



**JALEOS Y SOLEARES**  
*La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá  
como origen del estilo flamenco*

Guillermo Castro Buendía  
Musicólogo especializado en flamenco

*A mis soledades voy  
de mis soledades vengo  
porque para estar conmigo  
me bastan mis pensamientos*

a Carlos Galán

**Resumen**

La *soleá*, como estilo flamenco, nace de una diferenciación estilística a partir de ciertos jaleos muy en boga desde mediados del siglo XIX. Tanto en el canto como en el baile aparece descrita en términos flamencos hacia mediados del siglo XIX. Algo antes la encontramos en el ambiente teatral bolero, como canto y baile de *soledad*, pero creemos que la forma flamenca debió configurarse antes aunque no tengamos constancia documental. Las dos formas expresivas, la flamenca y la académica, convivirán de forma paralela durante todo el siglo XIX, con caracteres musicales expresivos diferenciados aunque hayan podido influenciarse entre ellas.

En este trabajo se demostrará la existencia a mediados del siglo XIX de un estilo llamado *Soledad* con los caracteres musicales que distinguen a la modalidad flamenca. Ésta coincidirá con la de ciertos jaleos que durante el siglo XIX aparecen bajo diferentes nombres, como el de *polo*, por poner un ejemplo, o simplemente se los denomina *jaleo* sin más. Con el paso del tiempo, una forma interpretativa más lenta y de tipo melancólico servirá para diferenciar ciertos jaleos bajo el nombre de *soledad* o *soleá*, debido a su carácter de canto de soledad, alejándose de la expresividad del jaleo rápido y alegre.

**Palabras clave:**

Soledad, Soleá, Soleares, Jaleo, Giliana, Gariana, Jeliana, Alianas, Bulería, Polo, Petenera, Eduardo Ocón, Lázaro Núñez Robres.

## Introducción

Las soleares configuran junto a las seguiriyas uno de los principales pilares del cante flamenco. Al igual que aquellas, las soleares se formaron por medio del aporte de variados cantos que durante el siglo XIX se practicaron bajo diferentes nombres, entre ellos el de los jaleos, de quienes heredaron gran parte de su musicalidad, como su compás, tonalidad y algunas melodías. También encontramos conexiones con otros estilos, como los polos (a su vez un tipo de jaleo diferenciado), la petenera y el fandango. La cristalización de sus elementos expresivos definitivos parece ocurrir a finales de la década de 1870, que es cuando se describen como cantes diferenciados de los jaleos desde un punto de vista musical, aunque creemos que se definieron antes.

Sus características musicales se han debido de configurar por medio de un proceso evolutivo de decantación o definición de rasgos característicos: compás, melodías del cante, armonías de la guitarra, etc. Estos sirvieron de molde o patrón para la creación y recreación de las diversas formas que hoy se interpretan. Es posible que bajo su influencia sufrieran transformaciones musicales otros cantes, como parece ocurrió con la caña y el polo actuales, aunque esto último no estará tan claro.

Las primeras noticias sobre este estilo se remontan hacia 1851, que es cuando el término lo encontramos por vez primera dentro del ambiente teatral bolero. Lo hace como un canto y baile bajo el apelativo de *Soledad*. Aparecerá pronto en el repertorio de cantaores flamencos, si es que no estaba ya extendido aunque no hubiera constancia documental, convirtiéndose en uno de los cantes flamencos más importantes en época de Demófilo, cuando todavía se detectaba alguna herencia del jaleo.

Recomendamos la impresión de este extenso trabajo para una mayor comodidad de lectura. Hemos incluido un índice al final (pág. 231) para facilitar el acceso a los diferentes puntos del mismo. El texto redactado consta de 112 páginas, el resto son partituras que figuran en un anexo final.

### I. La aparición del término *Soledad* y sus afines: *soledaes*, *soleares* y *soleá*

La generalización de un término para referirse a un estilo musical conlleva la identificación de ciertos elementos expresivos musicales con él. Pero en un principio, la historia musical del cante o baile en cuestión es anterior a su bautizo, lo que supone admitir que antes de que se llamase *Soleá* al estilo flamenco, hubo cante y baile bajo otro término, parece que el de *Jaleo*. Ya hemos explicado en otros trabajos que siempre hay una línea de continuidad musical desde algún elemento anterior, y es ahí donde debemos buscar los nexos de unión para poder trazar una línea evolutiva y estilística de las músicas que sirvieron para la formación del flamenco. Ahora bien, la utilización de un nuevo término conlleva necesariamente algún tipo de diferenciación, ya sea estética, de concepto, de estilo, de musicalidad, etc., algo imprescindible para que la nueva voz tenga sentido, y para que desde entonces pueda asociarse con él.

Precisamente el término *Soledad* lleva implícito un significado importantísimo para el estilo que ahora estudiamos, algo que creemos fundamental para comprender el bautizo de una nueva variedad flamenca.

Desde antiguo se cultivan cantos de soledad. Juan Díaz Rengifo (1553-1615) explicaba en su *Arte poética española* de 1592:

Las endechas (que son lo mismo que cantos tristes) sirven para cantar casos lúgubres, tristes, lastimosos, de celos, quejas y soledades; aunque también hay poetas que las usan para gozos, y cantos alegres [...]<sup>1</sup>

Las endechas fueron poemas y cantos que nutrieron a las seguriyas<sup>2</sup>, pero no podemos descartar que también dejaron su poso en otros cantos populares.

Luis de Góngora (1561-1627) inaugura el género poético de la soledad en 1613, aunque su forma métrica tiene poco que ver con la flamenca, ya que su poema está compuesto en silvas<sup>3</sup> de versos endecasílabos y heptasílabos.

Acercándonos a la época flamenca, Serafín Estébanez Calderón cita en 1838 ciertos cantares con carácter de soledad. Lo hace tras hablar de la caña y los cantos derivados de su tronco:

Y son muy de notar por cierto los toques y particularidades de este canto que por lo mismo de ser tan melancólico y triste manifiesta honda y elocuentemente que es de música primitiva. En él, es verdad que no se encuentra el aliño, el afeite o la combinación estudiada e ingeniosa de la nota italiana; pero en cambio ¡cuánto sentimiento, cuanta dulzura y qué mágico poder para llevar al alma a regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad del materialismo de lo presente! Por eso el cantador arrobado también como el ruiseñor o el mirlo en la selva parece que solo se escucha a sí mismo, menospreciando la ambición de otro canto y de otra música voncinglera que apetece los aplausos del salón o del teatro, contentándose solo con los ecos del apartamento y la soledad.<sup>4</sup>

No habla en concreto de la soleá, pero sí explica que la caña y otros cantos tienen un carácter melancólico, apto para su cultivo en soledad, por lo que no es extraño que en un futuro, al acentuarse este carácter, se les pueda llamar “cantos de soledad”.

Más adelante, Bécquer, en el prólogo a la obra *La Soledad. Colección de Cantares por Augusto Ferrán y Forniés*<sup>5</sup> de 1861 se refiere a la soledad de esta forma:

---

<sup>1</sup> Edición consultada DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Imprenta de Maria Angela Martí viuda, Barcelona, 1755. Pág. 67. Según Uriarte, el verdadero autor fue su hermano Diego García Rengifo (1592-1606), jesuita, quizás usó el nombre de su hermano por no estar bien visto que un jesuita se dedicara a esas labores.

<sup>2</sup> A este respecto ver nuestro trabajo “De Playeras y seguidillas. La Seguriya y su legendario nacimiento” *Revista de música clásica y reflexión musical Sinfonía Virtual*, Nº 22, enero de 2012.

<sup>3</sup> La silva es una serie indefinida de versos endecasílabos y heptasílabos, con rima libre. Es la más moderna de la métrica clásica española. Empezó a cultivarse a comienzos del siglo XVII con la obra de Francisco de Rioja y las Soledades de Luis de Góngora, y desde entonces se estableció firmemente en la métrica española.

<sup>4</sup> ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. *Escenas Andaluzas*. Facsímil de la edición de Madrid de 1847. Ed. Guillermo Blázquez. Madrid 1983. Pág. 206.

<sup>5</sup> Imp. de T. Fortanet, 1961, Madrid. Biblioteca Nacional de España (BNE) Sig. 1/20993.

[...] Un libro impregnado en el perfume de las flores de mi país; un libro del que cada una de las páginas es un suspiro, una sonrisa, una lágrima o un rayo de sol; un libro, por último, cuyo solo título aún despierta en mi alma un sentimiento indefinible de vaga tristeza.

¡La soledad! La soledad es el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía.

[...] Las poesías de este libro pertenecen al último de los dos géneros, porque son populares, y la poesía popular es la síntesis de la poesía.

[...] El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época.

