de un cromatismo en extremo complicado. Básteme dar como ejemplo la escala del modo llamado *zeidan*, especie de modo menor del denominado *irág*, compuesto por la siguiente sucesión de notas: *re, mi, fa, sol sostenido, la, si bemol, do sostenido, re*, en el cual están compuestas varias canciones andaluzas de las más características, como las *seguidillas gitanas* y las *soleares* y *playeras*» (pp. 19-20). Conviene advertir que tanto Salvador como Pedrell y el propio Mitjana parecen confundir el primer modo de los griegos, el modo *dorio*, que parte de la nota *mi*, con el primer modo del canto llano –a partir de Boecio, también denominado modo *dorio*– que parte de la nota *re*. No obstante, Pedrell, en su *Diccionario técnico de la música* (1894), identifica correctamente la escala del modo *dorio*: «la serie de sonidos de la escala diatónica griega, correspondiente al *modo dórico*, era esta: *mi-fa-sol-la / si-do-re-mi*» (p. 143). Sobre Salvador Daniel, véase Sanhuesa (1995). Salvo que se indique lo contrario, son propias todas las traducciones al español de textos en otras lenguas incluidos en este trabajo.

⁵En una carta fechada el 17 de octubre de 1891, le confiesa a Pedrell: «Fui rico, perdí lo que tenía y necesito trabajar para vivir en Madrid» (Pardo-Cayuela, 2010, p. 5).

⁶En su propuesta de recurrir al folklore musical español como materia prima para la construcción del nuevo drama lírico nacional, Pedrell (1891) alude a los «modos árabes españoles» y, concretamente, al modo *mezmour* «correspondiente al modo *lidio* de los griegos, y al *tercer tono* del canto llano, teniendo por base el *mi* triste, patético, afeminado algunas veces» que, afirma, se encuentra «con gran frecuencia en las canciones populares españolas» (p. 44). Una vez más sin citarlo, el tortosino hace de nuevo suyos los supuestos de Salvador (1879), que afirmaba: «Le mode *Mezmoum*, correspondant au mode *Lydien* des Grecs, et au *troisième ton* du plain-chant

primera misiva que dirigió al compositor catalán, fechada el 14 de septiembre de 1891. En ella le habla de sus ideas estéticas y sus proyectos más inmediatos, el más ambicioso, la ópera *Loreley* que, en palabras del propio Mitjana, es una partitura

escrita a la moderna, con algunas *recherches* de armonías y sonoridades, pues soy un *rafiné de l'harmonie*, y escribiendo para mí solo escribo de la manera más libre e independiente que sea posible. Algunas escenas hay escritas en tonalidades extrañas, sea el modo hipolidio y frigio de la música griega, y en el *Azbein* e *Issar*⁷ de los árabes (Pardo-Cayuela, 2010, p. 2)⁸.

El argumento de *Loreley* está basado en una leyenda alemana del Rin medio, región donde se encuentra la roca desde la que, según la tradición, la bella sirena Loreley atraía a los navegantes, que acababan naufragando. Lo que se conserva de la partitura de esta «legenda dramática» –así la denomina su autor– está aún por editar, pero el examen del manuscrito pone de manifiesto que su estilo compositivo sigue la línea del común del repertorio operístico europeo de su época⁹.

Guiado por los consejos de Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), en 1892, Mitjana obtuvo por oposición el puesto de aspirante a agregado diplomático, siendo destinado a Madrid. Allí se convirtió en adalid de las teorías de Pedrell. De este modo, en sus colaboraciones con los

ayant pour base le *mi*. Il est triste, pathétique, efféminé et entraîne á la mollesse» [El modo *mezmoun*, que se corresponde con el modo *lidio* de los griegos y el *tercer tono* del canto llano, tiene por base el *mi*. Es triste, patético, afeminado e invita a la mollicie] (pp. 55-56). Y añade en nota al pie: «J'ai retrouvé presque constamment ce mode en Espagne dans les chansons populaires» [He hallado de forma casi constante este modo en las canciones populares de España] (ibídem).

⁷Probablemente se refiera al modo *irak*; véase nota 4.

⁸Mitjana (1922b) afirma que Bizet utiliza el modo *asbein* en el “Andante moderato” con el que se cierra el preludio de la ópera *Carmen*, cuya melodía, de claro sabor oriental por el empleo de segundas aumentadas, describe así: «Con toda seguridad no habréis olvidado –porque es inolvidable– esa melodía extraña y lúgubre, lanzada como un latigazo, por el metal, sobre un agitado trémolo de los violines; melodía patética que sigue y acompaña por todas partes a la trágica heroína, tanto en el amor como en la muerte, y que está impregnada de un sombrío fatalismo. Pues bien, esta frase, a veces dulce y acariciadora [...] que puede convertirse [...] en terrible y amenazadora, inexorable como el destino, debe su extraordinario efecto, su misterioso poder expresivo, a la sucesión de dos *cuartas conjuntas*, determinadoras características del modo *asbein*, constituido por una de las escalas más interesantes del sistema musical árabe [...] y que se cuenta entre los modos de origen divino» (p. 8). Alude entonces a una leyenda, según la cual, «los ángeles rebeldes, al ser expulsados del Paraíso», arrebataron al Todopoderoso dichos modos musicales, «y los pusieron en práctica con objeto de hacer caer a los hombres en tentación» (ibídem). Pero Alá reaccionó y cuando Seítán, rey de las tinieblas, comenzaba a divulgar las «maravillas del modo *asbein*», perdió repentinamente la memoria y «tuvo que renunciar a proseguir su interesante explicación» (p. 21). A propósito del modo hipolidio, apunta Pedrell (1894): «El quinto modo de la música griega, principiando por el grave. Su fundamental hallábase a la cuarta inferior del *lidio* [...] y correspondía a esta serie de sonidos: *fa-sol-la-si-do-re-mi-fa*» (p. 225). Acerca del modo frigio, señala que «correspondía a la escala *re-mi-fa-sol-la-si-do-re*», equivalente «al *dorio* de la notación de Glareanus o al *modo de séptima* según la nueva notación propuesta por los musicólogos modernos» (p. 192). En cuanto al modo *irak*, señala lo siguiente: «Modo árabe correspondiente al *dorio* de los griegos y al *primer tono* del canto-llano. Tiene por base la nota *re*» (p. 238). Finalmente, del modo *asbein*, dice esto otro: «Modo árabe derivado del *mezmoun* o *lidio*, de este modo triste y lleno de mollicie que Platón desterraba de su República. No modifica su segundo tetracordio, pero introduce un *sol sostenido* en una escala que tiene por base la nota *mi*» (p. 30). Sin lugar a duda, Salvador Daniel (1863/1879) es la fuente de Pedrell, pues, en referencia al modo *asbein*, afirma que deriva «du mode *Mezmoun* ou *Lydien*, de ce mode triste et propre à la mollesse que Platon bannissait de sa République, emprunte au *Mezmoun* son second tetracorde, modifiant le sol du premier pour produire *sol dièze*, dans un mode qui a le *mi* pour point de départ» [del modo *mezmoun* o *lidio*, ese modo triste e idóneo para expresar la mollicie, que Platón desterró de su República, toma prestado del *mezmoun* su segundo tetracordio, modificando el *sol* del primero para producir un *sol sostenido*, en un modo que tiene el *mi* para el punto de partida] (p. 106).

⁹Algo, por otra parte, esperable, pues lo chocante es el empleo de los modos árabes en una ópera cuya acción transcurre en el corazón de Europa. No obstante, de este tipo de contradicciones puede señalarse algún que otro precedente pues, como se dirá después, Hilarión Eslava intercaló en su ópera *Il Solitario* –estrenada en Cádiz en 1841– un coro acompañado con palmadas a la manera andaluza, a pesar de que la trama se desarrollaba en Suiza.



medios madrileños *La Correspondencia de España*, *La Época* y *La Justicia* –a los que habría que sumar los barceloneses *Pro Patria* y *La Ilustración Musical* (que dirigía el propio Pedrell)– defendió con pasión la creación de un nuevo drama lírico español a partir del estudio de los elementos característicos de la música tradicional e histórica española. Sus opiniones le granjearon la enemistad de los defensores a ultranza de la zarzuela, entre ellos, Antonio Peña y Goñi (1846-1896) (Pardo-Cayuela, 2013a, pp. 131-132). Fue también en Madrid donde conoció a Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), a la sazón, director de la Biblioteca Nacional y al que Mitjana consideraba su maestro en el campo de la historia y de la investigación bibliográfica (Salazar, 1918). Durante su primer destino en Madrid, Mitjana demostró cierto interés por el flamenco, en el que, tal vez, algo tuvo que ver la amistad que le unía a Serafín de Orueta Estébanez-Calderón (1873–1932), nieto de Serafín Estébanez Calderón *el Solitario* (1799–1869)¹⁰. Dicha relación debió forjarse en su primera juventud, ya que ambos nacieron y vivieron en Málaga los primeros años de su existencia¹¹.

Entre 1896 y 1898, estuvo destinado en Roma como agregado diplomático. Además de promocionar *Els Pirineus* y las ideas de Pedrell, tuvo allí ocasión de investigar en diferentes archivos y bibliotecas sobre los polifonistas españoles, particularmente sobre Tomás Luis de Victoria (Pardo-Cayuela, 2013a, pp. 147-158). También en la ciudad eterna compuso una de sus obras más conocidas, *Seguidille*, una pieza pianística que, de modo póstumo, publicó en 1926 la Unión Musical Española. De carácter delicado e intimista, rezuma en ella la influencia de la música tradicional, patente por el empleo de armonías modales y, especialmente, de la cadencia andaluza (Figura 1)¹².

Su estancia en Roma se vio interrumpida abruptamente por un inesperado traslado a Madrid, al que siguió otro a Tánger (1898-1899). Mitjana aprovechó su destino en la ciudad africana para ampliar sus conocimientos sobre la música árabe. Ayudado por el «joven de lenguas» de la legación española, el arabista Julio Rey Colaço (1844-1907), se embarcó en la traducción al español del capítulo destinado a la música del tratado *Al-Mostatraf*, de Ibshishi¹³:

poseo una traducción del importante capítulo concerniente a la voz armoniosa, contenido en dicha obra. Se trata de una especie de tratado de estética del arte de los sonidos tan curioso como interesante. Quizás algún día me decida a publicar este trabajo realizado en unión del ya citado Julio Rey, ilustrándolo con numerosas notas y comentarios (Mitjana, 1906a, pp. 278-279).

Sobre dicha traducción informó también a Pedrell en varias cartas remitidas desde Marrakech, aunque de manera menos entusiasta: por ejemplo, en una fechada el 1 de mayo de 1900, de la que extractamos el párrafo siguiente:

Con ayuda de uno de los intérpretes de la Legación he traducido del árabe un capítulo del famoso libro *El Mustadraf* relativo a la música. Son consideraciones estéticas no desprovistas

¹⁰En una carta escrita a Pedrell el 22 de diciembre de 1895, le revela el parentesco de su amigo Serafín con el Solitario: «acaba de llegar mi amigo Serafín Orueta, de quien se me olvidó decirte que era nieto del insigne ilustre Estébanez Calderón, el Solitario, el gran amigo de la causa española» (Pardo-Cayuela, 2010, pág. 57).

¹¹Es probable que, a su llegada a Madrid, se alojara temporalmente o, al menos, frecuentara la casa de los Orueta Estébanez-Calderón; véase Pardo-Cayuela (2010, pp. 9, 55 y 57).

¹²A pesar del título, Mitjana no trata de imitar en ella el carácter vivo y el alegre ritmo de las seguidillas manchegas, caleseras o sevillanas, habitualmente en modo mayor, sino que parece evocar más bien el espíritu introvertido y recogido de las seguiriyas o seguidillas gitanas, aunque no es capaz de reproducir el ritmo y compás característico de estas. La pieza pretendía ser la primera de una serie que, bajo el título *Danses espagnoles*, Mitjana se había propuesto componer, pero que no tuvo continuación.

¹³Muhammad ibn Ahmad Ibshishi (1388-ca. 1446) escribió su tratado, un compendio de todas las ramas del saber en el ámbito de la cultura árabe, a principios del siglo XV.



Figura 1. Rafael Mitjana, *Seguidille*, cc. 38-47, (Madrid: Unión Musical Española, 1926)

de fundamento y que tienen algún interés. Ya veré de publicarlas a mi regreso a Europa (Pardo-Cayuela, 2010, p. 98).

Gustave Rat (1834-1911) publicó por esos años una versión al francés de este tratado, cuyo segundo volumen comprende los capítulos relacionados con la música (Rat, 1899-1902). Es probable que esta circunstancia disuadiera a Mitjana de continuar con su labor de traducción, de la que tampoco se ha localizado vestigio alguno. En septiembre de 1899, quedó cesante de su puesto secretario de tercera clase. Se abrió ante él un incierto futuro, ya que ignoraba si podría retomar alguna vez su carrera en el Ministerio de Estado. Por si esto no bastara, sus intentos por ser admitido en la Academia de San Fernando fracasaron una vez más¹⁴.

A principios de 1900, su antiguo jefe en Tánger, Emilio de Ojeda, lo invitó a sumarse a una embajada extraordinaria que se constituyó para visitar al sultán de Marruecos. El viaje, que se desarrolló entre abril y julio de 1900, permitió a Mitjana conocer de primera mano aspectos de la cultura árabe que solo conocía a través de lecturas. Aprovechó el periplo para escribir una crónica de la aventura, que publicó en la revista *La España Moderna* entre finales de 1900 y 1902 y, pocos años después, ya en forma de libro (Mitjana, 1906a). En ella aborda no solo aspectos de la política exterior europea y española respecto a Marruecos, sino también otros sobre la historia y la cultura árabe y marroquí. En lo que concierne al tema de este trabajo, lo más interesante es el capítulo XIV, titulado “Música y literatura”, en el que el autor expone algunas cuestiones relativas al sistema musical árabe, su estética y sus géneros (Mitjana, 1906a, pp. 263-281). En octubre de

¹⁴Lo probó varias veces, sin éxito. Resignado, así lo expone a Pedrell en una carta fechada el 8 de noviembre de 1899: «De la Academia que la hemos de hacer. Tener paciencia. Era una ilusión más y se ha desvanecido como las demás. Ya estoy acostumbrado a ello» (Pardo-Cayuela, 2010, p. 95).