[...] Como a sus maravillosas concepciones, el pueblo da a la expresión de sus sentimientos una forma especialísima.

Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción.

Esto y no más son las canciones populares.

Todas las naciones las tienen.

Las nuestras, las de toda la Andalucía en particular, son acaso las mejores.

En algunos países, en Alemania sobre todo, esta clase de canciones constituyen un género de poesía.

Goethe, Schiller, Uhland, Heine, no se han desdenado de cultivarlo; es más, se han gloriado de hacerlo.

Entre nosotros, no; estas canciones se admiran, es verdad, se aplauden, se repiten de boca en boca. Trueba las ha glosado con una espontaneidad y una gracia admirables; Fernán Caballero ha reunido un gran número en sus obras; pero nadie ha tocado ese género para elevarlo a la categoría de tal en el terreno del arte.

A esto es a lo que aspira el autor de La soledad.

[...] Sean como fueren sus cantares, el autor no rehúye las comparaciones. No tiene por qué rehuirlas. Seguramente que los suyos se distinguen de los originales del pueblo; la forma del poeta, como la de una mujer aristocrática, se revela, aun bajo el traje más humilde, por sus movimientos elegantes y cadenciosos; pero en la concisión de la frase, en la sencillez de los conceptos, en la valentía y la ligereza de los toques, en la gracia y la ternura de ciertas ideas, rivalizan, cuando no vencen, a los que se ha propuesto por norma.

[...] estas canciones rebosan en una especie de vaga e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave. No es extraño.

En mi país, cuando la guitarra acompaña la soledad, ella misma parece como que se queja y llora.

[...] En estos cantares, el autor rivaliza en espontaneidad y gracia con los del pueblo: la misma forma ligera y breve, la misma intención, la misma verdad y sencillez en la expresión del sentimiento.

[...] Una sentencia profunda, encerrada en una forma concisa sin más elevación que la que le presta la elevación del pensamiento que contiene. Verdad en la observación, naturalidad en la frase: éstas son las dotes del género de estos cantares. El pueblo los tiene magníficos; por los que dejamos citados se ver hasta qué punto compiten con ellos los del autor de La soledad

Como dice Enrique Baltanás<sup>6</sup>, Bécquer parece hablar de un cantar en forma genérica, con un tema común expresivo caracterizado por estos rasgos: “concisión de frase, sencillez de conceptos, valentía y ligereza de los toques y gracia y ternura de ciertas ideas”, pero sobre todo “una especie de vaga e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave”.

En 1861, para Bécquer, el canto de soledad estaba extendido como uno de los más comunes en Andalucía. Augusto Ferrán y Forniés presenta todas las coplas de su libro con el metro de la cuarteta octosílaba, algo que será importante en el desarrollo del estilo flamenco, pero no exclusivo, ya que también es frecuente el cultivo de coplas de tres versos, las más antiguas.

En 1881, Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” se referirá a las soledades como un cante flamenco también llamado “soleares” y “soleás”, donde predomina el sentimiento de “melancólica tristeza”, señalando que:

[...] aunque todas las coplas de cuatro versos pueden cantarse por aire de *soledad*, los maestros no gustan emplear más que las letras tristes, compuestas por ellos en la mayoría de los casos; las *soledades*, propiamente dichas, llamadas *tercetas* en Osuna, corresponden a las *tríadas gallegas* apellidadas *ruadas*, y por algunos *tercetos* [...]

[...] Distínguese pues, sólo las *soledades* de cuatro versos de las *rondeñas* o *malagueñas*, en que los cantadores buscan para las primeras las letras más tristes<sup>7</sup>

Por ello, lo que caracterizaba a la soledad flamenca no era la métrica, sino el tono y el sentimiento. Podían cantarse tanto coplas de tres versos como de cuatro, aunque en el gusto de los cantaores había preferencia por las de cuatro. Pero solo pueden llamarse soledad las que tienen el aire musical adecuado.

También Hugo Schuchardt se refiere a la soledad en 1881:

[...] habla [Demófilo] de *soleá* en el sentido musical de la palabra: cuartetos cantadas por soleá. *Soledad* describe un estado de ánimo cargado de añoranza, enamoramiento y aflicción en soledad y lontananza, y por ende un poema compuesto en esta disposición. Desde hace muchos siglos, la literatura española y portuguesa cuentan con sus *soledades* y *saudades* [...]<sup>8</sup>

Tal y como dice Baltanás:

---

<sup>6</sup> BALTANÁS, Enrique “Las soleares: una Sehnsucht a la andaluza. Origen romántico y difusión europea de la canción de Soledad”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*. Ed. Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004. Págs. 575-6.

<sup>7</sup> MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*. DVD ediciones, Barcelona 1998. 1ª ed. 1881. En el prólogo, págs. 13 y ss.

<sup>8</sup> SCHUCHARDT, Hugo: *Los Cantes Flamencos*, Fundación Machado, Sevilla, 1990. Pág. 55. Traducción de Eva Feenstra y Gerhard Steingress. 1º Edición: *Die Cantes Flamencos* 1881. Pág. 62.

[...] Este sentimiento romántico de soledad penetró en los cantes flamencos, pero, como tal sentimiento, abarcó muchos otros géneros literarios. Era un rasgo de época, no exclusivo ni original de los cantes flamencos. Era la saudade convertida en soleá andaluza y agitanada, era la Sehnsucht que mencionaba Schlegel, trasplantada a los campos y ciudades de Andalucía.<sup>9</sup>

Por ello, la soleá flamenca parte de ciertos cantares de soledad: las soledades; y musicalmente debieron ser afines a otros géneros contemporáneos, a saber, playeras, cañas y polos, algunos aires de jaleo, etc. Esto podemos verlo en la documentación musical de la época, por ejemplo en las partituras de Eduardo Ocón y Lázaro Núñez Robres, en época reciente a la formación de este estilo flamenco.

A medida que los artistas del género se fueron identificando con estos cantares se aflamencaron en lo musical y literario, ralentizándose su compás y adoptando la forma rítmica que hoy conocemos, con multitud de variantes melódicas, siendo en cierta forma común a otros cantos como la caña, el polo, incluso las seguiriyas, aunque utilicen otro compás. Apareció la soleá flamenca a partir de otro aire más rápido y con letras más jocosas que se llamaba “jaleo”, al cual se le añadió coplas de cuatro versos prestadas de otros cantares, pero sólo las tristes, lo que supone pensar en una supeditación de la temática al aire musical y la expresividad del estilo. Esta relación con el jaleo será estudiada más adelante.

## II. Datos históricos sobre la soleá

Los primeros datos sobre la soleá aparecen relacionados con un canto “nacional” y un baile coreográfico con el nombre de “Soledad” a mediados del siglo XIX. Aunque veremos ciertas canciones más antiguas también tituladas como “Soledad” sin musicalidad flamenca, cuyo apelativo responde al contenido del texto cantado.

Algunos flamencólogos<sup>10</sup> piensan que Charles Dembowski nos dejó la cita más antigua sobre la soleá, citándola como baile y desaparecida ya por los años en los que viajó por España (enero 1838- septiembre 1840):

La canción popular está íntimamente unida al baile en España, que me permitiréis que os diga igualmente unas palabras respecto a éste. Ningún otro pueblo tiene más bailes. Desgraciadamente, el origen de la *soleá*, del *cumbé*, de la *gallarda*, de la *chacóna*, de la *zácara*, del *canario* se pierde en la oscuridad de los tiempos, y no solamente no son ya bailados por nadie, sino que dudo que se encuentre alguien capaz de decirnos en qué consistía.<sup>11</sup>

---

<sup>99</sup> *Ibíd.*

<sup>10</sup> RIOJA, Eusebio *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*. Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. Málaga 2008. Pág. 58. Difundido en Jondoweb. <http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>.

<sup>11</sup> DEMBOWSKI, Carlos: *Dos años en España durante la guerra civil 1838-1840*, Crítica S.L. Diagonal, Barcelona 2008. Pág. 348.

El profesor García Matos ya dejó constancia en 1984 que la aparición del vocablo *soleá* se debe a un error de traducción, y que debería poner *folía*<sup>12</sup>.

Uno de los datos más tempranos se remonta al 14 de noviembre de 1800, cuando sale a la venta una partitura titulada *La Soledad del gitano*:

Seis dúos armónicos para violín y violón, de Pleyel, ópera 20: 3 nocturnos para violines, de Demachi, ópera 49: un gracioso trío para dos violines y bajo, de Vioti; y para cantar al forte-piano o clave 2 seguidillas, las coplitas de la serranita, la *soledad del gitano*, el llanto de las limeñas, etc. Se hallarán en la librería de Fernández, frente a las gradas e S. Felipe<sup>13</sup>

Poco tiempo después la volvemos a encontrar en otro anuncio el martes 6 de octubre de 1807:

En el almacén de música y papel rayado de la carrera de San Jerónimo, frente a la soledad [...] hay la música siguiente: las canciones gitanas para guitarra, la rondeña, la caña con su ole, el paño, la bola, la malagueña sevillana, la lea, el torito, la *soledad del gitano*, la zandunga, el llanto de Lima y chiste de Andalucía, desde 8 hasta 12 reales cada una; dichas canciones también están para piano al mismo precio [...]<sup>14</sup>

Celsa Alonso habla de un catálogo de música vocal e instrumental del almacén de la Carrera de San Jerónimo, casa del Buen Suceso, frente a la Soledad, impreso en Madrid en la oficina de Antonio Fernández en 1824. Puede ser este mismo que vemos en 1807. Afirma que en la sección 5ª hay fandangos para tocar y cantar de Moretti. También que en el último número existen numerosas canciones: Canciones con acompañamiento de piano y guitarra, sin indicar autor, pero se reconocen de Moretti, Carnicer, Mariano Rodríguez de Ledesma y Manuel García. Hay un apartado especial de “Canciones Andaluzas”, con 29 números, donde está el Polo de *El Criado Fingido*, *La Cachucha*, rondeñas, malagueñas, cañas, la canción *El Chiste de Andalucía*, *La Lea* y un polo de Carnicer. En total 147 obras, muchas perdidas (algunas están escritas a mano)<sup>15</sup>.

No obstante, la canción debió gozar de bastante popularidad, pues en 1832 la encontramos en otra recopilación: *Colección de canciones españolas*, que se encuentra manuscrita dentro de los fondos de la biblioteca privada de la Reina Mª Cristina de Nápoles donados a la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>16</sup>. Aunque hayan pasado 30 años quizás sea la misma obra.

---

<sup>12</sup> GARCÍA MATOS, Manuel: *Sobre el flamenco, estudios y notas*, editorial Cinterco, 1984, Madrid. Pág. 62.

<sup>13</sup> *El afinador de noticias*, entrada del 30 de abril de 2011. [Consulta 30 de marzo de 2013]  
<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/04/1800-la-soledad-del-gitano-si-1800.html>

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Música Hispana, Textos Estudios, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998, pág. 85.

<sup>16</sup> *Ibíd.* Pág. 88. La signatura de la BNE es M.Reina/22, aparece con el título *Canciones para voz con guitarra y para voz con piano*. Lo fechan en esta biblioteca entre 1830 y 1840.

José Miguel Hernández Jaramillo explica que la pieza *La soledad del gitano* está escrita en 3/8 y tonalidad *Mayor*, sin relación con la soleá. Lo más probable es que tome el nombre de la letra cantada<sup>17</sup>:

*Ay prove gitano  
triste que soledad  
tan amarga que pasas  
desque murió la prenda  
de tus entrañas  
quien malibiara en mi soledad  
las lagrimas mías me acompañarán  
a llorar corazón a llorar  
a llorar a llorar sin cesar.*

Antes de adentrarnos en la década de los años 50 traemos aquí unas coplas de jaleo publicadas en *El fandango. Periódico nacional*<sup>18</sup> el 15 de septiembre de 1845:

**JALEO.**

**SOLEÁ.**

<p>Zoy é laz jembraz zurtana, Y amo á un Curriyo no ma; Po ezo ar verme tirana En er barrio é Triana Icenme tooz «Soleá.»</p> <p>—</p> <p>Mi taye ze sarandea Con tan zalao no zé qué, Que ar mirarme ze marea Y ze jase toó jalea Mi prezumio gaché!</p>	<p>Zí jubiera un esdichao Que no m'iolatraze ar punto Puziera er roztro enfadao, La mantiya é medio lao, Y er probe quezra ifunto.</p> <p>—</p> <p>Yo no coicio dinero, Ni carretelaz, ni ná; Pue zolamente me muero Porque unos me igan «Zalero» Y otroz muchoz «Soleá.»</p> <p style="text-align: right;">LUIS DIAZ Y MONTE.</p>
---	--

No se refiere a la soleá como un canto, parece que todavía el término tiene un significado jergal. No obstante, la palabra aparece aquí vinculada al jaleo, estando extendida en los ambientes de la gente maja y flamenca de Sevilla, por lo que tampoco podemos descartar que también se usara para algún canto o baile. Muy pronto encontraremos el término *Soledad*, aplicado a un canto, aunque no sabemos si era flamenco o no.

Faustino Núñez encuentra en 1851 la canción de “La Soledad”, cantada por la señorita Esperon<sup>19</sup> tras el baile *La Flor de la Canela* y la canción de *La Contrabandista*. Pero como en el caso de *La soledad del gitano* puede que no sea más que el título de

<sup>17</sup> En los comentarios a la entrada anterior de *El afinador de noticias*.

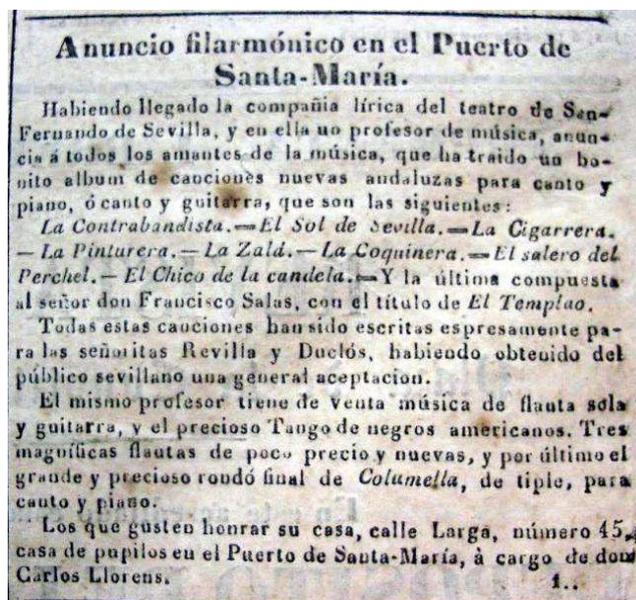
<sup>18</sup> Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. <http://hemerotecadigital.bne.es/> [Consulta 12 de junio de 2013] El investigador Antonio Barberán nos puso en la pista de este documento.

<sup>19</sup> *El afinador de noticias*, entrada del 2 de abril de 2010. [Consulta 30 de marzo de 2013] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/04/la-cancion-la-soledad-en-1851.html>

una simple canción andaluza que haga referencia a la temática de la copla. Un ejemplo de esto que comentamos es el *Polo de la Soledad* (1831)<sup>20</sup> de Francisco de Borja y Tapia. Su título responde al contenido poético y aunque sus melodías parecen estar pensadas en modo *frigio* y presenta cadencia andaluza no recuerda a las soleares. Su musicalidad está cercana al polo de Manuel García de *El Criado Fingido*. No obstante, la aparición del término *soledad* es importante y abre la vía a la posible existencia de una variante popular practicada en ambientes no académicos. Este es el cartel en el que aparecen también bailados unos jaleos andaluces junto a “La Soledad” cantada por la Srta. Esperon:



Respecto al bailable *La Flor de la Canela* que aparece en el anuncio, su música fue compuesta por el compositor valenciano Carlos Llorens y Robles (1821-1862), y lo más probable es que la canción *La contrabandista* también lo fuera, ya que tenemos un anuncio de 1849 donde se anuncia la venta de una nueva colección de canciones andaluzas por él escritas<sup>21</sup>:

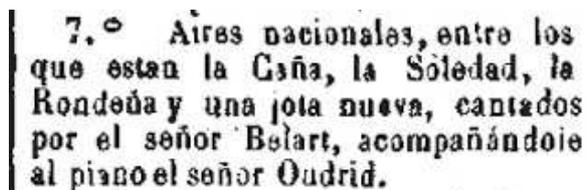


<sup>20</sup> Celsa Alonso indica que se publicó en 1831 en Madrid por Carrafa, en la *Colección de Canciones Españolas por F. B. de Tapia A LA SOCIEDAD. La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Op.Cit. Pág. 114. Partitura reeditada en ALONSO Celsa: *Cien años de canción lírica española (I) 1800-1868*, Música Hispana, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2001.

<sup>21</sup> Faustino Núñez en su blog *El afinador de noticias* el 28 de agosto de 2010. [Consulta 30 de marzo de 2013] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/08/la-contrabandista-outra-vez.html>

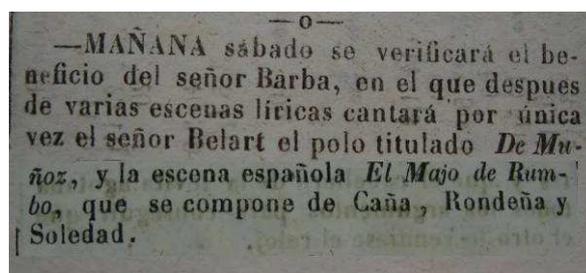
Fueron compuestas expresamente para las señoritas Revilla y Duclós. Una de ellas para el señor Francisco Salas. Lo más probable es que fuesen de tipo lírico, aunque Faustino Núñez se plantea inteligentemente si pudo ser esa *Contrabandista* el antecedente de la famosa cantiña.