1903 es enviado a La Haya como secretario de segunda clase de la legación española en los Países Bajos y Luxemburgo (Pardo-Cayuela, 2013a, pp. 225 y ss.). Holanda le causó una impresión «atroz» y de una «tristeza abrumadora», como confesó a Pedrell en una de sus misivas ((Pardo-Cayuela, 2010, p. 114). Al poco de instalarse comenzó la composición del «misterio lírico» *La buena guarda*, basado en textos de Lope de Vega, Zorrilla y Verlaine¹⁵. Su actividad como crítico musical se centró en promocionar la música española contemporánea, concretamente la de Pedrell y Albéniz, a través de contactos en la prensa y conferencias. De hecho, gracias a sus gestiones, pudo estrenarse allí en enero de 1907 el “Prólogo” de *Els Pirineus*, que interpretó la orquesta y coro del Toonkunst de Rotterdam (Pardo-Cayuela, 2013a, p. 265). Durante su estancia en Holanda compuso también la fantasía para violonchelo y piano *Nostalgia*¹⁶, cuya sección central incluye un aire de malagueña que evoca uno de los sones típicos de su tierra natal (Figura 2).



Figura 2. Rafael Mitjana, *Nostalgia* (fantasía para violonchelo y piano), cc. 87-101 (Pardo-Cayuela, 2013b, pp. 605-606)

En 1905, Mitjana obtiene destino en Suecia, donde permaneció como secretario de segunda clase hasta 1911. Su estancia en el país nórdico constituye una época fundamental en su biografía, ya que allí se forjó como investigador con la inestimable ayuda del bibliotecario Isak Collijn (1875–1949). Además, fue en dicho país, concretamente en la Biblioteca de la Universidad de Upsala, donde realizó el hallazgo del bautizado por él como *Cancionero de Uppsala*, hecho que le granjeó una gran fama como investigador musical. Su matrimonio en 1911 con la joven sueca Hilda Falk (ca. 1880–1961), robusteció su vinculación con Suecia, país que consideraba su segunda patria. Precisamente en Upsala publicó un trabajo monográfico sobre la música árabe y oriental que, titulado “L’orientalisme musical et la musique árabe”, apareció en 1906 en la revista *Le Monde*

¹⁵La Stiftelsen Musikkulturens Främjande [Fundación para la Promoción de la Cultura Musical] de Estocolmo conserva la copia en limpio de una versión para piano y voces; véase Pardo-Cayuela (2013a, p. 111).

¹⁶El manuscrito está depositado en la Biblioteca de la Universidad de Upsala; véase Pardo-Cayuela (2013a, p. 55), que también la ha editado (2013b, pp. 599-607).

Oriental, a cuyo frente estaba Karl Vilhem Zetterstéen (1866–1953), catedrático de Lenguas Orientales de la universidad de dicha ciudad (Mitjana, 1906b)¹⁷. Este ensayo hizo que Mitjana consiguiera, dentro y fuera de Suecia, cierto prestigio como especialista en la materia. Tal vez por ello, el dramaturgo sueco Gustaf Collijn (1878–1952) –primo de Isak Collijn– le encargó la música incidental de su drama *Tystnadens Torn (La torre del silencio) –La tour du silence*, en su versión francesa–, basado en la leyenda babilónica de Semíramis, que se representó en París, en el Theatre des Arts, en enero de 1909¹⁸.

Ese mismo año vio la luz en el número 12 de la *Revista Musical* su artículo sobre una carta del jesuita Juan Andrés (1740–1817) a propósito de la música árabe. Escrita en marzo de 1795, iba dirigida a su hermano de congregación Giambattista Toderini (1728–1799), que entre 1781 y 1786 fue auxiliar de Agostino Garzoni, embajador de Venecia en Constantinopla¹⁹. Dicha misiva, que dio a conocer el propio Toderini en su obra *Letteratura turchesca* (Andrés, 1787), recoge información obtenida por el jesuita español de una copia manuscrita de la obra de Abū Naṣr Muḥammad al-Fārābī *Istiqsāt ‘ilm al-mūsīqī (Tratado de música)*, que entonces se encontraba en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial²⁰. Mitjana (1922b) trata con reservas las teorías del padre Andrés, «siempre sospechoso de un *filoarabismo* desmedido» (p. 53)²¹. Al final de su primer destino en Suecia, en 1910, publicó en la *Revue Bleue (Revue Politique et Littéraire)* un ramillete de cartas escritas por Prosper Mérimée a Estébanez Calderón, precedidas de una biografía de ambos autores (Mitjana, 1910a y 1910b)²². Intuye que el Solitario pudo conocer a Mérimée en alguna de las frecuentes reuniones organizadas por los condes de Montijo en su palacio de Madrid, a las que solían acudir como invitados personalidades del mundo de las artes y la literatura. La primera visita del autor de *Carmen* a España tuvo lugar en 1830, fecha en la que, según Mitjana, hubo de producirse el primer encuentro entre los dos literatos. El musicólogo malagueño subraya los hechos de que ambos abandonaron el derecho para dedicarse a la literatura y que compartían el mismo interés por el estudio de lo pintoresco y las costumbres locales (Mitjana, 1910a, p. 610).

La correspondencia publicada por Mitjana abarca el período comprendido entre octubre de 1852 y diciembre de 1853, es decir, más de veinte años después de haberse iniciado la amistad entre Estébanez y Mérimée. En ella se tratan asuntos como la bibliografía relacionada con la cultura

¹⁷En 1909, la *Revista Musical* publicó por partes –en los números del 8 al 11– una traducción al español realizada por el propio Mitjana. Esta apareció de nuevo en 1922 en la selección de artículos que, tras su fallecimiento, reunió su viuda, Hilda Falk (Mitjana, 1922b, pp. 1-59).

¹⁸Bajo el titular «On répète au théâtre des Arts», la revista francesa *Gil Blas*, de fecha 26 de diciembre de 1908, recoge esta reseña: «En même temps, dans l’un des bureaux de l’administration, les musiciens étudient la partition très originale de M. R. Mitjana, qui a écrit pour *La Tour du Silence* une très importante musique de scène. M. Mitjana, l’un des plus brillants compositeurs espagnols, est en même temps un très distingué diplomate qui occupe actuellement le poste de secrétaire de la légation espagnole a Stockholm. M. Mitjana est tenu pour une autorité en ce qui concerne la musique orientale, et sa partition sera peut-être discutée, mai sûrement très admirée» [Al mismo tiempo, en una de las dependencias de la administración, los músicos estudian la muy original partitura del Sr. R. Mitjana, quien ha compuesto para *La torre del silencio* una importante música incidental. El Sr. Mitjana, uno de los más brillantes compositores españoles, es al mismo tiempo un diplomático muy distinguido que ocupa actualmente el cargo de secretario en la legación española de Estocolmo. El Sr. Mitjana es considerado una autoridad en cuanto a música oriental, y su partitura será posiblemente discutida, pero seguro que muy admirada].

¹⁹Se incluye también, de modo póstumo, en la segunda serie de sus *Ensayos de crítica musical* (Mitjana, 1922b, pp. 53-59).

²⁰En la actualidad está depositado en la Biblioteca Nacional de España (signatura Res/241; recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000008621&page=1>).

²¹Recientemente se ha llevado a cabo una reproducción facsímil de la carta del padre Andrés publicada por Toderini, acompañada de un estudio y su traducción al español; véase Donoso y Mombelli (2018-2019).

²²Mitjana debió de tener acceso a las cartas enviadas por Mérimée a Estébanez, así como a detalles de la relación que ambos mantuvieron, a través de la familia de este último.



árabe del norte de África y la andaluza, las costumbres de los gitanos españoles, la compraventa de libros en Francia, proyectos de viajes (concretamente a París y a Castilla), y ofrece también datos tocantes a pesquisas llevadas a cabo por Mérimée sobre prisioneros españoles en las batallas de Rocroy, un asunto que por entonces preocupaba al Solitario²³. Dichos testimonios son prueba de la amistad y confianza existente entre ambas personalidades, así como del cariño que Mérimée sentía por España en unos momentos en los que pasaba por una difícil situación personal debido al reciente fallecimiento de su madre²⁴. Según Mitjana, la obra del Solitario fue un precedente de los estudios sobre la cultura árabe en España que ejerció una notable influencia en personalidades de la literatura y la política españolas, como Antonio Cánovas del Castillo –sobrino nieto de Estébanez–, Juan Valera (1824-1905) o el prestigioso orientalista Francisco Javier Simonet (1829-1897), entonces profesor de la Universidad de Granada. Y, a juicio de Mitjana, también en Mérimée, que justifica de este modo lo oportuno de dar conocer la figura del Solitario al público francés: «Estébanez Calderón est fort peu connu en France, et nous avons cru utile d’esquisser sommairement la vie de cet homme remarquable, qui a peut-être exercé une influence –pour nous elle est hors de doute– sur l’illustre auteur de *Carmen*» (Mitjana 1910a, p. 611)²⁵. Además de en sus escritos, Mitjana abordó también cuestiones relacionadas con la música tradicional española y su influencia en la música culta en algunas conferencias que impartió en la Universidad de Upsala. En uno de los ciclos –titulado “Histoire du développement du théâtre dramatique et musical en Espagne”– trató sobre la «riqueza de los cantos populares en España» y el «furor andaluz» y de su influencia en *Il barbiere* de Rossini: una muestra más de su afán por dar a conocer internacionalmente la música popular española y andaluza²⁶.

Tras seis años en Estocolmo, fue destinado a San Petersburgo (1911-1913) y Constantinopla (1913-1917), donde lo sorprendió la Gran Guerra. Su estancia en la capital rusa le permitió conocer de primera mano la música de los grandes compositores de ópera nacionales: Rimski-Korsakov, Borodin, Mussourgsky y Tchaikovski. En la capital otomana, a pesar del «hambre y miseria» reinantes²⁷, aprovechó para emprender nuevas investigaciones relacionadas con las conexiones entre la cultura oriental y la española. Redactó un trabajo sobre el Hospicio de Pera, institución fundada por españoles para atender a los peregrinos a Tierra Santa; estudió las costumbres de los sefardíes locales; y adquirió también un valioso devocionario aljamiado –es decir, en lengua judeoespañola pero reproducido con caracteres hebreos– así como otros documentos de especial

²³ «El Solitario historiador» es el título del capítulo XII del segundo volumen de la biografía de Estébanez Calderón redactada por Antonio Cánovas del Castillo (1883b, pp. 174 y ss.). Se mencionan en él diferentes asuntos relativos a la historia de España que despertaron el interés del político y escritor malagueño, entre ellos la famosa batalla de Rocroy (en las Ardenas, cerca de la frontera con Bélgica), acaecida el 19 de mayo de 1643, en la que el ejército francés derrotó al español. Como deja entrever la correspondencia entre Mérimée y el Solitario, el primero sugirió al malagueño algunas referencias bibliográficas al respecto (Mitjana, 1910a, pp. 611- 612).

²⁴ Así se lo confiesa al Solitario en una carta fechada el 7 de noviembre de 1852: «Je sens sa perte comme au premier jour, et ce serait une chose charitable à vous de venir me tenir compagnie et m’apporter des idées de la couleur de votre pays» [Siento su pérdida como el primer día, y sería un acto de caridad que viniera a hacerme compañía y aportarme las ideas del color de su país] (Mitjana, 1910a, p. 613).

²⁵ «Estébanez Calderón es bastante poco conocido en Francia, y hemos creído útil bosquejar resumidamente la vida de este hombre destacado, que pudo haber ejercido una influencia –para nosotros fuera de duda– sobre el ilustre autor de *Carmen*». Cabe recordar que *Carmen* es el título de la novela de Prosper Mérimée (1845) a partir de la cual Ludovic Halévy y Henri Meilhac confeccionaron el libreto de la célebre ópera de Georges Bizet.

²⁶ Acerca de la influencia de la música española en *Il barbiere* de Rossini trató también el músico y diplomático malagueño en su artículo “*Il barbiere di Siviglia* (sobre la ópera de Rossini)” (Mitjana, 1904, pp. 103-116).

²⁷ Así lo expresa en una carta a José Castillejo, amigo de Mitjana y secretario de la Junta para Ampliación de Estudios, que se conserva en el Archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid; véase Pardo-Cayuela (2013a, p. 307).

interés bibliográfico (Pardo-Cayuela, 2013a, p. 307)²⁸. Desde la época de su estancia en Suecia, Mitjana se embarcó, por encargo del Conservatorio de París, en la redacción de un ambicioso ensayo dedicado a la historia de la música española, que apareció en la colosal *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, dirigida por Albert Lavignac (1846-1916) y Lionel de Laurencie (1861-1933). La enciclopedia, que comenzó a publicarse por fascículos en 1914, vio interrumpido su flujo por la Primera Guerra Mundial, apareciendo ya en volúmenes a partir de 1920. Mitjana evitó en su estudio abordar las partes referentes al siglo XIX y la moderna escuela española, obviando también la música tradicional, de lo que se ocuparon respectivamente Henri Collet (1885-1951) y Raoul Laparra (1876-1943)²⁹. Tras diversos avatares y rencillas con el Ministerio de Estado, para su satisfacción, en 1919 fue destinado de nuevo a Estocolmo, en esta ocasión como ministro residente. Allí amplió su círculo de amistades, codeándose con las altas esferas de la cultura y la sociedad sueca. Sin embargo, aquejado de una grave y larga insuficiencia cardíaca³⁰, falleció el 15 de agosto de 1921, siendo sus restos repatriados a Málaga unos meses después en el acorazado Fylgia de la armada sueca³¹.

2. Rasgos del flamenco según Mitjana

Como hemos señalado al comienzo, el objetivo principal de este trabajo es analizar la visión que del flamenco transmite Rafael Mitjana en sus escritos, incidiendo al tiempo en la recepción de sus ideas entre sus coetáneos y autores posteriores. La cuestión de la etimología del término flamenco –por otra parte, ligada al origen de este arte–, continúa hoy en día siendo un enigma. Una de las hipótesis manejadas es que esta manifestación artística pudiera haber provenido de Flandes. Por ejemplo, Rafael Marín (1902), autor del famoso método de guitarra flamenca, apunta al respecto: «Flamenco, según el diccionario de la lengua castellana, es la persona que proviene de Flandes» (p. 69)³². Ya antes, Pedrell, partiendo de este supuesto, baraja diferentes supuestos en su *Diccionario técnico de la música* (1894):

Se ha disputado mucho sobre el verdadero origen de esos cantos, ofreciéndose, como es natural, varias hipótesis. O esas canciones fueron traídas a España por flamencos o descendientes de flamencos emigrados en otro tiempo en Bohemia, país originario de los gitanos o tziganos, o las canciones flamencas fueron importadas a nuestra tierra por flamencos procedentes directamente de Flandes, en tiempo de Carlos V [...] Existe una tercera hipótesis que quizá sea la verdadera. Esas canciones flamencas pueden ser en realidad cantos árabes procedentes de África y adaptados por verdaderos flamencos de los Países Bajos, o por flamencos tziganos, llegados a España con las tropas bohemias (pp. 180-181).

Mitjana (1906a), sin mayores explicaciones, muestra su disconformidad con el término, por lo que a los cantos «llamados sin razón flamencos», él prefiere denominarlos, llana y simplemente,

²⁸Mitjana compró también un manuscrito atribuido al poeta persa Abolgasem Ferdosi (935-1020), que había sido sustraído de un convento de derviches, lo cual dio origen a un incidente diplomático entre Turquía y España; véase Pardo-Cayuela (2013a, pp. 314-319).

²⁹Véase, respectivamente, Mitjana (1920), Collet (1920) y Laparra (1920).

³⁰A esta circunstancia y al no poder «dedicarse a la composición de lleno», atribuye Rogelio Villar (1918) el interés de Mitjana por la musicología: «la afición de Mitjana por los estudios históricos ha sido debida, además de su gran afición por el arte musical, a una enfermedad crónica que padece desde hace años y que le obliga a permanecer en casa sentado o acostado muchas horas» (p. 327).

³¹Buena parte de la prensa española se hizo eco de la fatal noticia. Por ejemplo, el diario madrileño *El Liberal*, de fecha 19 de octubre de 1921, la incluyó con el siguiente titular: «El cadáver del ministro de España en Suecia es trasladado a Málaga» (p. 2).

³²Si bien, aclara de inmediato: «ese nombre se ha aplicado los gitanos, porque entre ellos es de muy mal efecto llamarse de la forma anterior, denominándose con los de flamenco o serrano» (Marín, 1902, p. 69).



«cantos andaluces» (p. 271)³³. Pero sobre esta y otras cuestiones generales presentes en los primeros acercamientos al flamenco, volveremos con más detenimiento en un futuro trabajo.

Creemos no equivocarnos al afirmar que el interés de Mitjana por este arte es totalmente circunstancial. Llama, por ejemplo, la atención que no mencione a ninguno de los artistas flamencos más relevantes de su época, como Silverio, Juan Brea, Enrique el Mellizo, Francisco Lema *Fosforito* o Antonio Chacón. Su pretensión es más bien demostrar el influjo de la música árabe en la española; de hecho, cree percibir su rastro en canciones andaluzas «como las seguidillas gitanas y las soleares y playeras» (Mitjana, 1922b, p. 19). En cualquier caso, sorprende el acierto con el que describe algunas de las peculiaridades musicales del flamenco, a las que se anima incluso a darles nombre o denominación. Se fija, por ejemplo –si bien ya lo hiciera antes el Solitario–, en los golpes que los guitarristas dan en la tapa del instrumento para marcar un tiempo del compás (Mitjana, 1905, p. 175). O en el peculiar ritmo de los cantos andaluces, que «no obedece a ley alguna», sino que pasa «del movimiento ternario al binario», con transiciones bruscas y «de tan buen efecto, que es imposible dar una idea de las exquisitas bellezas que resultan de tales contrastes» (ibídem). Y hablará también de las *rosas* o *falsetas*, de los *duendes*, *alatychos* o del tan característico *jaleo* con el que se acompaña a los cantaores. Rasgos que, por otra parte, le servirán como argumento para su principal propósito: demostrar la influencia de la música árabe en la andaluza.

■ 2.1 Rosas o falsetas

Una característica del acompañamiento guitarrístico de la música andaluza es, según Mitjana (1905), la introducción de *rosas* o *falsetas*, «especie de interludios melódicos, que los tocaores de rumbo y trapío suelen intercalar entre copla y copla» (p. 174). El *Diccionario de la lengua española* de José Alemany y Bolufer (1917) recoge, ligeramente retocada, la definición de Mitjana de la voz *falseta*: «Especie de interludio, adorno o floreo que hace el tocador de guitarra entre copla y copla en los cantos populares andaluces» (p. 755, 2). En la decimoséptima edición del diccionario de la Real Academia Española (1947), se incluye esta otra similar: «En la música popular de guitarra, frase melódica o floreo que se intercala entre las sucesiones de acordes destinadas a acompañar la copla» (p. 1331, 1). Más completa es esta otra que –a partir del método de guitarra de Philippe Donnier (1985)– incorpora el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*: «En flamenco, intermedio melódico ejecutado por el guitarrista entre copla y copla del cantaor, así como a veces antes del cante o entre diversas partes del acompañamiento en el baile» (Vega, 1999b, p. 921)³⁴.

³³En su artículo “El orientalismo musical y la música árabe”, Mitjana (1922b) ofrece pistas del porqué de su rechazo al término flamenco, pues apuntaría a un posible origen del género en los Países Bajos, cuando él considera que es herencia de la música árabe: «Todavía en nuestros tiempos la antigua Híspalis conserva el cetro del canto andaluz o flamenco –denominación incomprensible–, legítima derivación del arte musical árabe» (p. 36).

³⁴La voz *falseta* se ha empleado también en el mundo de la tauromaquia. Desde esta óptica, así se define en el «periódico literario y mercantil» *El Correo* de fecha 19 de agosto de 1831, bajo el epígrafe “Voces tauromáquicas”: «estilo de echar el caballo para derribar a la res, sacándolo por el lado derecho de ella, muy garboso y aplaudido en los jinetes diestros, entre quienes pasa por axioma que no es buen derribador el que no sea falsetero» (p. 3). En su método de guitarra, Rafael Marín (1902) da esta acepción referida al baile flamenco: «Falseta en el baile es una serie de movimientos bastante diferentes a los explantes [desplantes], pues los movimientos de éstos casi siempre tienen la misma forma de entrada, y además que son figuras muy cortas, mientras que en la falseta son muy variadas las entradas de figura y son bastante largas» (p. 176). Cecilio de Roda, en una crítica de la *Iberia* de Albéniz publicada en *La España moderna* en marzo de 1910, incluye esta otra: «Los cantos populares de la tierra baja, los que se acompañan con la guitarra, tienen tres elementos típicos: un ritmo fijo, inmutable; unas variaciones caprichosas, donde se admite la fantasía y la creación del instrumentista, variaciones que, como es sabido, toman el nombre de *falsetas*; y la copla o el canto propiamente dicho, con su variedad de estilos y caracteres» (Roda,

Sorprende, por desacostumbrado, que Mitjana emplee como sinónimas las voces *rosas* y *falsetas*. En flamenco, al menos en la actualidad, *rosa* designa una variedad de cantiña ligada a Sanlúcar de Barrameda, cuya melodía característica está «aliñada con varios momentos modulantes entre el tono mayor, el menor e incluso el modal» (Gamboa y Núñez, 2007, p. 493). Pero Mitjana da la impresión de utilizar este término con una acepción similar a la recogida en el tomo V del *Diccionario de autoridades* (1737): «Usado en plural y metaphoricamente, vale lo que es apacible, gustoso y deleitable, como contrapuesto a lo penoso y trabajoso, y molesto y sensible» (p. 643, 1). En el tomo III de esta misma obra (1732), se asigna a la voz *flor* el siguiente significado: «parte más escogida y selecta de alguna cosa» (p. 766, 1). Una acepción similar a la que ya incluye el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias (1611), donde se apunta que *flores* son «todas las razones agudas que deleitan y alegran» (p. 818, 1).

Sea como fuere, la propuesta léxico-semántica de Mitjana tuvo un cierto eco en su época, lo que invita a pensar que se lo consideró autoridad en la materia. Tal se desprende de este párrafo del poeta y novelista Ricardo León (1877-1943), extractado del artículo “Aires andaluces” que publicó en (*La Esfera*, en enero de 1915: «La vihuela, entretanto, rompe con un son dulce y melancólico, a estilo de malagueñas, y hace unos cuantos primores, rosas, falsetas y duendes» (León, 1915, p. 5). León alude también en su frase a los *duendes*, otro de los términos que, en relación con el flamenco, maneja Mitjana y una vez más, con un significado distinto al que hoy día se le otorga.

■ 2.2 Duendes

En efecto, a partir de su vigésimo primera edición (1992), el diccionario de la RAE define el duende como «encanto misterioso e inefable» y pone justamente como ejemplo de su uso la frase «los duendes del cante flamenco»³⁵. El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* aporta esta otra definición: «concepto estético de gran importancia en el cante flamenco, utilizado para definir lo intangible y misterioso que hay en el arte, y que en cierta manera lo distingue como tal» (Vega, 1999a, p. 552)³⁶.

Mitjana (1905), sin embargo, emplea esta voz en plural y con una acepción diferente, pues la relaciona con las falsetas que teje el «hábil virtuoso» de la sonanta, que «sabe introducir uno y mil duendes» (p. 174). Y aclara: «tal es el nombre, en verdad bien gráfico, que se da en el lenguaje técnico peculiar de este arte, a los adornos que embellecen cada una de las notas de la melodía» (pp. 174-175). El significado que le otorga es similar al de *alatychs* o *alatycho*, término con el que Mitjana designa los adornos vocales.

1910, p. 33).

³⁵En la vigésimo tercera edición (2014), ya en singular: «el duende del cante flamenco»; recuperado de <https://dle.rae.es/duende?m=form>.

³⁶Tanto la definición de la RAE como la que recoge el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* se basan en las ideas de Federico García Lorca, que abordó tan escurridizo concepto en su conferencia “Juego y teoría del duende”, dictada por vez primera en octubre de 1933 en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires; véase García Lorca (1933/1994). En su novela *Romance andaluz*, Edison Carneiro (2011) afirma que el flamenco «es una forma artística apasionada y sensual, en la cual los artistas dan salida a sus pasiones, también llamadas duende. El duende es el alma del flamenco. El “cantaor” y el guitarrista expresan el duende no solo a través del sonido, sino también con fuertes gestos, casi violentos. El “cantaor”, al canto, añade los suspiros, alargando las notas en casi gemidos. Y los “bailaores” expresan el duende en coreografía propia, con fuertes golpes en el suelo, valiéndose eventualmente de castañuelas para acentuar el ritmo» (p. 33).



■ 2.3 *Alatychos*

Afirma el músico y diplomático malagueño que algunos cantares andaluces están «tan llenos de adornos y floreos –los *alatychos* de los cantores orientales– que causan al oído el mismo placer que la arquitectura morisca causa a los ojos» (Mitjana, 1905, p. 176). Y agrega a renglón seguido:

Los arquitectos de la Mezquita cordobesa pintaron o esculpieron sobre cada ladrillo un motivo decorativo lleno de gracia; los cantadores andaluces, siguiendo tal ejemplo, adornan cada nota con dibujos melódicos y espléndidos gorjeos (ibídem).

En su diario de viaje *En el Magreb-el Aksa* hace uso también de este barbarismo en referencia a «las complicadas vocalizaciones» que ejecutan los artistas árabes mejor preparados, las cuales –puntualiza– «se llaman *alatychs*». También son ellos, los maestros, los encargados de «señalar las paradas o pausas que deban hacerse, así como la terminación del trozo» (Mitjana, 1906a, pp. 271-272). En “La musique en Espagne” vuelve a hacer uso de este término al comparar dos tradiciones melódicas –una de trazo más sencillo y la otra, mucho más ornamentada– ligadas al drama sacro-lírico *El misterio de Elche*. De la segunda de ellas, afirma: «On ne saurait s’y tromper, l’élément oriental a passé par là, et cette abondance de melismes ou d’ornements proviennent sans contestation possible des *alatychs* ou floritures si typiques de la musique arabe» (Mitjana, 1920, p. 1942)³⁷.

Vuelve a emplear dicho término en su ensayo “Nuevas notas al *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* publicado por el maestro Barbieri” en el que, comentando tres melodías rebosantes de ornamentación, concluye:

Por sus características melismas, estas tres melopeyas me parecen influidas por el elemento oriental; no hay duda que aquellos numerosos floreos proceden directamente de los *alatychs*, propios de la música árabe. Nótese asimismo ciertas desinencias típicas del canto llano eugeniano o mozárabe (Mitjana, 1922c, p. 79)³⁸.

Cabe preguntarse de dónde toma Mitjana este término y la respuesta es que, con toda probabilidad, su fuente es Felipe Pedrell³⁹. En la conferencia “Nuestra música en los siglos XV y XVI”, pronunciada en el Ateneo Barcelónes en octubre de 1892, el músico y compositor tortosino hizo escuchar a su auditorio un fragmento del *Canto de la Sibila*, armonizado por él mismo «dentro del carácter y modalidad propios de este curioso espécimen». Dicho fragmento, que él relaciona con el canto mozárabe, está influido, según Pedrell, «por aquel acontecimiento revolucionario de las Cruzadas» pues, finalizadas éstas, trajo consigo una

invasión de tañedores de instrumentos y de cantores que, de regreso de Palestina, hacen oír a las nobles castellanas aquellos aires de un gusto nuevo, adornados de *fioriture*, cuyos modelos, inspirados en los *alatych* orientales, hallan aquí, en nuestra España, bien preparada la transformación por la preponderancia de los modos árabes en nuestra música popular (Pedrell, 1893, p. 54).

³⁷ «No nos podemos equivocar: el elemento oriental ha pasado por allí, y esa abundancia de melismas u ornamentos provienen sin lugar a duda de los *alatychos* o floritures tan características de la música árabe».

³⁸ Este ensayo lo publicó por primera vez en 1918, en la *Revista de Filología Española* (tomo V, abril-junio, cuaderno 2.º, pp. 113-132), que dirigía Menéndez Pidal. Posteriormente, la esposa de Mitjana, Hilda Falk, le daría cabida en el recopilatorio póstumo *Ensayos de Crítica Musical (segunda serie)* (Mitjana, 1922c).