En el Diario oficial de avisos de Madrid de 24 de mayo de 1852 aparece una “Soledad” en una reseña de una actuación del tenor Belart<sup>22</sup> en el teatro Príncipe. Le acompaña al piano el maestro Oudrid<sup>23</sup>:



7.º Aires nacionales, entre los que estan la Caña, la Soledad, la Rondeña y una jota nueva, cantados por el señor Belart, acompañando al piano el señor Oudrid.

El repertorio se interpretará también en el Teatro Principal de Cádiz el 3 de septiembre de 1853, dentro de la obra *El majo de rumbo*<sup>24</sup> después de varias escenas líricas:



—MAÑANA sábado se verificará el beneficio del señor Barba, en el que despues de varias escenas líricas cantará por única vez el señor Belart el polo titulado *De Muñoz*, y la escena española *El Majo de Rumbo*, que se compone de Caña, Rondeña y Soledad.

Desconocemos si es la misma obra que se titula *Los majos de rumbo*, de Jacinto Villedor (anterior a 1809)<sup>25</sup>, interpretada con gran éxito hasta mediados del siglo XIX. El caso es que en el mismo manuscrito antes comentado en el que aparecía la *Soledad del gitano* tenemos un *Polo en la tonadilla los Majos de rumbo*<sup>26</sup>. Si dentro de esta tonadilla, y pensando que pudiera ser la misma que la de recorte, figuraba una soledad, bien pudiera haber tenido continuidad en lo que parece una adaptación de la obra anterior, ahora como “escena” en 1853 con tres números sólo.

El compositor Cristóbal Oudrid (1825-1877) tiene varias composiciones llamadas “Soledad”. Una de ellas formaba parte de la zarzuela *La Flor de la*

<sup>22</sup> Buenaventura Belart y Albiñana nació en 1826 y murió en 1862 según el *Dic. biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni, 1868. Tomo II. Págs. 12 y ss. Importante tenor español que actuó en Lisboa, Florencia, París y Londres.

<sup>23</sup> Divulgado en el Blog *Flamenco de Papel*, entrada del 16 de octubre de 2012. [Consulta 30 de marzo de 2013] <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/10/belart-por-soledad-1852.html>

<sup>24</sup> *El afinador de noticias*, entrada del 12 de enero de 2010. [Consulta 30 de marzo de 2013]

<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/01/el-tenor-flamenco-belart-por-solea-en.html>

<sup>25</sup> Tonadilla sin fecha. En NÚÑEZ, Faustino *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena 2008. Pág. 67. Jacinto Villedor y La Calle nació en Madrid en 1744 y murió en 1809. Consta una representación de esta tonadilla en 1801, en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica, Número 33*. Fundación Universitaria Española, Seminario «Menéndez Pelayo», 2008. Pág. 216.

<sup>26</sup> *Canciones para voz con guitarra y para voz con piano*, signatura M.REINA/22.

*maravilla*<sup>27</sup>, que se publicó en 1857. La otra vio la luz igualmente en 1857, con el título de *Soledad. Bolero*<sup>28</sup>, y fue escrita expresamente para la “eminente artista Rosina Penco”. No sabemos si sería la misma que estaría extraída de la zarzuela anterior, aunque es posible. Nada hay de flamenco en esta última pieza que pueda relacionarse con el estilo de la soleá. Está escrita en tonalidad de *Re Mayor*, con una introducción en *re menor* y un paso central por *re menor* y *Fa Mayor*. Esta es la letra:

*La vida sola paso  
madre, en verdad  
por eso se me llama  
La Soledad*

*Negra tengo el alma  
de tanto suspirar  
¡ay qué fatigas y penas  
de muerte me dan!*

*¡ay sí, ay sí!, Negra  
de tanto suspirar  
¡ay qué fatigas y penas  
de muerte me dan!*

*Malas puñaladas lleve  
el aleve que llorar  
y penar y penar me deja así,  
maldita sea la hora,  
maldita sea la hora,  
maldita sea la hora,  
en que yo le vi*

*Mas a mis brazos  
lo mande undivé  
¡ay sí, ay sí!  
si me guarda su fe*

*que yo al olvido  
daré su rigor  
¡ay sí, ay sí!  
si me vuelve su amor*

*¡Alza!, no mas penas y rigores  
¡ole!, no más quejas no llorar  
¡aire!, aire madre necesito  
¡aire!, aire quiero respirar*

*La vida sola paso  
madre, en verdad*

---

<sup>27</sup> BNE M/1299.

<sup>28</sup> BNE MP/1812/21.

*por eso se me llama*  
*La Soledad*

*La Flor de la maravilla* fue una comedia en tres actos de Tomás Rodríguez Rubí (1817-1890) que parece ser fue prohibida tras su estreno en 1850, a tenor de un cartel de Valencia de septiembre de 1854<sup>29</sup>.



En la Biblioteca Nacional figura como representada en el Teatro de la Comedia en junio de 1851<sup>30</sup>, pasando la censura el 21 de mayo de 1851, tal y como se indica al final del libreto. No se conserva partitura de la zarzuela al completo en esta biblioteca, que suponemos nacería en 1857 al añadirle música al libreto de Rodríguez Rubí.

La primera vez que encontramos la soleá bailada es en la interpretación de la zarzuela *Los Toros del Puerto*<sup>31</sup>, obra de Federico Sánchez del Arco (n. 1816) y de Mariano Soriano Fuertes, representada en el Circo de la Victoria de Málaga, el 17 de mayo de 1853<sup>32</sup>. No aparece ninguna soleá en el libreto que hemos consultado, por lo que lo más seguro es que sea un baile añadido posteriormente. La música de Soriano Fuertes tampoco la hemos localizado.

Pocos meses después, el 29 de septiembre de 1853, interpretará Francisco Paredes Villegas una *Soledad* como estilo de cante, acompañada de *El Polo* y *La Serrana*<sup>33</sup>. Como dice Eusebio Rioja<sup>34</sup>, Francisco Paredes Villegas pudo ser el Villegas que junto a Santa María, Juan de Dios, Farfán y Luis Alonso, participaron en el concierto calificado como “música flamenca” celebrado en los salones del Señor Vensano de Madrid en febrero de ese mismo año<sup>35</sup>. Su repertorio está en la línea flamenca más que en lo bolero o académico, por lo que quizás en este caso, lo que cantó como soledad pudo ser la variante flamenca que buscamos.

<sup>29</sup> Extraído de la Web *Parnaseo*. <http://parnaseo.uv.es/> [Consulta 31 de marzo de 2013]

<sup>30</sup> Sig. T/10259.

<sup>31</sup> Obra de 1847. BNE T/19943(1). Se canta un jaleo a la guitarra en las págs. 16-17, una rondeña sin acompañamiento en la pág. 27, y en la pág. 57 se indica que se canta con orquesta una de las coplas de la canción andaluza “Los toros del puerto” o “cualquier otra análoga”. Esta última partitura sí está en la BNE, y es un bolero sin carácter flamenco de 1841, Sig. MP/3173/22. Parece que la zarzuela se escribe posteriormente en 1847 a raíz del éxito que tendría esta canción andaluza de Francisco Salas (1812-1875). Esta zarzuela está dedica al actor sevillano José María Dardalla, uno de los principales protagonistas en los papeles gitanescos de las obras de mediados del siglo XIX.

<sup>32</sup> VV.AA. *El Eco de la memoria. El flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX*. Diputación de Málaga, 2009. Pág. 31.

<sup>33</sup> *Ibíd.* Pág. 27.

<sup>34</sup> *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco...* Art.Cit. Pág. 58.

<sup>35</sup> Descubierto por SNEEUW, Arie C.: *Flamenco en el Madrid del XIX*. Virgilio Márquez Editor, Córdoba, 1989. Págs. 15 y ss.

José Gelardo localiza importantes datos sobre la soleá en Málaga: una *Soleá Granadina* en junio de 1854; en 1855, también en Málaga aparece *La soleá. Canción popular*, lo que podría indicar una variante diferente de canto a tener en consideración; en marzo de 1856 tenemos el baile *La soleá nueva* en el Salón de San Telmo, y en junio cultiva *La Soledad* el joven Francisco Heredia como cante y toque, y como baile, la Srta. Pepa Grande<sup>36</sup>:

TEATRO.- Función para el viernes 27 del corriente, a beneficio de D. Juan Giménez y D. Pedro Roquero, bailarines de la compañía.