³⁹ De una carta dirigida a Pedrell, fechada en Tánger el 29 de julio de 1899, se deduce que el compositor tortosino fue para Mitjana el puente de acceso a la música árabe: «Quiero ver algunas de tus notas sobre modos árabes y otras cosas relativas a la música de este país (instrumentos y demás). Según recuerdo allí hay definiciones y notas muy curiosas y que aquí podré estudiar sobre el terreno» (Pardo, 2010, p. 89).

El caso es que el significado que, a partir de este pasaje, se desprende del término *alatych* es distinto al que le otorga Mitjana, quien da la impresión de asociar equivocadamente el sintagma «*alatych* orientales» con las «*fioriture*» poco antes mencionadas por Pedrell, lo que le lleva a identificar ambas voces como sinónimas. Fétis (1876) que, aun sin citarlo, es a su vez la fuente de Pedrell, aporta luz al respecto:

Plus tard, d'autres joueurs d'instruments et chanteurs, revenus de la Palestine, firent entendre aux nobles dames des airs d'un goût nouveau, ornés de fioritures, dont ils avaient trouvé les modèles chez les *alatych* orientaux (pp. 3-4)⁴⁰.

Y, por si aún quedara alguna duda, en nota al pie, Fétis traduce al francés el vocablo *alatych* como «musiciens arabes» (ibídem)⁴¹. Años antes, en 1840, el médico francés Antoine Barthelemy Clot, más conocido como Clot Bey (1793-1868), había empleado ya dicho término con esta misma acepción en su *Aperçu général sur l'Égypte*. En efecto, en el capítulo VI («Moeurs des musulmans indigènes»), epígrafe IX («Musique») del segundo volumen de la obra, incluye algunas generalidades sobre la música árabe, sus instrumentos y sus intérpretes; y, en relación con los cantantes egipcios, afirma que «les chanteurs de profession sont appelés *alâty* (au singulier) et *alâtých* (au pluriel)» (Clot-Bey, 1840, p. 86)⁴². Existe, incluso, un testimonio anterior y, si cabe, más interesante, pues aporta, además, una pormenorizada explicación etimológica. Aparece en un ensayo sobre la música egipcia de Guillaume André Villoteau (1759-1839), incluido en un amplio monográfico auspiciado por Napoleón Bonaparte tras su expedición militar en dicho país, que lleva por título *Description de l'Égypte, ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française* y que se publicó en París en 1809. Señala Villoteau que a los músicos egipcios se les conoce por «*alâtých*», voz que, según afirma, hay que traducir por «instrumentistas» («*joueurs d'instruments*»), ya que «ce mot vient du mot *alât*, qui signifie *instruments* au pluriel, et dont le singulier est *alah*, instrument»⁴³. Añade, además, que «on appelle ainsi ces musiciens, parce qu'ils ne chantent jamais sans s'accompagner avec un instrument de musique, et que d'ailleurs leur principale profession est de jouer instruments» (Villoteau, 1809, p. 678)⁴⁴.

Volviendo a Mitjana, lo curioso es que hay quien se hace eco de sus tesis, por considerar al malagueño una autoridad en la materia. Sucede, por poner un caso, con el escritor granadino Isaac Muñoz (1881-1925), de cuya novela *La fiesta de la sangre*, procede este párrafo: «Los músicos cantaban el *Ya azafi*, esa melodía desgarradora con que mis padres los *allandalús* se despidieron de su Gharnatha [...] En los *alatichs*, una tristeza inmortal penetraba nuestras almas» (Muñoz, 1909, p. 113). Pero podemos citar algunos otros ejemplos de cómo sus contemporáneos recepcionan las teorías de Mitjana.

La escritora Isabel María del Carmen de Castellví y Gordon –que firmaba como condesa del

⁴⁰ «Más tarde, otros instrumentistas y cantantes, a su regreso de Palestina, hicieron escuchar a las damas nobles melodías de un gusto nuevo, adornadas de florituras, cuyos modelos habían encontrado entre los *alatychs* orientales».

⁴¹ El historiador y folclorista brasileño Luis da Câmara Cascudo (1898-1986) utiliza precisamente este término con dicha acepción: «Entre os africanos nada há de semelhante ao que conhecemos no sertão. Os cantadores profissionais, *griotes*, como os *alatychs* árabes, são mais decoradores de histórias gloriosas e guerreiras que verdadeiramente improvisadores» [Entre los africanos no hay nada similar a lo que conocemos en zona rural. Los cantantes profesionales, *griotes*, como los *alatychs* árabes, son más pintores de historias gloriosas y guerreras que verdaderos improvisadores] (Câmara, 1939/1984, p. 182).

⁴² «Los cantantes profesionales se les llama *alâty* (en singular) y *alâtých* (en plural)».

⁴³ «Esta palabra viene de la palabra *alât*, que significa instrumentos en plural, y cuyo singular es *alah*, instrumento».

⁴⁴ «Se llama así a estos músicos porque nunca cantan sin acompañarse con un instrumento musical y porque, además, su principal profesión es tocar instrumentos».



Castellá (1865-1949)–, escribe en diciembre de 1909 una fervorosa crítica de la *Iberia* de Albéniz para el diario *El Liberal*, del que era colaboradora habitual. Se refiere de esta forma a la pieza que lleva por título “Evocación”: «Se suceden cuadros luminosos, asoleados y alegres, de mar y cielo andaluz; de patios floridos a la luna, de amoríos y cantos árabe-hispanos, de “alatycho” oriental, como floreo armónico» (Condesa del Castellá, 1909, p. 1).

Años más tarde, su esposo, el folklorista y crítico musical Salvador Armet y Ricart, conde de Carlet (1860-1928), en el artículo “La guitarra española: falsetas y floreos” –que publicó en dos entregas en el *Boletín Musical*, la revista que dirigía José María Valera Silvari (1848-1926)–, apunta que el popular cordófono

no se comprende sin su ambiente clásico; sin las *falsetas* típicas; sin los endiablados o lánguidos ritmos; sin los golpes árabes de *almasafih* y sin los obligados floreos que no son otra cosa que el *alatycho* oriental y sin cuanto una palabra constituye la mayor originalidad de nuestro arte folk-lórico (Conde de Carlet, 1918, p. 54)⁴⁵.

Además de *alatycho*, el conde de Carlet emplea el término *almasafih* que, como se verá en el epígrafe siguiente, Mitjana puso también en circulación.

■ 2.4 *Almasafih* o *elmusáfaha*

En “Un baile en Triana”, Estébanez Calderón describe una escena que tiene como protagonista al «veterano cantador» el Planeta, instantes antes de interpretar un romance. La guitarra preludia la entrada del artista con unos

trinos penetrantes de la prima, sostenidos con aquellos melancólicos dejos del bordón, compaseado todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio (El Solitario, 1847, p. 209).

En su glosa de este pasaje, Mitjana (1905) asegura

que el golpe dado sobre el traste de la guitarra⁴⁶, que señala siempre un tiempo del ritmo, es de origen árabe: así como la costumbre de *jalear*, es decir, de acompañar el canto y el baile

⁴⁵Recientemente, Salazar (2003) emplea también el vocablo *alatychs* en el sentido que le da Mitjana en esta descripción del *Canto de la Sibila*: «Ya a finales del siglo IX se realizaba el Canto de la Sibila [...] En este oficio la alegría llegaba a su máximo clímax cuando los fieles cantaban el *Gloria in excelsis*, éxtasis argumental que era roto por la aparición de un misterioso personaje que, con voz sombría y fatídica, anunciaba el fin del mundo y el juicio final. Un niño del coro, con timbre femenino y vestimenta oriental, era el responsable de representar esta profecía, cantando una extraña melodía adornada con florituras o *alatychs* árabes (melismas), que declaraba el terrible juicio» (p. 117). De hecho, como puede comprobarse, Mitjana (1920) es su fuente: Un enfant de chœur, affublé d’un turban et habillé à l’orientale, était chargé de représenter la prophétesse, et de sa voix claire et argentine (celle qui mieux pouvait rappeler le timbre féminin, car les femmes, d’après les lois canoniques, ne peuvent prendre part à aucune des cérémonies du culte) chantait en un étrange et bizarre mélodie la prophétie du jugement terrible [...] Il se développe dans une de ces modalités propres à la musique orientale, ce qui nos prouve que la *mélodie eugénienne* ou *mozarabe* fut influencée par l’élément arabe. Au plainchant ordinaire succède une mélodie de rythme capricieux, ornée d’innombrables *fioritures*, o mieux dire d’*alatychs*, du nom technique arabe de ces ornements que les peuples musulmans prodiguent jusqu’à l’excès dans leurs chansons [Un niño del coro, ataviado con un turbante y vestido a la manera oriental, era el encargado de representar a la profetisa, y con su voz clara y argentina (la que mejor podía recordar el timbre femenino, porque las mujeres, según las leyes canónicas, no pueden tomar parte en ninguna de las ceremonias del culto) cantaba con una extraña y estrambótica melodía la profecía del terrible juicio [...] Se desarrolla en una de esas modalidades propias de la música oriental, lo que nos demuestra que la *melodía eugéniana* o *mozarabe* resultó influenciada por el elemento árabe. Al canto llano ordinario le sigue una melodía de ritmo caprichoso, adornada con innumerables florituras, o mejor dicho *alatychs*, nombre técnico árabe de aquellos ornamentos que los pueblos musulmanes prodigan hasta el exceso en sus cantos] (pp. 1933-1934).

⁴⁶Mitjana mantiene la expresión empleada por Estébanez; lo habitual, sin embargo, es que los guitarristas

con palmadas que marcan las oscilaciones del compás y hasta en muchas ocasiones siguen y determinan un ritmo especial⁴⁷, lo que no es otra cosa sino el efecto que los músicos árabes llaman *Almasafih* (p. 175).

El término *almasafih* lo emplea también en su diario de viaje *En el Magreb-el Aksa*, al describir las canciones del género ligero o *grihâ*:

Su voz es apoyada por dos panderetas cuando menos, y es uso frecuente que las mujeres circunstantes acompañen o jaleen –usando el término empleado para designar este efecto entre los cultivadores del arte flamenco– batiendo las palmas. Semejante proceder, sujeto a ciertas reglas, es de origen muy antiguo y recibe el nombre técnico de *almasafih* (Mitjana, 1906a, p. 274).

De vuelta a su ensayo sobre el Solitario, el malagueño aclara en nota al pie que «las canciones y bailes de Andalucía las acompaña el pueblo con palmadas, jaleando, según la expresión técnica» (Mitjana, 1905, pág. 175). Recuerda entonces que Hilarión Eslava intercaló en su ópera *El Solitario* –estrenada en Cádiz en 1841– un coro acompañado con palmadas que, «a pesar de su poca oportunidad» –dado que la acción se desarrolla en Suiza–, «produjo gran efecto» (ibídem)⁴⁸.

Para documentar sus comentarios sobre el jaleo, Mitjana se vale de un texto del poeta y escritor de ascendencia mexicana Fermín de la Puente y Apezechea (1812-1875). Este escribió una poesía, dedicada “Al Sr. D. Hilarión Eslava, autor de la ópera El Solitario”, que publicó en 1841 en la *Revista Andaluza y Periódico del Liceo de Sevilla*. Glosa los últimos versos de una de las décimas que la componen con la siguiente aclaración:

Un coro de la ópera del Sr. Eslava, de maravilloso efecto, se acompaña con palmadas [...] sabido es que las canciones del país las acompaña asimismo entre nosotros el pueblo con palmadas, con el ruido de los vasos, o jaleando, resultado una vaga mezcla de sensibilidad y armonía (p. 306)⁴⁹.

Como se observa, de la Puente distingue tres formas de acompañar «las canciones del país»: con palmas, golpeando con los vasos o haciendo jaleo. Mitjana, en cambio, contempla solo una,

flamencos percutan sobre la tapa del instrumento, razón por la cual la protegen con un golpeador. Tal vez, el Solitario se refiera al puente del instrumento, sobre el que ocasionalmente se golpea también con suavidad. Raoul Laparra (1920), que parafrasea este pasaje de Estébanez, lo vierte así al francés: «de temps en temps, comme pour souligner la mesure, l'intelligent exécutant donnant de faibles coups sur la caisse de l'instrument, particularité qui augmente l'attention tristissime de l'auditoire» [de vez en cuando, como para enfatizar el compás, el intérprete inteligente da suaves golpes en la caja del instrumento, una particularidad que acrecienta la atención tristísima de la audiencia] (p. 2398).

⁴⁷En “Un baile en Triana”, Estébanez alude también a esta particularidad de la performance flamenca: «Acaso algún decano ya por sus años, o por su voz averiada, derribado de la plaza de cantador, u otro aficionado que espera su turno para dar vuelo a su copla, con los dedos sobre la mesa, o con las palmas en alto, llevan el compás y medida de la orquesta, no perjudicando lo rústico de la traza, al buen efecto y final resultado de aquella singularísima ópera» (El Solitario, 1847, p. 207).

⁴⁸La Biblioteca Nacional conserva una partitura de este coro en reducción pianística (signatura MC/521/36; recuperada de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000138436&page=1>).

⁴⁹Felipe Pedrell bebe a su vez de Mitjana –o bien directamente del propio Fermín de la Puente: en cualquier caso, sin citar ni a uno ni a otro–, como se desprende del siguiente párrafo extraído de su artículo “Coplas e instrumentos populares”, publicado por vez primera en la revista granadina *La Alhambra*, en su edición de fecha 31 de diciembre de 1914: «Desde luego, el pueblo se pasa sin el instrumento cuando no lo tiene, bastándole para acentuar el ritmo de lo que canta y baila, batir palmas, *jaleando*, según la expresión andaluza, es decir, acentuando por medio de palmadas el ritmo especialailable, del que resulta una vaga mezcla de sensibilidad y euritmia» (pp. 543-544) Dicho artículo volverá a aparecer en la revista *Arte Musical* (15 de octubre de 1916, pp. 2-4) y se incluye también en el tomo II de su *Cancionero Musical Popular Español* bajo el epígrafe “Instrumentos populares actuales acompañantes” (Pedrell, 1922/1958, pp. 42-44).



«acompañar... con palmadas», que es el significado que él da al verbo *jalear*⁵⁰.