Después de la Sinfonía se pondrá en escena el drama en 4 actos, titulado: La Rica hembra.

Por el joven Francisco Heredia se cantará en la guitarra *La Soledad* y se bailará por la señorita Grande.

Dando fin con la comedia en un acto, Quiero ser cómico. A las ocho y media. A 3 rs.<sup>37</sup>

El espectáculo fue comentado y criticado tres días después, añadiendo que el baile fue “jaleado”, apareciendo por primera vez el término flamenco en Andalucía para referirse al cante:

[...] se cantó la Soledad acompañada de su correspondiente *baile jaleado*, y he aquí que el público se vio trasladado repentinamente desde el rico palacio de la Rica hembra, al rico burdel de una taberna: tal se hubiera podido conceptuar el teatro en aquella ocasión, al presenciar el verdadero escándalo que en él se produjo con el *canto flamenco* del nuevo castellano nuevo, el baile jaleado zapateado, &., y acompañamiento de gran parte del público. Nosotros apreciamos en lo que valen esos cantos y esos bailes, como diversión privada y puramente nacional, pero no la admitimos en un teatro.<sup>38</sup>

Queda patente la aparición de la modalidad flamenca de interpretación, asociada al baile jaleado. Se jaleó la soleá, se zapateó y se cantó a lo flamenco, lo que supuso un escándalo para el comentarista, quien no lo vio apropiado para el teatro. El baile de la Srta. Grande debió ser flamenco también, y gustó al respetable. A tenor de lo comentado por el periodista, este tipo de cantos y bailes flamencos se interpretaban en ambientes privados como la taberna, y estarían extendidos ya en 1856, lo que obliga a considerar la existencia a su vez de una variante de “soledad” de distinto carácter a la practicada en el mundo académico.

El 30 de mayo de 1856 tenemos en el diario de *La Iberia*<sup>39</sup> otro dato importantísimo que confirma la existencia de la soleá como cante flamenco dentro del repertorio de artistas profesionales como El Planeta:

---

<sup>36</sup> *El eco de la memoria*. Op.Cit. Págs. 22-31.

<sup>37</sup> *Ibíd.* Pág. 22. La noticia apareció en el periódico *El avisador malagueño*.

<sup>38</sup> *Ibíd.* La cursiva es nuestra. Aparece en *El avisador malagueño* el 29 de junio de 1856.

<sup>39</sup> Información facilitada por Antonio Barberán.

**Una página histórica de un barbero.** Por una casualidad ha venido á parar á las manos de un curioso un libro escrito por un barbero andaluz para quien el tío Planeta, célebre cantor de Málaga, había compuesto una caña y una soleá; cuyo libro contiene apuntes históricos sobre las costumbres inmemoriales de los barberos de Andalucía, en refutación de muchas {hexactitudes en que han incurrido algunos biógrafos de tan alegre y bullfiesosa clase. Es el autor de aquel libro el señor Joselito Pantoja, primero que cantó en seguidillas el *mai piu de mi levite*, cuando se introdujo en el barrio de la Macarena la moda de cantar en fino ó con perfiles entre la gente neta y de nota; de cuyo libro creemos oportuno extraer algunos párrafos que serán leídos con interés.

El Tío Planeta, compositor de caña y soleá, aparece aquí como célebre cantor de Málaga.

La bailarina Petra Cámara y el Sr. Guerrero también interpretan una *Soledad* en el Teatro Principal de Málaga en abril de 1864<sup>40</sup>. Y el 27 de mayo de 1868 la Srta. D'Herbil, también en el Teatro Principal, interpreta unas soleares “arregladas y cantadas” por ella misma<sup>41</sup>.

Gerhard Steingress estudia la prensa de Granada y Córdoba, encontrando el 7 de junio de 1860 el baile de *La soleá* en Granada<sup>42</sup>. También aparece el 12 de junio “acompañada de Jaleo”.

Ese mismo año, el 12 de diciembre aparece descrito como “cantor andaluz” el Sr. Antonio Giménez, cantando en los intermedios de la comedia *El primito* el siguiente repertorio:

1º. El jarabe de Cádiz. 2º. El Naranjero. 3º. Las mollares de Sevilla. 4º. La soleá de varias clases [intermedio 2º] 1º Dos polos distintos con su jaleo. 2º. Dos clases de malagueñas.<sup>43</sup>

Los tres primeros números de canto no tienen nada que ver con el flamenco si consultamos las partituras que se conservan de ellos. Quizás las soleares, polos y malagueñas tuvieran algún carácter flamenco.

<sup>40</sup> *Ibíd.* Pág. 31.

<sup>41</sup> RIOJA *El guitarrista Julián Arcas y el Flamenco...* Art.Cit. Pág. 59.

<sup>42</sup> STEINGRESS, Gerhard *La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881)*. Ref. OAF/2007/26, Sevilla 2008. Pág. 30 y ss. Libro Blanco del Flamenco. Instituto Andaluz del Flamenco. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/comunidadprofesional/content/la-presencia-del-genero-flamenco-en-la-prensa-local-de-granada-y-cordoba-de-gerhard-steingre> [Consulta: 4 de diciembre de 2012]

<sup>43</sup> *Ibíd.* Págs. 31-32.

En 1873 aparece un nuevo baile calificado como *La soledad de Córdoba* entre otras obras de tipo académico, bolero y andaluz<sup>44</sup>. En 1878 ya se le llama a este baile *La soleá cordobesa*.

La pieza *Soledad granadina* aparece también documentada en Córdoba el 13 y 14 de mayo de 1862<sup>45</sup>, y en Valencia el 21 de mayo de 1862, donde se la califica así “El gracioso paso «la soleá granadina»”, pieza intercalada junto a otras de estilo bolero en el baile andaluz en un acto *La velada de San Juan*<sup>46</sup>. Esta soléa granadina, si se corresponde con la conservada en la BNE (ca. 1911)<sup>47</sup>, hay que decir que nada tiene que ver con la variante flamenca, es un baile de escuela bolera. Existe una fuente divulgada por los Hermanos Hurtado<sup>48</sup> que se publicó en *L'illustration* de París el 19 de mayo de 1900, que aunque no igual, es semejante a ésta. También localizan estos autores en Sevilla otra fuente anterior manuscrita de 1895, siendo idéntica a la publicada en París. Ese mismo año de 1895 se interpretan las soleares granadinas en Málaga por el cuadro bolero de Josefina Ruiz, que bien pudo utilizar la música de la que hablamos:

CAFÉ DEL SIGLO.—Gran cuadro coreográfico bajo la dirección de la primera bailarina Srta. J. Josefina Ruiz.—Bailes para hoy. 1.º *Jaleo de la Estrella*.—2.º El gran baile «Los Negritos», por todo el cuadro.—3.º *La Perla Andaluza*, por las Srtas. Ruiz y Rodríguez.—4.º El bonito baile *el Rumbo Macareno*, por todo el cuadro.—5.º *Soleares granadinas*.—6.º *Los Caracoles*.—7.º *Manchegas*.

Los bailes serán cada media hora uno de otro, de 7 a 11 de la noche.

Los ensayos de 1 a 3 de la tarde.<sup>49</sup>

Todo parece indicar que era baile bolero más que flamenco, al menos dentro del repertorio de artistas no flamencos. Algunas de las piezas son conocidas como pasos andaluces de éxito en las obras teatrales del siglo XIX. No obstante, ya hemos señalado que debió existir una línea paralela de soleá, la calificada de “canción popular” en 1855, quizás el posible germen de donde saldrían las variantes flamencas, de musicalidad diferente a la que presentan las composiciones de autores académicos, ya que poco después (entre 1854-1867) recogerá Eduardo Ocón una *Soledad* como canto popular que está en la línea del estilo flamenco, y también Lazaro Núñez Robres (ca. 1866-1867).

Estos repertorios de coreografía bolera de la soledad también viajaron al extranjero. Podemos verla en 1853 en París de mano de la compañía de baile bolero de Petra Cámara, importante bolera sevillana:

---

<sup>44</sup> *Ibíd.* Pág. 146 y ss.

<sup>45</sup> *Ibíd.* Pág. 113.

<sup>46</sup> Web *Parnaseo*. <http://parnaseo.uv.es/> [Consulta 28 de abril de 2013]

<sup>47</sup> *Colección de bailes populares españoles para piano*. Recopilación y arreglo por Agustín Sánchez Arista, UME 1971. BNE MP/417/3. Esta colección se anunció para su venta en 1911 en la contraportada de la *II Colección de cantos y bailes populares españoles para piano y canto*, recopilados por Modesto y Vicente Romero y editados por Ildefonso Alier. BNE MP/418/4.