Dicha voz se incorpora en fecha relativamente tardía al diccionario de la RAE. En efecto, aparece por vez primera en su quinta edición (1817), con la acepción de «llamar los perros a voces para cargar o seguir la caza», siendo su equivalente en latín, «*canes incitare*». En la octava edición (1837) se incorpora una nueva, más cercana a nuestros intereses: «animar con palmadas, ademanes y expresiones a los que bailan»⁵¹. E incluye, también por primera vez, la voz *jaleo*, con el significado subsiguiente de «acción y efecto de jalear»⁵².

A Mitjana (1905) la resulta familiar la costumbre de animar con voces y expresiones a los danzantes, como lo demuestra su alusión a la «Gerigonza del Fraile», un baile por parejas «animado y desenvuelto» (p. 166), en el que participan todos los presentes en la fiesta y que recuerda haber visto bailar en su niñez⁵³. En el momento álgido, surgían «esas exclamaciones graciosas, esos dichos oportunos y esas agudezas ingeniosas, que han hecho célebres a los privilegiados hijos de la hermosa tierra de María Santísima» (pp. 166-167)⁵⁴. Pero no relaciona esta práctica con el

⁵⁰Con esa misma acepción se utiliza en una crítica de arte aparecida en el periódico semanal madrileño *España y América*, en su edición de fecha 6 de marzo de 1892. La firma un tal Cicerone, que comenta una ilustración del pintor sevillano Villegas Cordero (1844-1921), titulada “Un día de juerga”, reproducida en esa misma publicación. En la misma aparecen «picadores y banderilleros, con sus respectivas *jembras*» que, como señala el crítico, son los que «apurán en las tradicionales cañas el aromático vino de manzanilla, tocan la guitarra, jalean con las palmas y enardecen con sus improvisados cantes a esa garrida moza» (p. 95).

⁵¹En la introducción a su colección de *Cantos y bailes populares de España*, Inzenga (1888) distingue entre *hacer palmas* y *jalear*, reservando esta última voz para referirse a las palabras que estimulan a los artistas: «En los [cantos] de Andalucía, y muy particularmente en los gitanos, el pueblo hace también uso de lo que en España se conoce con el nombre de *palmas*, que se reduce a marcar el ritmo del canto o baile, haciendo gran estrépito con las manos, cuya costumbre se supone de origen oriental, según opina un moderno escritor. Es asimismo muy frecuente, no solo en dichas provincias, sino también en Madrid, estimular calorosamente a las muchachas que bailan con gracia y a los que cantan coplas conceptuosas y picantes, dirigiéndoles palabras como ¡Olé! ¡Salero! ¡Bendita sea tu madre! u otras por el estilo, lo que en lenguaje del pueblo se llama *jalear*» (p. XVIII). Pedrell recoge, una vez más sin reseñar la fuente, esta cita de Inzenga en su *Diccionario técnico de la música* (1894), en la entrada “Palmas”: «En Andalucía y especialmente entre los gitanos, el pueblo acompaña los cantos o los bailes batiendo palmas, esto es, marcando el ritmo haciendo gran estrépito con las manos, cuya costumbre se supone oriental» (p. 344). La *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* de la editorial Espasa-Calpe incluye en el tomo XLI una definición también similar: «Acto de batir y chocar las palmas de las manos para acompañar el canto y baile. Es costumbre muy popular y antigua de Andalucía y se le atribuye origen oriental» (VV. AA., 1920/1990, p. 357). Sobre que sea una práctica de origen oriental, señala el polifacético Sebastián Castellanos de Losada (1807-1891): «Suplen muchas veces los bailarines las castañuelas con el ruido de los dedos, a lo que se llama castañetas, o con palmadas, como nuestros andaluces, dándolas al compás del movimiento de los pies; y como pudiera creerse este uso invención moderna por algunos de mis lectores, debo advertir que su práctica es tan antigua que ya se lee en la Sagrada Escritura» (Castellanos de Losada, 1854, p. 844).

⁵²El diccionario de la RAE, en su duodécima edición (1884), sugiere como etimología de *jaleo* la voz griega *halalé* («grito de guerra» o «grito de alegría»). En cambio, Sofia Noël (1977, p. 91) afirma que la costumbre de jalear deriva de *jalel* que, en hebreo, significa “animar”. Probablemente relacionada con *jaleo* está la interjección *hala* que, según la decimocuarta edición del diccionario de la RAE (1914), proviene del árabe y se emplea «para infundir aliento o meter prisa».

⁵³Sobre este baile, pueden verse, entre otros, los trabajos de Martínez Torner (1931/1988: 124-125), Gil García (1958) o Gómez Ortín (2004). Casal Martínez (1947) rememora, por su parte, un baile-juego llamado “El zarangollo del fraile”, que se bailaba en tierras murcianas.

⁵⁴Para Rafael Marín (1902), este es precisamente el significado de *jaleo*: «alegrar a quien canta, baila o toca, siempre con frases más o menos ingeniosas» (p. 176). El abogado y escritor zaragozano Julio Monreal y Ximénez de Embún (1830-1890) publicó en *La Ilustración Española y Americana* un ensayo sobre los bailes de antaño. Describe en él a una bailadora de nombre Jusepa que ejecutaba la zarabanda «con tales mudanzas, trenzados y contorsiones» que «el concurso, a quien se hubiera dicho que comunicaba su agitación y movimientos, la aclamaba sin cesar, prodigándola elogios y chanzonetas truhanescas, y a cada contorsión inesperada de la muchacha crecían el ruido y algazara» (Monreal, 1874, p. 491). Por su parte, Manuel de Falla (1922/1988) señala que «las voces y gritos con que nuestro pueblo anima y excita a los *cantaores* y *ṭocaores*» (p. 171) es uno de los rasgos característicos del flamenco. Sin embargo, no identifica como tal el empleo de las palmas, que menciona solo de

verbo *jalear*. Lo mismo sucede con Estébanez Calderón quien, en “Un baile en Triana”⁵⁵, describe una escena similar sin echar mano tampoco de dicho verbo:

Todos aplaudían, todos deliraban. *Orza, orza!* decía el uno, *de este lado, bergantín empa-vesado*. Otro al ver y gozarse de un movimiento picante, en una actitud de desenfado: *Zas puñalada, rechiquetita pero bien dada*. De una parte exclamaban, pidiendo nuevas mudanzas: *Máteme Vm. la curiana: hágame Vm. el bien parado*. De otra, queriendo llevar el baile a la última raya del desenfado: *Eche Vm. mas ajo al pique! movimientos y mas movimientos!...* ¡Quién podrá explicar ni describir, ni el fuego, ni el placer, ni la locura, así como tampoco reproducir las sales y chistes que en semejantes fiestas y zambras rebosan por todas partes, y se derraman a manos llenas y perdidamente! (El Solitario, 1847, p. 213)⁵⁶.

Esto no hace sino acrecentar la sospecha de que la relación de Mitjana con el flamenco proviene no de una experiencia vivida en primera persona, sino que, más bien, es fruto de su erudición y sus lecturas, en particular, de los textos del Solitario. Confirmaría también que su interés por este arte es solo circunstancial, derivado del supuesto de que sea resultado de la influencia árabe sobre la música popular andaluza⁵⁷. Sin olvidar, naturalmente, la devoción que profesa por su paisano Estébanez Calderón, a quien sí cabe considerar un experto conocedor y amante del flamenco⁵⁸. Pero avancemos en nuestra exposición.

En su ensayo “L’orientalisme musical et la musique arabe”, Mitjana (1906b) describe –de modo prácticamente idéntico a como lo hizo en su diario de viaje *En el Magreb-el-Aksa*– el modo en que las cantantes magrebíes interpretan las canciones del género ligero, llamado *grihâ*:

La voix est généralement soutenue par les sons de deux tambourins pour le moins, et très souvent l’auditoire prend une part active dans le concert en battant des mains de même que s’il applaudissait, mais suivant certaines règles rythmiques et d’après un usage très ancien.

pasada al recordar la estancia de Glinka en España (Falla, 1922/1988, p. 174). En cuanto a las voces típicas de los jaleos, Arcadio Larrea (1974/2004) localiza varios ejemplos en los textos de algunas tonadillas, que se emplean aún en la actualidad.

⁵⁵La escena así denominada se publicó por primera vez en 1842, apareciendo de forma sucesiva en diferentes publicaciones, entre ellas, en el periódico madrileño *El Heraldo*, en su edición de fecha 1 de diciembre de dicho año (pp. 3-4).

⁵⁶A este respecto, véase este pasaje del político y adalid de la lucha contra el bandolerismo Julián de Zugasti y Sáenz (1836-1915), en el que describe una fiesta flamenca: «En el patio, que estaba iluminado por varios faroles, era en donde se encontraba el nervio principal, por decirlo así, de aquel verdadero ejército de guapas muchachas y mozos majetones que, repiqueteando sus castañuelas con frenético entusiasmo, se jaleaban jadeantes, chacoteábanse con graciosos motes, se requiebaban con chistosas oportunidades y, a la par, brincaban y taloneaban con tal fuerza, velocidad y estrépito, que parecían producir una especie de temblor de tierra» (Zugasti, 1876, p. 123).

⁵⁷Un crítico que firma con el pseudónimo *Chip*, publicó en la revista sueca *Svenska Dagbladet* (8 de abril de 1909) una reseña sobre Mitjana titulada “Diplomat, forskare och musiker” [Diplomático, investigador y músico] en la que, a propósito de su libro *En el Magreb el Aksa*, señala lo siguiente: «en las plazas de los mercados de Tánger y Marruecos [...] escuchó el Sr. Mitjana las melodías de los árabes. Aquí se encontró con la fuente del folklore de su tierra natal, la andaluza, tierra por la que corre sangre mora» (cit. por Pardo, 2013b, p. 455).

⁵⁸Según Cánovas del Castillo (1883), el Solitario frecuentaba los barrios y lugares donde se reunían los artistas flamencos; para él resulta evidente «que Estébanez estudió del natural entonces la *Rifa Andaluza*, *El Roque y el Bronquis*, *La Asamblea* y cuantas escenas de esa índole inmortalizó después. Todo indica que durante aquel período de su existencia vivió Estébanez las más genuinas de sus *Escenas Andalalzas*, pues bien se echa en ellas de ver que no tan solo están observadas, pensadas o imaginadas, sino vividas» (pp. 39-40). Cuando conoció a Prosper Mérimée, se convirtió para el escritor francés en su «maître en chipe calli», en referencia a la lengua y las costumbres de los gitanos (Mitjana, 1910a, p. 609). Según quienes lo conocieron, como fue el caso del escritor y periodista Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), el Solitario era capaz incluso de entonar «por la bajo una playera del Perchel» (Mesonero, 1881, p. 59). A este respecto, el propio Mitjana se pregunta si Estébanez fue un «verdadero cantaor flamenco» o tan solo se limitaba a «parodiar con su gracejo nativo el cante jondo y los jipidos, los ademanes y los gestos propios de la gente maja» (Mitjana, 1905, p. 177).



Cet effet artistique reçoit le nom d'*el-musâfaha* (pp. 216-217)⁵⁹.

Y aclara luego en nota al pie:

Cet usage est aussi très répandu parmi les musiciens populaires andalous dans leur art si caractéristique appelé *música flamenca*. Les applaudissements suivent toujours un rythme marqué et accompagnent la danse et les refrains de certaines chansons (ibídem)⁶⁰.

En su versión al español, Mitjana (1922b) enriquece el texto con algunos añadidos, como la alusión al texto de Fermín de la Puente –aun sin citar a su autor– y al “Coro de las palmadas” de Eslava también antes mencionado:

La acción de acompañar al cantador o al bailador con palmadas y llevando un ritmo especial, del que resulta una vaga mezcla de sensibilidad y armonía, se llama en lenguaje técnico de los artistas flamencos *jalear*. El célebre compositor D. Hilarión Eslava pretendió introducir este efecto en la música artística, y con este fin, en su ópera *El Solitario*, estrenada en Cádiz en junio de 1841, intercaló un coro acompañado de este modo, que produjo una buena impresión, no obstante su poca oportunidad, pues el asunto de la ópera se desarrollaba en Suiza (pp. 47-48)⁶¹.

Se advierte, por tanto, que, en breve lapso, Mitjana ha cambiado de opinión y optado por sustituir el término *almasafih*, que emplea en los dos ensayos anteriores, por la voz *el-musâfaha*, si bien concediendo a ambos el mismo significado: acompañar el canto o el baile con palmadas. Hay que decir que el vocablo *almasafih* ya lo había utilizado el compositor y teórico Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) en el tomo primero de su *Historia de la Música Española*, si bien relacionándolo con un instrumento musical (Soriano, 1855, pp. 80-81). No obstante, advierte que,

⁵⁹En traducción del propio Mitjana (1922b): «La voz se halla únicamente sostenida por el sonido de dos tambores cuando menos, y muy a menudo el auditorio toma parte activa en el concierto, dando palmadas como si aplaudiese, pero con sujeción a ciertas reglas rítmicas, siguiendo una antigua costumbre, de antiquísimo origen, aun practicada en nuestra patria para acompañar el canto y el baile llamados *flamencos*. Este efecto artístico recibe entre los orientales el nombre arábigo de *el-musâfaha*» (p. 47). Como se observa, la traducción presenta algunos retoques y añadidos respecto al texto original en francés. Esto choca con la súplica de la esposa de Mitjana, Hilda Falk –encargada de la selección de artículos que se publicaron bajo el título de *Ensayos de crítica musical (segunda serie)* (Mitjana, 1922a)–, pidiendo indulgencia al lector pues su autor, según afirma, no pudo revisar ni depurar la obra. En este caso, al menos, se comprueba que no fue exactamente así.

⁶⁰«Esta costumbre está también muy extendida entre los músicos populares andaluces en su arte tan característico conocido como *música flamenca*. Los aplausos siguen siempre un ritmo marcado y acompañan la danza y los estribillos de algunas canciones».

⁶¹En su ensayo para la *Encyclopédie de la Musique*, redactado años antes, Mitjana (1920) aludía también a la ópera de Eslava, indicando que incluye «un choeur intitulé de *las palmadas*, parce que les exécutants doivent s'accompagner en battant les mains l'une contre l'autre, de même que s'ils applaudissaient, mais suivant un rythme déterminé par le compositeur» [un coro llamado de *las palmadas*, porque los intérpretes deben acompañarse batiendo las manos una contra la otra, igual que si estuvieran aplaudiendo, pero siguiendo un ritmo determinado por el compositor]. Y advertía a renglón seguido: «Cet effet artistique, encore très employé par les musiciens *flamencos*, qui avec ce bruit rythmique accompagnent et excitent les danseurs, est d'origine orientale et reçoit parmi les théoriciens de la musique arabe le nom d'*el-musâfaha*» [Este efecto artístico, todavía muy empleado por los músicos *flamencos*, que con este rítmico ruido acompañan y animan a las bailarinas, es de origen oriental y recibe entre los teóricos de la música árabe el nombre de *el-musâfaha*] (p. 2319). El término *el-musâfaha* lo emplea en este mismo escrito páginas antes al hablar del influjo árabe sobre la música popular española y exhibir como prueba « l'usage si typique de ce que l'auditoire prene une part active dans le concert en battant des mains de mêmes que s'il applaudissait, mais suivant un rythme défini qui accompagne la danse et certains refrains [...] cet effet artistique reçoit en arabe le nom d'*el-musâfaha*» [la costumbre tan característica de que el público tome parte activa en el concierto batiendo las manos tal y como si aplaudieran, pero siguiendo un ritmo definido que acompaña a la danza y ciertos estribillos [...] este efecto artístico recibe en árabe el nombre de *el-musâfaha*] (p. 1925).

según Mahamud Ibrain Axalehí, «el *Masafik*, no es instrumento, sino un signo de palmoteo dando con la mano derecha hueca en la izquierda, y que este sin duda fue el primitivo modo de tañer del género humano» (ibídem). Esto induce a pensar que Soriano Fuertes es la fuente de Mitjana pues, aunque con grafías diferentes, parecen ambos referirse al mismo término. De hecho, Mitjana incluye al compositor murciano en la relación de especialistas en música árabe, como autor del ensayo *Música árabe-española, y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura* (Soriano, 1853), observando en todo caso que dicha obra «apenas si merecería ser citada si no fuera por la versión incompleta del *Tratado* de El-Farâbi que contiene, hecha por el orientalista D. José Antonio Conde⁶² » (Mitjana, 1922b, p. 17). En cuanto a la voz *elmusâfaha*, no hemos encontrado testimonio alguno de su empleo con el significado que le da Mitjana. Aparece, en todo caso, en un artículo publicado en el número 28 de la revista *África Española* –correspondiente al 30 de julio y agosto de 1915– donde se afirma que es así como se denomina «el acto de estrecharse la mano», catalogado como «acción meritoria muy recomendada a todo musulmán» (p. 518)⁶³.

A este respecto hay que tener presente que, aunque algunos lo tomaron por tal, Mitjana no era, en realidad, experto en lengua árabe. Manifestó, eso sí, cierto interés por la cultura de este pueblo y, como hemos señalado antes, con el auxilio de Julio Rey se animó incluso a traducir un capítulo del tratado *Al-Mostatraf* de Muhammad ibn Ahmad Ibshishi. También, durante su estancia en Tánger, contó con el asesoramiento del intérprete Reginaldo Ruiz y con el del padre Cervera, según Mitjana, otro reputado orientalista⁶⁴. Pero ninguno de ellos era especialista en música ya que, como el propio Mitjana (1922b) apunta, «los orientalistas tienen bastantes cosas en qué ocuparse para perder el tiempo en penetrar los secretos de un arte considerado por la mayoría de las gentes como una simple distracción» (pp. 16-17). A esto hay que sumar –añade el malagueño– que la música árabe no ha tenido nunca una forma sistemática y consistente, transmitiéndose siempre por tradición oral, ocupándose los tratados árabes de cuestiones «concernientes más bien a la estética que a la técnica del arte» (p. 18).

La impresión que nos queda, por tanto, es que, en lo que a la terminología árabe atañe, nuestro autor toca de oído. Esto no impide, sin embargo, que se le otorgue una vez más el papel de *auctoritas*.

Por ejemplo, en la reseña crítica de la *Iberia* de Albéniz antes citada, Isabel María del Carmen de Castellví afirma que en las páginas de la conocida obra de Albéniz se percibe «el palmoteo, la inmensa poesía de la guitarra, sus golpes de “Almasafih”» (Condesa del Castellá, 1909, p. 1).

También su esposo, Salvador Armet, asegura en su artículo sobre la guitarra española que esta no puede entenderse «sin las *falsetas* típicas; sin los endiablados o lánguidos ritmos; sin los golpes árabes de *almasafih*» (Conde de Carlet, 1918, p. 54).

Raoul Laparra (1920) se hace asimismo eco de las teorías de Mitjana, de quien traduce al francés el fragmento antes mencionado de su ensayo sobre Estébanez Calderón:

⁶²José Antonio Conde y García (1766-1820) fue un arabista, helenista e historiador español, principalmente conocido por su *Historia de la dominación de los árabes en España, sacada de varios manuscritos y memorias arábicas* (Madrid: Imprenta que fue de García, 1820-1821). Llevó también a cabo una traducción parcial del *Tratado de música* atribuido a Abū Naṣr Muḥammad ibn al-Faraj al-Fārābī (872-950) depositado, según detalla Soriano Fuertes (1853, p. I), en la Real Biblioteca de El Escorial.

⁶³El artículo, firmado con las iniciales J. G., lleva por título “El Aid es-seguir”. Fawzi Shafik el Sharkawy el Kahwagy, profesor del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia, nos ratifica que la voz *elmusâfaha* –que en árabe clásico se pronuncia “almusâfaha”– significa “estrechar la mano a alguien” o bien “saludar a alguien dándole la mano”.

⁶⁴El padre fray Pascual Cervera era prefecto apostólico de Marruecos y prior de la misión franciscana en Tánger. En cuanto a Reginaldo Ruiz y Orsatti (1873-1945) –autor de la *Guía de la conversación española-árabe marroquí* (Tánger, 1901)–, desempeñaba por aquel entonces el cargo de «aspirante a joven de lenguas» en la legación española en Tánger; véase Pardo (2013a, p. 166).



Il convient d’avertir, écrit M. Rafael Mitjana dans son interesante étude *Acerca del Solitario*, que le coup donné sur la table d’harmonie de la guitare, qui signale toujours un temps du rythme, est d’origine arabe, ainsi que la coutume de *jalear*, c’est-à-dire d’accompagner la chant et la danse en frappant des mains, ce qui marque les oscillations de la mesure et, en beaucoup d’occasions, suit et détermine un rythme spécial, procédé qui n’est autre chose que l’effet appelé par les musiciens arabes *Almasafih* (p. 2398)⁶⁵.

Por su parte, el compositor y musicólogo valenciano Eduardo López Chávarri (1871-1970) recepciona también las ideas del malagueño, como se desprende del siguiente párrafo extractado de su libro *Música popular española*:

El uso de batir palmas los espectadores que a los bailadores rodean de modo que todos resulten actuando en la diversión, se llamó «el musafaha», y se practica hoy en España, en los bailes gitano-andaluces, como en los países moros (López Chávarri, 1927/2008, p. 73).

Lo mismo hace el historiador y ensayista andujareño Rodolfo Gil Benumeya (1901-1975), que bebe directamente de Mitjana en su descripción de la *griha*, en la que –afirma– el público toma parte «batiendo las manos con ciertas reglas rítmicas, según costumbre antigua, “El-Musáfaha”, análogas a los aplausos de compás en el cante flamenco» (Gil Benumeya, 1929, p. 26).

Y otro tanto, el poeta y escritor malagueño José Carlos de Luna (1890-1964) –casi calcando a López Chávarri–, en su libro *Gitanos de la Bética*:

El uso de batir palmas los espectadores que a los bailadores rodean –en las antiguas zambras moriscas– de modo que todos resulten actuando en la diversión, se llamó *el musafaha*, y se practica hoy en España, en los bailes gitano-andaluces, como en los países moros (Luna, 1951/1989, pág. 204). quote

O, por poner un último ejemplo, también el polifacético autor cubano Fernando Ortiz (1881-1969), quien asegura que la costumbre de acompañar el canto o la danza con palmadas, con las que «se marca no solo el tiempo sino hasta un ritmo especial o complementario», proviene «de los efectos que los músicos árabes llaman *almasafih*» (Ortiz, 1952, p. 81).

3. Recapitulación

Llegados a este punto, quisiéramos reflejar algunas ideas e impresiones a modo de conclusión. Señalar, en primer lugar, que tanto Eduardo Ocón como Felipe Pedrell despertaron la atención de Mitjana por la música árabe y su influencia en la española. Sin embargo, la relación del músico y diplomático malagueño con la música popular y, más concretamente, con el canto andaluz o flamenco fue prácticamente anecdótica. A través de la correspondencia que mantuvo Pedrell, tenemos constancia de que el compositor tortosino le pidió alguna vez transcripciones de música folklórica, pero, de las vagas respuestas de Mitjana, se deduce que tenía bien poco⁶⁶. Es más, en sus propias creaciones, la presencia de este tipo de música es también exigua y, desde una perspectiva amplia, resulta difícil adscribir su legado compositivo al movimiento nacionalista.

⁶⁵ «Hay que advertir, escribe el Sr. Rafael Mitjana en su interesante estudio *Acerca del Solitario*, que el golpe dado en la caja de resonancia de la guitarra, que señala siempre un tiempo del ritmo, es de origen árabe, así como la costumbre del *jalear*, es decir, de acompañar el canto y el baile golpeando las manos, lo cual marca las oscilaciones del compás y, en muchas ocasiones, sigue y determina un ritmo especial, procedimiento que no es otra cosa que el efecto denominado por los músicos árabes *Almasafih*».

⁶⁶ En una carta fechada en Marrakech el 29 de junio de 1900, promete a Pedrell que «cuando vaya a Málaga revisaré lo que tenga de folk-lore, y si hay algo cuenta con ello». (Pardo, 2010, p. 101). Sin embargo, dos meses más tarde, el 25 de agosto, ya de vuelta en su ciudad, le dice esto otro: «Rebusco los cantos populares que tengo y hasta ahora he encontrado bien pocos, no obstante, en cuanto tenga algo te lo remitiré» (Pardo, 2010, p. 103).

No obstante, ocasionalmente se inspira en aires de raíz folklórica, como sucede en su fantasía para violonchelo y piano *Nostalgia*, donde rememora los sonos de acompañamiento de la malagueña. También en su *Seguidille* para piano, los enlaces modales y el empleo de la cadencia andaluza, dotan a la pieza de un claro sabor autóctono. Por otra parte, de su interés por la música árabe y oriental –que se remonta a principios de la década de 1890– es prueba el scherzo –de su inacabado *Trío en sol menor*– que compuso en el modo *zeidan*, escala de la que poco antes se había servido Pedrell en su ópera *Els Pirineus*] para caracterizar melódicamente a la morisca Raig de Lluna.

En cuanto a sus escritos, aunque Mitjana participa de la idea defendida por el compositor tortosino de que el folklore tendría que ser una de las principales fuentes de inspiración de una ansiada nueva escuela de música española, lo cierto es que el malagueño apenas le presta atención en ellos. Esta actitud contrasta con la de Pedrell, su mentor, quien dio a luz diferentes ensayos sobre este campo, así como numerosas composiciones o arreglos de música popular o pseudopopular⁶⁷. En este sentido, resulta llamativo que Mitjana (1920) no abordara el tema del folklore en su monumental ensayo para la *Encyclopédie de la Musique* de Lavignac y Laurencie, sino que fuera el hispanista francés Raoul Laparra (1920) quien se ocupara de hacerlo⁶⁸. De hecho, sus comentarios sobre esta rica parcela de nuestra música y, más concretamente, sobre el arte flamenco se limitan al ensayo sobre Estébanez Calderón y la música andaluza –con diferencia, el más nutrido–, así como a alusiones de pasada que, como recientemente hemos expuesto en otro trabajo (Ortega y Pardo-Cayuela, 2022) y ha quedado también reflejado en estas líneas, disemina en algunas otras de sus obras.

En relación con su artículo sobre el Solitario, son varios los motivos que podrían explicar el interés de Mitjana por esta destacada figura del siglo XIX. Estébanez, además de malagueño como él, era abuelo de Serafín Orueta, compañero de la infancia de Mitjana. Por otra parte, el Solitario, un bibliófilo empedernido, mostró siempre un enorme interés por los antiguos romances, el teatro español y la literatura árabe, temas que también preocuparon y ocuparon a Mitjana⁶⁹. Era, además, buen conocedor de las costumbres y la lengua de los gitanos, así como de la música popular andaluza, que tanto él como el propio Mitjana consideraban herencia del pasado árabe⁷⁰.

Mitjana (1906b) tiene una imagen romántica, idealizada de la música árabe, cuyo conocimiento considera fundamental para los músicos españoles:

De même les compositeurs espagnols étaient obligés, s'ils voulaient donner un véritable caractère national à leurs ouvrages, de se préoccuper sérieusement de l'art musical arabe, qui a laissé un sédiment considérable dans les chansons populaires de diverses régions de la Péninsule ibérique (p. 190)⁷¹.

⁶⁷En su libro de memorias *Jornadas de arte* Pedrell (1911) menciona una colección de seis *Aires andaluces* («coplas de contrabandistas») para piano y otra colección de seis *Aires de la tierra* («del cantaor Sirverio») para canto y piano, que publicó bajo el pseudónimo *F. Peláez*, la mayoría de dudosa calidad. Como el propio Pedrell confiesa, «lo de Peláez era falso, y una inocente tomadura de pelo lo de los *Aires*, lo del *cantaor Sirverio*, y lo de las transcripciones» (p. 202), presentando tales obras como «uno de tantos ejercicios o experiencias de asimilación del elemento popular» (ibídem), que probablemente le reportarían también algunos beneficios económicos.

⁶⁸A excepción de la música popular de las Islas Canarias, de quien más tarde se ocupó Gaston Knosp (1922).

⁶⁹Según Mitjana (1910a), «il aimait par dessus tout les anciennes chroniques et les romances traditionnelles de la vieille Espagne, le glorieux théâtre national et la littérature arabe» [Le encantaban sobre todo las crónicas antiguas y los romances tradicionales de la vieja España, el glorioso teatro nacional y la literatura árabe] (p. 609).

⁷⁰A este respecto, lamenta que Estébanez no «aprovechase todas las notas, que me consta tenía recogidas», pues hubieran suministrado información importantísima no solo «para la historia de la música popular española», sino que hubieran servido además para poner luz sobre «ciertos pasajes de nuestras novelas picarescas» (Mitjana, 1905, p. 168).