<sup>48</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David: *La Llave de la música flamenca*, ediciones Signatura, Sevilla 2010, pág. 196.

<sup>49</sup> *El eco de la memoria*. Op.Cit. Pág. 99.

Primer cuadro:

La granadina.  
El Fandango, para ocho bailadoras  
La Llegada<sup>50</sup>, por Guerrero y la Srta. Petra Cámara  
La Gracia, por Piedra, Oliva, las Srtas. Gabriela y Justa  
La Guaracha, por la Srta. Petra Cámara y todas las bailadoras  
La Soledad, por la Srta. Petra Cámara y el cuerpo de ballet.  
[...]

(*Moniteur des Théâtres*, 21 de junio de 1853)<sup>51</sup>

Este repertorio se repitió posteriormente hasta el día 15 de julio.

En cuanto a la posible relación de *la Jeliana*, *Geliana*, o *Gilianas*<sup>52</sup> con la musicalidad de la futura soleá flamenca, incluimos este cartel aquí, aunque no aparezca la palabra soledad, por ser un precedente considerado como importante por algunos flamencólogos:

Primera parte.

La estrella de Andalucía.  
Introducción por el cuerpo de ballet.

Zurito, por J. Guillo.  
Rondalla andaluza, por el cuerpo de ballet,  
*Pas d'action*, por A. Ruiz y la Sra. Pera Nena.  
Teresa por el cuerpo de ballet.  
Juego de panderetas, por Guillo y Losada.  
Zulango, por Ruis, las Srtas. Perea Nena y el cuerpo de ballet.  
Jeliana, por Ruiz y la Sra. Perea Nena.  
Final, por Ruiz, Sra. Perea Nena y el cuerpo de ballet.  
[...]

(*Le Parterre*, 5 de junio de 1854)<sup>53</sup>

Dos días más tarde:

Primer acto:

Viva la Gracia  
La Soleá granadina, por la Srta. Vargas.  
El Laberinto, por Guzmán y la Srta. Vargas.  
El Zapateado, por Guzmán y la Srta. Vargas.  
Bolerías de la Rosa, por la Srta. Vargas.

---

<sup>50</sup> Probablemente sea un error, el baile sería “La Gallegada”.

<sup>51</sup> Extraído del libro de STEINGRESS, Gerhard: *Y Carmen se fue a París, un estudio de la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Ed. Almuzara, Murcia, 2006. Pág. 172.

<sup>52</sup> Estudiaremos estos estilos de jaleo más adelante.

<sup>53</sup> STEINGRESS, *Y Carmen se fue a París*, Op.Cit. Pág. 175.

Segundo acto:

Las Seguidillas gitanas, por la Srta. Vargas.  
La Rondalla de la pandereta, por la joven Estrella.  
Las Sevillanas, por Guzmán y la Srta. Vargas.  
El Jarabe, por Guzmán y la Srta. Vargas.

(*Le Parterre*, 7 de junio de 1854)<sup>54</sup>

Un año más tarde aparece ya la palabra “Soleá” y además relacionada con Granada: “Soleá granadina”.

Más adelante, el día 20 de junio de ese mismo año:

Primera Parte

[...]

Jácara, por la Srta. Giulio y el cuerpo de ballet.

[...]

Segunda parte

La Flor de Gitanos y los Caseleros<sup>55</sup> de Jerez.  
*Pas de Éventails*, por las damas del cuerpo de b[allet].  
Soleá, por Srta. Giulio.  
*Pas d'action*, por Ruiz y la Srta. Perea Nena.  
Bolerías, por las damas del cuerpo de b[allet].  
Madrileña por la Srta. Perea.  
Jaleo, por el cuerpo de ballet.  
La Jerezana, por Ruiz y Perea Nena.

[...]

(*Le Parterre*, 20 de junio de 1854)<sup>56</sup>

Nos indica Steingress, que el repertorio fue variando a lo largo de las distintas representaciones; entre otros bailes aparecen: “el *Rumbo macareno*, *Jaleo*, *Seguidilla*, *Mollares*, *Manchegas*, *Navarra*, *Jarabe*, *Gallegada* y el *Zapateado* [...] el *Paso de Jitano*, *Los Toreros*, *La Soleá Gaditana*, el *Jaleo de las Capas*, ***La Giliana***, *La Linda Gallega*, *La Muneyra*, *Las Habas Verdes*, *La Gallegada*, *La Sal de Andalucía* y *La jota* [...]”<sup>57</sup>.

No sabemos el posible carácter flamenco que habría en esas soleares que aparecen con tres denominaciones distintas, dos de ellas relacionadas con dos ciudades, Granada y Cádiz. También aparece la Giliana, antes llamada Jeliana.

---

<sup>54</sup> *Ibíd.* Pág. 177.

<sup>55</sup> Seguramente otro error, más bien “Caleseros”.

<sup>56</sup> STEINGRESS, *Y Carmen se fue a París*, Op.Cit. Págs. 178 y 179. No lo reproducimos entero porque no lo consideramos necesario.

<sup>57</sup> *Ibíd.* Pág. 180.

En un cartel de una representación de una “Soledad” en Valencia el 1 de mayo de 1854 podemos ver<sup>58</sup>:

Desempenando el protagonista el primer actor del género cómico DON PEDRO GARCIA.

5º El baile español en un acto, música del señor Gaztambide, composición de don Manuel Guerrero, cuyo título es

## PETRA LA SEVILLANA.

*Bailables de que se compone.*

1 Introducción por el cuerpo de baile.—2 ZAPATEADO de las Capas, por cuatro parejas.—3 PASO DE ACCION por la señorita CAMARA, el señor Guerrero y cuerpo de baile.—4 SOLEDAD, por las señoras Martin, Ojeda, Fernández y Andrés.—5 Jaleo de la SEVILLANA, por la señorita CAMARA.—6 VITO, por las señoras Martin y Ojeda.—7 LA ZAMBRA por la señorita CAMARA y el señor Guerrero.—8 Bailable final por la Srta. CAMARA, el señor Guerrero y todo el cuerpo de baile.

6º y último. La graciosísima comedia en un acto, escrita en valenciano por el señor Baldovi, titulada

Cuesta crear que hubiera algo de flamenco en este baile interpretado a cuatro por la compañía de baile bolero con música de Gaztambide.

El 22 de diciembre de 1854 también aparece una “soledad gitana” junto a un jaleo en la pieza *Un ente en la boda de los majos*. Quizás este ejemplo responda a la variante flamenca que buscamos, por el uso que el término “gitano” tuvo como de “flamenco” en numerosas ocasiones:

3 El gracioso baile, mimico-burlesco en un acto, composición del primer bailarín y director D. Ambrosio Martínez, titulado

## UN ENTE, EN LA BODA DE LOS MAJOS.

*Distribución del baile y pasos de que se compone.*

1º Obertura.—2º Felicitación á los novios y aparición del Ente.—3º Escena de sorpresa.—4º Bailable de majas y majos.—5º Juguete de las sillas y desafío.—6º Reconciliación.—7º Mazurka burlesca.—8º Jaleo y Soledad gitana.—9º y último. Bailable por todas las parejas.

En el que tomarán parte la señora Cubas, el referido señor Martínez y todo el cuerpo de baile.

En la misma ciudad, el 30 de enero de 1858 la compañía de José Carrión<sup>59</sup>, importante bolero de su tiempo, interpretó una extraña “Soledad del poder”:

3 Gran baile español, compuesto por el primer bailarín y director de la compañía D. José Carrión

## LA PINTURERA.

En el cual toman parte la primera bailarina Doña Cristina Mendez, el Sr. Carrión y todo el cuerpo coreográfico.

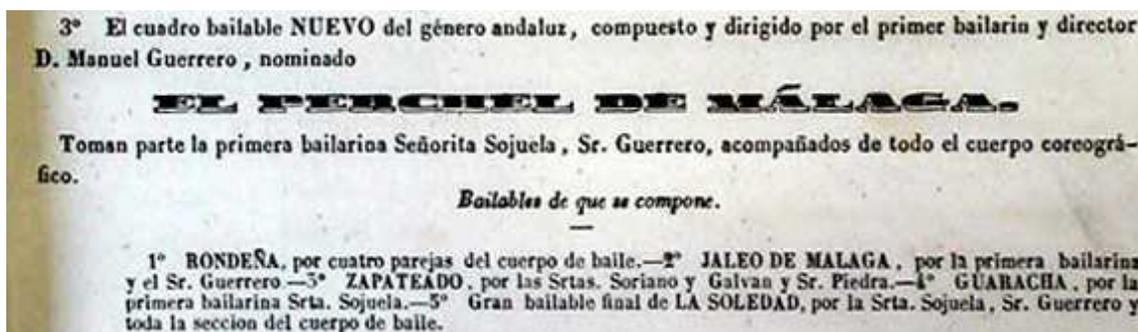
*Bailables.*—1 Jaleo por todas las Sras. del cuerpo coreográfico titulado EL RECREO.  
2 Andantino por la Srta. Mendez, Sr. Carrión y todo el cuerpo coreográfico.  
3 Gran bailable por la Srta. Mendez, Sr. Carrión y todo el cuerpo coreográfico titulado EL RELAMPAGO.  
4 SOLEDAD DEL PODER por todos los mismos.  
5 NUEVO OLE por la Srta. Mendez.  
6 y último. Gran final por la Srta. Mendez, Sr. Carrión y todo el cuerpo de baile.