⁷¹En traducción del propio Mitjana (1922b): «Asimismo los compositores españoles necesitaban, si habían de dar verdadero carácter nacional a sus obras, preocuparse seriamente del arte musical árabe, que ha dejado tan considerable sedimento en las canciones populares de diversas regiones de la Península Ibérica» (p. 12).



Lamentablemente, durante sus estancias en el norte de África no fue capaz de encontrar vestigio alguno de ese glorioso pasado⁷². Según relata en su diario de viaje *En el Magreb*, en tres recepciones oficiales a las que asistió, tuvo ocasión de «disfrutar de los encantos del *âla*», el género culto de la música marroquí, atractivos de los que –concluye– «no puede decirse que sean extraordinarios» pues, a su modo de ver, «a la larga aquella música quejumbrosa y plañidera debe hacerse insoportable para quien solo se limite a escucharla, sin entender la poesía o atender a las mil sutilezas rítmicas» (Mitjana, 1906a, p. 271).

En esa misma obra, aclara que su interés por el estudio de la literatura y la música árabe reside en «la influencia que ambas manifestaciones artísticas han podido ejercitar sobre nuestro arte popular y viceversa»; de ahí, su especial cuidado en «señalar ciertas coincidencias que me han parecido curiosas» (Mitjana, 1906a p. 281).

En cuanto al flamenco, ya se ha dicho, su interés es meramente circunstancial, derivado del hecho de considerarlo heredero de la música árabe. Esto que, en un principio, pudiera resultar sorprendente –máxime considerando los orígenes andaluces de Mitjana– no lo es tanto si se tiene en cuenta su condición social, pues nació en una familia acomodada y de gustos refinados, y que, además, pasó en Francia buena parte de su infancia y adolescencia, todo lo cual explicaría su mínimo contacto y limitado interés por este arte⁷³.

De hecho, la visión que transmite del flamenco de su tiempo en su ensayo sobre el Solitario no es del todo halagüeña y, cualquier caso, muy genérica. No hay mención alguna a artistas flamencos contemporáneos suyos, algunos radicados en Málaga y de tanta fama como Paca Aguilera, la Trini o Sebastián el Pena. Eso por no hablar del también malagueño y popularísimo Antonio Ortega Escalona *Juan Breva*, el «rey de las malagueñas»⁷⁴, o de los célebres Antonio Chacón o Francisco Lema *Fosforito*. Y deja también de lado a artistas de épocas pasadas citados por Estébanez, como el Planeta o el Fillo, el segundo exaltado incluso por Demófilo, también coetá-

⁷²De hecho, su permanencia en aquellas tierras oprimía su ánimo, como manifiesta en una carta a Pedrell fechada en Tánger el 8 de marzo de 1899: «Por lo demás poco puedo referirte, sino que éste es un país muy desgraciado para los que tienen aspiraciones intelectuales. Nada puede hacerse y la vida para los que no se dedican al *sport* es de una monotonía desesperante» (Pardo, 2010, p. 82). La melancolía se hace también visible en otra misiva, fechada el 29 de julio de 1899: «Ni siquiera me queda el recurso de comer dátiles pues aquí no los hay. Créeme esta es un África de guardarropía digna de Tartarín de Tarascón» (Pardo, 2010, p. 88). El personaje aludido por Mitjana es el protagonista de la novela *Les aventures prodigieuses de Tartarín de Tarascon* (1872), del escritor francés Alphonse Daudet (1840-1897).

⁷³Como afirma Roper (2002), el flamenco es una manifestación cultural y un arte nacido en Andalucía; pero no debemos caer en el tópico ni en la equivocación de identificarlo con lo andaluz y el andaluz. En este caso, muchos andaluces (que no son ni se sienten flamencos) se sentirían excluidos de la comunidad cultural andaluza, porque solo un pequeño número de andaluces viven, sienten y conocen el flamenco (p. 18). A propósito de Manuel de Falla, Ripoll (2017) señala que, a pesar de haber nacido el compositor gaditano «en uno de los puntos triangulares del flamenco, no era frecuente que un muchacho de clase media frecuentase este ambiente [el flamenco], considerado marginal y peligroso por la burguesía de la época» (p. 7). Caso bien distinto es el de Estébanez Calderón quien, como señala Cánovas del Castillo (1883), mostró desde muy joven interés por las clases populares: «Dos clases muy distintas de la sociedad compartieron la atención del futuro escritor de costumbres en Málaga, desde 1824 hacia adelante: la más rica o hidalga, si no verdaderamente aristocrática, por haber tenido ésta siempre escasísimos representantes en aquella ciudad, y el pueblo ínfimo, o sea la gente denominada a veces del bronce» (pp. 36-37). Cánovas insiste en el segundo aspecto: «relaciones de índole harto diversa hubo de frecuentar, para adquirir el raro caudal de observaciones, y la copia de recónditas, singularísimas noticias sobre la vida popular, que ostentaron después sus artículos de costumbres [...] frecuentó Estébanez indudablemente los portales de las calles de los Mármoles y de la Victoria o los de la Carrera de Capuchinos, en días de fiesta, cosa nunca mal vista en aquel país, si los cantadores o cantadoras y las bailadoras y bailadores que allí lucen su mérito son de lo puro y neto de la tierra» (p. 39).

⁷⁴Así se referían a Juan Breva en la necrológica que, a la muerte del cantaor, publicó el diario almeriense *La Independencia*, en su edición de fecha 12 de junio de 1918; véase Ortega, Soler, Ruiz y Gómez (2019, p. 111).

neo de Mitjana⁷⁵168), el escritor y periodista turolense Braulio Foz (1791-1865) presentó como antecedente del fandango⁷⁶.

Todo esto pone de manifiesto, no solo su desapego, sino su escaso interés, cuando no tenue conocimiento del flamenco. Se abona, eso sí, al tópico de que cualquier tiempo pasado fue mejor, como hiciera antes Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* y, años más tarde, el propio Manuel de Falla⁷⁷. Se duele, así, del pernicioso camino por el que transitaba el flamenco de su tiempo que, apartado de la buena senda, prostituía su esencia en los teatros y cafés cantantes⁷⁸. De ahí que recomiende leer las escenas del Solitario a quien anhele conocer cómo era de verdad una fiesta andaluza:

Quien desee saber lo que es una fiesta andaluza con todo su peculiar sabor y color, y no tuviera ocasión de presenciarla *de visu*, cosa en los tiempos modernos, bastante más difícil de lo que parece, por no decir imposible [...] quien quiera conocer, vuelvo a decir, lo que era –hay que proclamarlo *siquier* sea con gran tristeza y dolor– una verdadera y legítima fiesta andaluza, coja el libro citado y lea las cinceladas páginas del artículo *Un baile en Triana*, en la seguridad y confianza de que a más de dar gusto al espíritu, quedará plenamente satisfecho (Mitjana, 1905, p. 163).

A juicio de Mitjana,

en los cafés motejados de *flamencos*, y otros lugares similares, solo se ejecuta un arte chabacano y amanerado, lleno de sofisticaciones, cosméticos y colirios, a manera de doncella salida de casa de Celestina, que solo puede dar el parche a gentes de poco *pesqui* y solazar a los *extranjis* (ibidem)⁷⁹.

Esta nostalgia del pasado vuelve a hacer acto de presencia a la conclusión de su ensayo sobre Estébanez Calderón, cuando asegura que en las *Escenas Andaluzas* se encuentra la prueba de

⁷⁵Efectivamente, Machado y Álvarez *Demófilo* (1881/1975) presenta al Fillo como «maestro de todos los cantadores de su tiempo» (p. 179). Pero es que tampoco hace mención alguna a los gitanos, reconocidos especialistas del género. De hecho, la voz *gitano* se menciona solo una vez en el artículo que dedicó a Estébanez Calderón –escrita *jitano*–, pero en alusión al baile de este nombre que, como recuerda Mitjana (1905, p.

⁷⁶Efectivamente, en la novela *Vida de Pedro Saputo*, afirma Foz (1844/1895): «Tocaron después entre otras cosas el *canario*, canción que entonces se usaba mucho, y bailaron el *gitano*, que comenzaba a usarse; cuyos bailes de variedad en variedad y de nombre en nombre han venido a ser y a llamarse en nuestro tiempo, el primero la *jota* y el segundo el *fandango*» (p. 38). De esta hipótesis se hace eco Raoul Laparra (1920, p. 2374), probablemente tomándola de Mitjana, si bien la juzga poco creíble.

⁷⁷Afirma Machado y Álvarez (1881/1975): «Estos cantos [flamencos], tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy [...] en decadencia, acabarán por completo con los cantos gitanos [...] que irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad» (p. 11). Por su parte, Manuel de Falla (1922/1988) manifiesta lo siguiente: «Este tesoro de belleza –el canto puro andaluz– no solo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre [...] lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo *flamenquismo* de hoy» (p. 171).

⁷⁸Desde la perspectiva actual, dichos locales fueron vitales para la definitiva evolución y consolidación del género pues, como señalan Blas Vega y Ríos Ruiz (1988/1990), «permitieron intensificar la práctica del arte flamenco» (p. 128). En este sentido, Gamboa (2005) afirma que «será en el café-cantante donde el arte jondo se conforme como tal» (p. 303).

⁷⁹Esta idea la repite en su estudio sobre la correspondencia entre Mérimée y el Solitario. Recuerda allí que fue Estébanez quien puso en contacto al autor francés con el mundo real de las manolas, majas, chulas, jaques, gitanos y toreros, «sans les artifices et les apprêts du *Café flamenco* à l'usage des étrangers» [sin los artificios y los afeites del *Café flamenco* al uso de extranjeros] (Mitjana, 1910a, p. 610). Una imagen similar de Tánger trasladada a Pedrell en una carta fechada el 14 de julio de 1899, pues describe esta ciudad como «un Oriente de pacotilla al uso de los turistas ingleses» (Pardo, 2010, p. 87). En una misiva anterior, escrita el 19 de mayo de ese mismo año, se lamentaba también de que la música árabe, es decir, la que él anhelaba o imaginaba, estaba «perdida o muerta» (Pardo, 2010, p. 85).



lo que fue la Andalucía neta y primitiva, cuando no la había transformado todavía la invasión extranjera y cuando la influencia del café cantante y del género chico no había matado aún a su delicioso y característico arte popular (Mitjana, 1905, p. 178)⁸⁰.

¿Qué aporta, entonces, Mitjana al conocimiento del flamenco? Desde nuestra perspectiva, hay que valorar sobre todo su comprensión global de este fenómeno musical, en el que distingue rasgos genuinos –algunos compartidos con la música magrebí, lo que le lleva a intuir un origen común– que trata no solo de describir, sino también de conceptualizar o denominar, creando o adoptando para ello una terminología específica, como lo demuestra la introducción de los términos *alatycho* y *almasafih* o *el-musáfaha*. Propuestas de las que, como se ha puesto de manifiesto, se hicieron eco diferentes coetáneos de Mitjana, que tomaron a nuestro músico y diplomático por verdadera autoridad en la materia⁸¹.

El crítico sueco Olof Rabenius, autor de una breve biografía de Mitjana escrita en 1942, define al malagueño como un gran conocedor de la literatura española, tema sobre el que impartió varias conferencias en las universidades de su país. Para Rabenius, Mitjana fue una personalidad «llena de contrastes y opiniones encontradas. Mostraba su desprecio por la vanidad y la ociosidad... pero se dejaba ver con frecuencia tanto en uniforme de la Orden de Calatrava como ostentando grandes condecoraciones... predicaba la humanidad, pero defendía las corridas de toros» (cit. por Pardo, 2013b, p. 619).

Por otra parte, Mitjana se revela como un verdadero erudito, un lector impenitente que, en virtud de su pertenencia al cuerpo de diplomáticos, escudriñó los archivos y bibliotecas de numerosos países con el anhelo de encontrar noticias y documentos sobre la música española. Y, tal y como sucedió con su paisano Estébanez Calderón, su amor casi obsesivo por los libros lo llevó a crear una ingente biblioteca que, para desgracia nuestra y a pesar del deseo de Mitjana, no retornó nunca a nuestro país⁸².

En cuanto a su forma de proceder, acostumbra a ser honesto con las fuentes que emplea, que casi nunca olvida reseñar. Tal vez, no con la precisión a la que hoy estamos acostumbrados, pero no se apropia o trata de hacer pasar como suyas ideas ajenas, como, en cambio, hemos comprobado que Pedrell sí que hizo en algunos de sus escritos⁸³.

Mitjana tuvo, por otra parte, que ser una persona meticulosa y metódica ordenada en su

⁸⁰A buen seguro, no serían locales del gusto de Mitjana, a tenor del ambiente que de un café cantante sevillano –probablemente, el café del Burrero– describe el escritor y periodista Lorenzo Leal en su colección de relatos *Frescos de Andalucía*: «el hedor de bohío y el de taberna se mezclan con el perfume fastidioso y penetrante que despiden las más de las mujeres; el humo del tabaco y el aliento forman un vaho espeso como el agua turbia; denegridos están el techo y las paredes, y emporcado el suelo; todo sabe a postrimerías de borrachera» (Leal, 1889, p. 25).

⁸¹Aunque es posible que, por vía indirecta, la recepción de las ideas de Mitjana se percibe incluso en autores posteriores, como es el caso del ensayista extremeño García Durán Muñoz (1915-1994). Durán (1962) afirma que la interacción del público que acompaña con las palmas o jalea a los artistas en las zambras es resultado del influjo árabe, insinuando, además, una etimología “al oído” del castizo *olé*: «El tocar las palmas los espectadores, resultando así elementos activos que se conjuntan con los bailaores, fue costumbre usada en las antiguas zambras moriscas. El animar al cantador o bailaror con palabras y hasta el clásico “olé” fue usado también por ellos con el “wa-lah”, tan corriente y familiar expresión suya» (p. 125).

⁸²Cánovas del Castillo (1883) recuerda «la copiosa biblioteca de rarezas bibliográficas que tanto le envidiaron los curiosos» (p. 133) que el Solitario consiguió reunir. Por su parte, Julio Gómez, en la necrológica de Mitjana que publicó en agosto de 1921 en el diario madrileño *El Liberal*, incluyó el siguiente comentario: «Reunió una gran biblioteca, sin cesar enriquecida en sus continuos viajes, que sería un dolor que ahora se dispersase o pasar a inutilizarse en propiedad de personas que no sacasen de ella el fruto posible. Muchas veces, en conversaciones sostenidas con él en estos últimos años, nos expresó su deseo de que los libros que había reunido con tanta diligencia pasaran a una biblioteca pública a ser patrimonio de todos los estudiosos» (Gómez, 1921, p. 6).

⁸³A este respecto, véase Otaño (1912).

manera de trabajar. Seguramente conformó alguna especie de fichero en el que iba anotando de forma ordenada sus ideas y teorías. Así se explica el hecho de que muchas de ellas aparezcan diseminadas en varios de sus ensayos, redactadas, además, del mismo o similar modo, incurriendo en lo que hoy denominaríamos duplicación o, incluso, autoplagio.

Finalmente, en lo que respecta a su estilo literario, evidencia un buen manejo de la lengua, si bien adolece, en ocasiones, de una cierta ampulosidad, como se aprecia en este párrafo en el que, de forma un tanto alambicada, define la personalidad del Solitario:

Tan grande y decidida afición a las cosas de la tierra, le llevó como de la mano, a estudiar los usos y costumbres de un pueblo poético y sentimental, noble y caballeresco, fantasioso y dicharachero, emporio de la gentileza, mapa de la gracia y compendio del donaire, que los pobladores de Andalucía son todo esto y aún algo más que me callo, por la sencilla razón de que no quiero decirlo, que si el hablar es plata, el silencio es oro, y en boca cerrada... etc, etc. (Mitjana, 1905, p. 161).

Pero esto no es óbice para que su lectura resulte en general agradable y, lo que es más de agradecer, aporte al lector múltiples y detalladas informaciones en las que plasma sus ideas y teorías, envueltas siempre con su inmensa erudición.

Bibliografía

- ANDRÉS, Juan (1787). Saggio di musica turca. En Toderini, Giovanni Battista. *Letteratura turchesca* (vol. 1). Venecia: Giacomo Storti, pp. 249-252.
- ALEMANY Y BOLUFER, José (Dir.) (1917). *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: Ramón Sopena, Editor.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel (1988/1990). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da (1939/1984). *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio. (1883). “*El Solitario*” y su tiempo: biografía de Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras (tomo II). Madrid: Imp. de A. Pérez Dubrull.
- CARNEIRO, Edison (2011). *Romance andaluz* [traducción de Juan Mármol Moix]. Luminis Editora Espirita.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián (1854). *Discursos históricos-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la poesía, música y baile español*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.
- CLOT-BEY, Antoine Barthelemy (1840). *Aperçu général sur l'Égypte (tome deuxième)*. Paris: Fortin, Masson et Cie.
- COLLET, Henri (1920). Le XIXe siècle. Deuxième partie: la renaissance musicale. En Lavignac, Albert y Laurencie, Lionel de la (Eds.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Histoire de la musique (vol. IV): Espagne-Portugal*. París: Librairie Delagrave, pp. 2470-2484.
- CONDE DE CARLET (1918). La guitarra española: falsetas y floreos. Boletín Musical: Revista Española Técnica Doctrinal de Información, n.º 25 (27 de febrero), pp. 54-55.
- CONDESA DEL CASTELLÁ (1909). La «Iberia» en Madrid. *El Liberal*, n.º 10.999 (10 de diciembre), p. 1.
- CUENCA, Francisco (1927). *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana: Cultura, S.A.
- DONNIER, Philippe (1985). *Flamenco: méthode de guitare*. Paris: Billaudot.
- DONOSO JIMÉNEZ, Isaac y MOMBELLI, Davide (2018-2019). Juan Andrés, “Carta sobre la música árabe” (editada por Torderini). *Analecta malacitana*, n.º XL, pp. 257-274.



- DURÁN MUÑOZ, García (1962). *Andalucía y su cante*. Madrid: Gráficas Versal.
- EL SOLITARIO [Estébanez Calderón, Serafín] (1847). *Escenas andaluzas: bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diverso son y compás, aunque siempre por lo español y castizo ha dado a la estampa El Solitario, nuevamente ahora reducidos a un cuerpo y compilación, enriquecida con mucho de nuevo y de inédito por el cuidado y esmero de algún aficionado*. Madrid: Imprenta de don Baltasar González.
- FALLA, Manuel de (1922/1988). El cante jondo: sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo. En Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 164-180.
- FÉTIS, François-Joseph (1876). *Histoire générale de la musique (tome cinquième)*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie.
- FOZ, Braulio (1844/1895). *Vida de Pedro Saputo, natural de Almudévar, hijo de mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza*. Zaragoza: Tip. de Comas hermanos.
- GAMBOA, José Manuel (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ, Faustino (2007). *Flamenco de la A a la Z: diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GARCÍA LORCA, Federico (1933/1994). Juego y teoría del duende. En García Lorca, Federico. *Obras (vol. VI): prosa 1* [edición de Miguel García Posada]. Madrid: Akal, 328-339.
- GIL BENUMEYA, Rodolfo (1929). *Mediodía: introducción a la historia andaluza*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- GÓMEZ, Julio (1921). Rafael Mitjana. *El Liberal*, n.º 15.022 (19 de agosto), p. 6.
- INZENGA, José (1888). *Cantos y bailes populares de España*. Madrid: A. Romero.
- KNOSP, Gaston (1922). Les Iles Canaries. En Lavignac, Albert y Laurencie, Lionel de la (Eds.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Histoire de la musique (vol. V)*. Paris: Librairie Delagrave, pp. 3234-3244.
- LAPARRA, Raoul (1920). La musique et la danse populaires en Espagne. En Lavignac, Albert y Laurencie, Lionel de la (Eds.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Histoire de la musique (vol. IV): Espagne-Portugal*. Paris: Librairie Delagrave, pp. 2352-2400.
- LARREA, Arcadio (1974/2004). *El flamenco en su raíz*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- LEAL, Lorenzo (1889). *Frescos de Andalucía*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- LEÓN, Ricardo (1915). Aires andaluces. *La Esfera*, n.º 57 (30 de enero), p. 5.
- LÓPEZ CHÁVARRI, Eduardo (1927/2008). *Música popular española*. Valladolid: Maxtor.
- LUNA, José Carlos de (1951/1989). *Gitanos de la Bética*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio [Demófilo] (1881/1975). *Colección de cantes flamencos*. Madrid: Ediciones Demófilo.
- MARÍN, Rafael (1902). *Método de guitarra (flamenco): por música y cifra*. Madrid: Dionisio Álvarez.
- MARTÍN TENLLADO, Gonzalo (1991). *La música en Málaga durante el siglo XIX: Ocón, músico nacionalista en la Catedral de Málaga* [tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/14057>.
- MARTÍN TENLLADO, Gonzalo (2001). Ocón y Rivas, Eduardo. En Casares Rodicio, Emilio; López-Calo, José y Fernández de la Cuesta, Ismael (Dirs.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, pp. 17-23.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1881). *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid* (tomo segundo). Madrid: Oficinas de La Ilustración Española y Americana.

- MITJANA, Rafael (1904). *Ensayos de crítica musical (primera serie)*. Madrid: F. Fé.
- MITJANA, Rafael (1906a). *En el Magreb-el-Aksa: viaje de la Embajada Española a la Corte del Sultán de Marruecos, en el año 1900*. Valencia: Sempere y Cía.
- MITJANA, Rafael (1906b). L'orientalisme musical et la musique arabe. *Le Monde Oriental*, n.º 1, pp. 184-221.
- MITJANA, Rafael (1910a). Lettres de Mérimée a Estébanez Calderon. *Revue Bleue (Revue politique et littéraire)*, n.º 20, pp. 609-614.
- MITJANA, Rafael (1910b). Lettres de Mérimée a Estébanez Calderon. *Revue Bleue (Revue politique et littéraire)*, n.º 21, pp. 645-647.
- MITJANA, Rafael (1920). La musique en Espagne: Art religieux et Art profane. En Lavignac, Albert y Laurencie, Lionel de la (Eds.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Histoire de la musique (vol. IV): Espagne-Portugal*. París: Librairie Delagrave, pp. 1913-2351.
- MITJANA, Rafael (1922a). *Ensayos de crítica musical (segunda serie)*. Madrid: Sucesores de Hernando.
- MITJANA, Rafael (1922b). El orientalismo musical y la música árabe. En Mitjana, Rafael. *Ensayos de crítica musical (segunda serie)*. Madrid: Sucesores de Hernando, pp. 1-59.
- MITJANA, Rafael (1922c). Nuevas notas al Cancionero musical de los siglos XV y XVI publicado por el maestro Barbieri. En Mitjana, Rafael. *Ensayos de crítica musical (segunda serie)*. Madrid: Sucesores de Hernando, pp. 75-100.
- MONREAL, Julio (1874). Costumbres del siglo XVII: los bailes de antaño. *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXXI (22 de agosto), pp. 490-491.
- MUÑOZ, Isaac (1909). *La fiesta de la sangre: novela mogrebina*. Madrid: Librería de Pueyo.
- NÖEL, Sofía (1977). Relaciones de diversos grupos étnicos con el cante jondo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 324, pp. 485-496.
- ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco y PARDO-CAYUELA, Antonio (2022). El flamenco en los escritos de Rafael Mitjana. *Revista de Investigación sobre Flamenco "La madrugá"*, n.º 19, pp. 71-86, <https://doi.org/10.6018/flamenco.550201>.
- ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco; SOLER GUEVARA, Luis; RUIZ GARCÍA, Rafael y GÓMEZ ALARCÓN, Antonio. (2019). *Malagueñas, creadores y estilos*. Murcia: Editum-Uma Editorial.
- ORTIZ, F. (1952). *Los instrumentos de la música afro cubana: los instrumentos anatómicos y los palos percusivos*. Cárdenas: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.
- OTAÑO, N. (1912). ¿Pedrell plagiarlo?. *Revista Musical*, n.º 3, pp. 50-52.
- PARDO-CAYUELA, Antonio (2010). *Rafael Mitjana: cartas a Felipe Pedrell*. Málaga: Universidad de Málaga.
- PARDO-CAYUELA, Antonio (2013a). *Rafael Mitjana (1869-1921): trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista* [tesis doctoral, vol. I]. Barcelona: Universidad de Barcelona, <http://hdl.handle.net/2445/53195>.
- PARDO-CAYUELA, Antonio (2013b). *Rafael Mitjana (1869-1921): trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista* [tesis doctoral, vol. II: apéndices]. Barcelona: Universidad de Barcelona, <http://hdl.handle.net/2445/53195>.
- PEDRELL, Felipe (1891). *Por nuestra música: algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional, motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) "Los Pirineos"*. Barcelona: Imprenta de Henrich y C.^a.
- PEDRELL, Felipe (1893). Nuestra música en los siglos XV y XVI. En VV. AA., *Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*. Barcelona: Imprenta de Henrich y Compañía en Comandita, pp. 41-78.



- PEDRELL, Felipe (1894). *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Víctor Berdós.
- PEDRELL, Felipe (1911). *Jornadas de arte (1841-1891)*. París: Librería Paul Ollendorff.
- PEDRELL, Felipe (1922/1958). *Cancionero musical popular español* (tomo II). Barcelona: Boileau.
- RAT, Gustave (1899-1902). *Al-Mostatraf: recueil de morceaux choisis çà et là dans toutes les branches de connaissances réputées attragantes par l'imâm, l'unique, le savant, le très érudit, le disert, le perspicace, le saïb (sheikh) Sihâb-ad-Dîn Âhmad Al-Âbsîhî... Ouvrage philologique, anecdotique, littéraire, et philosophique, traduit pour la première fois par G. Rat, membre de la Société Asiatique* (2 vols.). París: Ernest Leroux.
- RIPOLL, José Ramón (2017). Falla, Lorca y el Concurso de Cante Jondo. *I Concurso de “Cante Jondo”: Granada 1922* [CD, libreto explicativo]. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 6-13.
- RODA, Cecilio de (1910). El año musical. *La España Moderna*, n.º 255 (1 de marzo), pp. 26-51.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel (2002). El término “Flamenco”. En Navarro García, José Luis y Ropero Núñez, Miguel. *Historia del flamenco* (vol. 1). Sevilla: Ediciones Tartessos, pp. 15-39.
- SALAZAR, Adolfo (1918). Un historiador musical: R. Mitjana. *El Sol*, n.º 226 (16 de julio), p. 3.
- SALAZAR, Rafael (2003). Los autos sacramentales en Venezuela: orígenes y pervivencia ritual. En Parias Durán, María Claudia (Ed.). *Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos*. Bogotá: Dupligráficas Ltda.
- SALVADOR DANIEL, Francisco (1863/1879). *La musique arabe: ses rapports avec la musique grecque et le chant gregorien*. Alger: Adolphe Jourdan.
- SANHUESA FONSECA, María (1995). “Sidi Mahaboul”: vida y obra de Francisco Salvador Daniel (1831-1871). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 26, pp. 207-217.
- SORIANO FUERTES, Mariano (1853). *Música árabe-española, y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*. Barcelona: Juan de Olivares.
- SORIANO FUERTES, Mariano (1855). *Historia de la Música Española: desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (tomo I). Madrid: Martín Salazar-Barcelona: Narciso Ramírez.
- VEGA TOSCANO, Ana (1999a). Duende. En Casares Rodicio, Emilio; López-Calo, José y Fernández de la Cuesta, Ismael (Dirs.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 4), p. 552.
- VEGA TOSCANO, Ana (1999b). Falseta. En Casares Rodicio, Emilio; López-Calo, José y Fernández de la Cuesta, Ismael (Dirs.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 4), p. 921.
- VILLAR, Rogelio (1918). Los críticos musicales: Rafael Mitjana. *La Ilustración Española y Americana*, n.º 21 (8 de junio), pp. 326-327.
- VILLOTEAU, Guillamume André (1809). De l'état actuel de l'art musical en Égypte. En VV. AA. *Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*. París: Imprimerie Imperiale, pp. 607-843.
- VV. AA. (1920/1990). *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (tomo XLI). Madrid: Espasa Calpe.
- ZUGASTI, Julián de (1876). *El bandolerismo: estudio social y memorias históricas* (vol. II). Madrid: Imprenta de T. Fortanet.