4 La ebustosísima tonadilla en que tantos aplausos ha obtenido la gracia de la Sra. Samaniego, y la oportunidad de los Sres. Miró y Alverá, titulada

<sup>58</sup> Extraído de la Web *Parnaseo*. <http://parnaseo.uv.es/> [Consulta 31 de marzo de 2013]

<sup>59</sup> Estuvo en París entre 1850 y 1851. STEINGRESS, Gerhard: “La aprobación de lo extraño: el género andaluz y la escuela del baile agitanado en el París del Romanticismo (1833-1865), en *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2007. Pág. 186.

El 30 de noviembre de 1859 tenemos el “Gran final bailable de La soledad” dentro de la obra *El perchel de Málaga*:



También en Valencia, el 20 de noviembre de 1863 se baila *La Linda Soledad* por la primera pareja hermanos Hermanos-Fernández y cuerpo coreográfico<sup>60</sup>.

El que numerosos profesionales del mundo de la ópera interpretasen aires andaluces o “populares” no indica que realmente interpretaran flamenco, lo más seguro es que fuesen composiciones de aire o inspiración andaluza, canciones de moda que circulaban por cientos en los ambientes burgueses y de salón. Y sobre el tipo de voz, hay que decir que nada “guillabaora” o “quejumbrosa” la de un tenor operístico, que es, estéticamente, nada “flamenca”.

Estos datos se complementan con otros que nos da Blas Vega de Sevilla:

El 6 de marzo de 1855 se anuncia: «Veremos bailar *La Sal de Andalucía* por la señorita Cejuela que bailará *La Soledá*». Curiosa mezcla de un estilo bailado por una bolera y cantado por un artista reconocido como guitarrista y cantaor flamenco<sup>61</sup>

Igualmente en Sevilla, el 10 de marzo de 1855, la señorita Menéndez menor acompañada del cuerpo coreográfico bailará *La Soledad Granadina*<sup>62</sup>. En verano, dentro de la obra *El Rumbo macareno*<sup>63</sup> que se representó en el teatro principal de Sevilla, la señorita “Sojuela” (¿Cejuela?) bailará *La Soledá*<sup>64</sup>.

En Jerez, el 10 de febrero de 1858 hace aparición *La soledá* dentro de un “Jaleo Andaluz”, junto a un *polo andaluz, el granadino* (no sabemos si se refiere al estilo del

<sup>60</sup> Web *Parnaseo*. <http://parnaseo.uv.es/carteles> [Consulta 28 de abril de 2013]

<sup>61</sup> BLAS VEGA, José: “La Escuela Bolera y el Flamenco”. Pág. 95. Artículo que forma parte de *La Escuela Bolera, Encuentro Internacional*, Madrid, noviembre de 1992. Ministerio de Cultura. No nos da el dato del cantaor.

<sup>62</sup> ORTIZ NUEVO, José Luis *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*. Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990. Pág. 145.

<sup>63</sup> En los carteles localizados en Valencia se interpreta este “bailable español” de Carlos Atané en el Teatro Principal desde el 9 de febrero de 1851. Aparecen en las primeras representaciones estos bailes: *Jaleo Sevillano, Jaleo del Mareo, Paso de Espejo, Bailable, Paso de los Panaderos de Cádiz, Jaleo del Sombrero y Bailable final*.

<sup>64</sup> ORTIZ NUEVO, *¿Se sabe algo?* Op.Cit. Pág. 41.

polo, y unas *corraleras sevillanas*<sup>65</sup>. También aparece un *Jaleo andaluz* y *Soleá* en Valencia el 9 de noviembre de 1859 dentro del “Divertimento bailable, del género andaluz, compuesto y dirigido por el primer bailarín D. Manuel Guerrero, nominado *La Perla de Cádiz*”<sup>66</sup>.

En la década de 1860 es cuando aparece con más frecuencia la soleá dentro del repertorio de artistas flamencos. Antes hemos nombrado a Francisco Paredes Villegas como uno de los artistas flamencos que actuaron en Madrid en una fiesta flamenca de 1853 y que cultivaron la soleá dentro de su repertorio (Málaga). El 22 de febrero de 1862 se cita la *Soledá de Villegas*, que fue interpretada por Petra Cámara en Sevilla con el cante de Enrique Prado en el Teatro de San Fernando de Sevilla<sup>67</sup>. Algo flamenco tendría el baile si el cante ya estaba aflamencado, como así creemos, aunque fuese aún su ritmo animado y cercano al jaleo. También en esta década comienzan a publicarse las primeras partituras para guitarra a cargo de Matías de Jorge Rubio (1860) y Tomás Damas (1867). También Julián Arcas interpreta una soleá como solo de guitarra en 1867.

El investigador Antonio Barberán traza la vida profesional del cantaor *El Quiqui*. Localiza el 17 de junio de 1867 una noticia del Teatro del Balón de Cádiz donde se anunciaba el:

Nuevo juguete cómico del género andaluz, titulado *Palmas y luces* o *Una boda de flamencos*, en el que se bailará por todo el cuerpo coreográfico, el jarabe, el zapateado y la soledad, cantados por Teodoro Guerrero, conocido por El Quiqui, acompañado de la guitarra de Juan Trujillo, cantares alusivos al género del juguete<sup>68</sup>

En 1867 podemos considerar que el estilo está consolidado dentro del repertorio flamenco, ya que aparte del dato anterior, se conserva un cartel de una “Gran Fiesta andaluza” que tuvo lugar el 10 de agosto en el Salón del Recreo de Sevilla, donde entre otras cosas, se anuncia:

[...] el director ha determinado dar un sobresaliente ensayo de TOQUES, BAILES y CANTOS ANDALUCES, en los mismos términos [...] y con las mismas personas que tomaron parte en él [...] la aplaudida cantadora JUANILLA de Cádiz, conocida por la SANDITA, JUAN el MALAGUEÑO, ANTONIO RÍOS conocido por MARTINILLO [...] el aplaudido MANUEL PAN y AGUA, conocido por el tío de la Zalea [...]

1º.- Por FERNANDO MARTÍNEZ se tocarán soledas de varias clases que serán cantadas por JOSÉ GARCÍA, QUIQUI y bailadas por ANGUSTIA CRUZ, del barro de Triana.

---

<sup>65</sup> STEINGRESS, Gerhard: “La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX”, artículo que forma parte del libro *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia*, Signatura Ediciones 2007. Pág. 146. Recoge este libro diversos escritos entre 1989 y 2006. El mencionado artículo es de 1989

<sup>66</sup> Web *Parnaseo*. <http://parnaseo.uv.es/carteles> [Consulta 28 de abril de 2013]

<sup>67</sup> ORTIZ NUEVO, *¿Se sabe algo?* Op.Cit. Pág. 129.

<sup>68</sup> Blog *Callejón del Duende* gestionado por Antonio Barberán, entrada del 20 de marzo de 2013. [Consulta: 31 de marzo de 2013] <http://cdizflamencoflamencosdecidiz.blogspot.com.es/2013/03/el-flamenco-teodoro-guerrero-el-qui-qui.html>

3º.- Por la JUANILLA conocida por la Sandita, se cantarán varias Soledaes y juguetes que serán bailados por el referido QUIQUI y de seguida el simpático MARTINILLO cantará Polos, Cañas y Soledaes.

5º.- [...] el Tío de la Zalea, cantará varias Soledaes y Seguidillas jitanas; con sus pregones de Zalea.

7º.- [...] De seguida el QUIQUI y la VIRILO cantarán varias Soledaes y Juguetes que serán bailadas por ANGUSTIA CRUZ y EL PINTOR

9º.- [...] Por ANTONIO RÍOS se tocarán y cantarán varios juguetes y Soledaes que serán bailadas por el QUIQUI. Concluyendo por cantar a dúo unas bonitas danzas.<sup>69</sup>

Luego, en 1867 ya están incluidas las “soledaes” entre los cantes y bailes en lo que parece una posible función flamenca más que un espectáculo bolero, aunque es difícil de precisar su verdadero contenido artístico. Nada se dice de “bailes de palillos o boleros” como aparece en otros carteles publicitarios sobre ensayos en similares fechas. Recordemos que durante mucho tiempo, el cante y baile flamenco se manifestó bajo la denominación de “baile y cante andaluz”<sup>70</sup> y aquí además aparece el término “toque”, seguramente en alusión a la forma de acompañar con la guitarra y a la interpretación de algún solo, pues hay un: “Precioso Zapateado de Cádiz tocado por El Malagueño acompañado al baile por Isabel Jiménez”.

Es importante señalar que los artistas que allí aparecen tienen todos motes o apodos, algo muy característico del flamenco. Antonio El Pintor figura en el libro de Fernando el de Triana<sup>71</sup> como bailaor. Igualmente un tal José García “Quiqui”, que no es el mismo que el anterior “Quiqui” Teodoro Guerrero (1842-1905).

Dos años antes había estado en este mismo salón el Señor Silverio, aunque en la reseña no se citan los bailes ni los cantes interpretados. La función se anunció en el diario El Porvenir de Sevilla, y se celebró el 25 de marzo de 1865 en el *Salón del Recreo* (ya con su flamante nuevo director Luís Botella), situado en La Campana, calle Tarifa nº 1, donde ocurriría lo siguiente:

En la noche de hoy habrá un extraordinario ensayo de bailes nacionales o de palillos, contando para ello con ocho buenas parejas, asistiendo además el afamado cantador Silverio, recién llegado de Cádiz, y José Ordóñez (conocido por Juraco) y también varias gitanas para los jaleos. Empieza a las 8 de la noche.<sup>72</sup>

Aunque no aparecen nombrados los bailes ni los cantes en esta cita, la introducimos entre otros motivos porque aparecen “los jaleos”, que aquí significa “jalear”, o sea, animar la interpretación con exclamaciones y dando palmas, algo típico hoy de muchos bailes flamencos y en aquella época de los denominados “andaluces”. Antes hemos visto una soledad acompañada de su baile de jaleo en 1856. Aparte de

---

<sup>69</sup> Extraído del libro de BLAS VEGA, José *Los Cafés Cantantes de Sevilla*, Ed. Cinterco, Madrid, 1987. Pág. 16.

<sup>70</sup> Esta denominación la utilizó Silverio siempre en los espectáculos de su café entre 1881 y 1888. ORTIZ NUEVO, José Luis “Entre italiano y flamenco”, en el libro *Silverio Franconetti, cien años que murió y aún vive*. Área de Cultura del ayuntamiento de Sevilla, 1989. Págs. 148-9

<sup>71</sup> EL DE TRIANA, Fernando, *Arte y artistas flamencos*, Editoriales Andaluzas Unidas, Bienal de Arte Flamenco ciudad de Sevilla, 1986. Págs. 144 y 206.

<sup>72</sup> BLAS VEGA, José: *Silverio, Rey de los Cantaores*, Ediciones La Posada, Córdoba, 1995. Pág. 24.

todo esto, el propio “jaleo”, como venimos diciendo, fue una modalidad influyente en la formación de la futura soleá flamenca. Ciertamente es que se usa la denominación de “bailes nacionales o de palillos”, luego, sería más bien un espectáculo de escuela bolera que contaría con la actuación de Silverio. No sabemos si habría cantes andaluces –hoy “flamencos”– que acompañaran a los bailes boleros, o lo harían en el intermedio, pero hay que decir que durante esta época fue muy frecuente el que aparecieran artistas del futuro flamenco en espectáculos de escuela bolera. Posteriormente, en la época de los cafés cantantes, una vez que el género flamenco estaba más definido, hacia 1880, convivieron los espectáculos flamencos con los boleros, siendo la influencia artística entre unos y otros, muy importante.

Sobre el cantaor “Juraco”, que acompaña a Silverio en el espectáculo, dice Blas Vega:

Compañero de Silverio en estas dos actuaciones fue José Ordóñez, conocido por Juraco. De esta (sic) cantaor no gitano y natural de Alcalá de Guadaíra, se sabe que fue un gran especialista del cante por soleares, con lo cual el antecedente más antiguo de la soleá de Alcalá, llega hasta él. Mucho antes de que la divulgaran Los Paula.<sup>73</sup>

De contenido parecido al ensayo del salón del Recreo de 1867, encuentra Steingress en el diario *El Porvenir de Jerez* del 31 de Octubre de 1867 una función en el teatro principal a todas luces flamenca, donde aparece el siguiente repertorio:

#### Teatro Principal

Gran función hoy [...] a beneficio de Diego García

[...]

3º Por el Sr. Juan Fernández conocido por el hijo de Curro Dulce, se cantará el POLO, CAÑA, Y SEGUIDILLAS. El aplaudido Mingoli, bailará LA SOLEA EL JALEO Y LA VIUDITA. Remedando a un TONTO, y cantará Francisco Fernández conocido por Dulce.

Todo este canto y baile, será acompañado a la guitarra por el acreditado Francisco Cantero conocido por Paco el Barbero.

[...]

Después José Bernal (a) La Lullera, bailará EL AMORANO Y ALIANAS.

A continuación Francisco Fernández bailará EL TANGO AMERICANO [...]<sup>74</sup>

Los artistas que figuran en este diario son conocidos hoy como flamencos. Uno de ellos es el célebre Francisco Fernández conocido por “Dulce”, o sea, “Curro Dulce” como se conoce coloquialmente en el mundo flamenco. Las “Alianas” probablemente sean las Jelianas o Gilianas, que como estilo, parece que fue influyente en la soleá, y muy ligado al entorno gitano. Aparece incluso el “tango”, antes de que fuese flamenco; el “tango americano”, que también se llamó “de negros”. Es importante señalar cómo

---

<sup>73</sup> *Ibíd.*

<sup>74</sup> STEINGRESS, Gerhard: *La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX*. Art.Cit. Pág. 154.

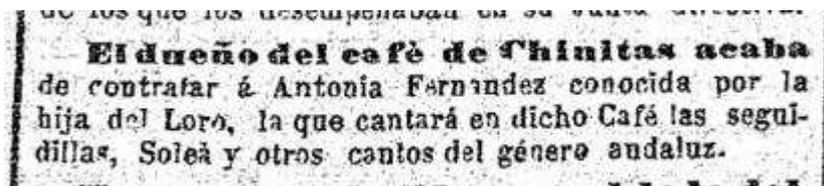
los dos escenarios donde se representan estos espectáculos, el ensayo en el Salón del Recreo de Sevilla dirigido por Luís Botella, maestro de baile bolero, y la función en el Teatro Principal de Jerez, reflejan que el café cantante aún no era el lugar exclusivo de manifestación del flamenco.

El 7 de agosto de 1869 la prensa gaditana *El Comercio* anunciaba que en el Teatro Circo Gaditano se interpretará el baile español *La Soleá de Cádiz*<sup>75</sup>, variante gaditana que vimos documentada en París por Steingress en 1854.

De nuevo Faustino Núñez nos trae noticias sobre la soleá el 22 de septiembre de 1871:

Teatro del Balón. –Función para hoy a beneficio de la primera bailarina española D<sup>a</sup> Manuela Valle. La comedia en 3 actos, *Una aventura de Tirso*. –El baile andaluz, *Las mozas del barrio*, en el que tomará parte la beneficiada. –La pieza en un acto, *La flor de la Canela*, en la que la beneficiada desempeñará el papel de Soledad, y bailará en ella *Soleá y Cantinas*. –Dando fin con el baile *El can can de la bella Elena*. – A las ocho.<sup>76</sup>

El 5 de mayo de 1877 encontramos la soleá dentro del repertorio interpretado en el Café de Chinitas de Málaga por Antonia Fernández “La hija de El Loro”<sup>77</sup>



Eusebio Rioja sitúa como primer estreno de la *soleá* de Arcas el 7 de abril de 1867<sup>78</sup> en el Salón del Ángel de Sevilla. El diario de *La Andalucía* del día 10 de abril califica a esta pieza como “[...] uno de los más dulces y melancólicos de nuestros cantos populares”. En 1870 se califica la soleá de Arcas como “lindo motivo andaluz”.<sup>79</sup> Esta composición de Julián Arcas no tiene el carácter “bolero” de los anteriores ejemplos en partitura, aunque tampoco es totalmente flamenca. No obstante, hay que tenerla muy en cuenta como germen musical del primer estilo de baile flamenco, mientras de forma paralela se cultivaba el cante flamenco de la soleá, del que pudo inspirarse el Almeriense para su creación. Nótese que por entonces se considera a la soleá un canto popular melancólico.

Cuando comparemos las composiciones de *Soleá* de Julián Arcas con otras como el *Jaleo por punto de fandango*, también de Arcas, o el *Polo Gitano o Flamenco* de

<sup>75</sup> *Diario de Cádiz*, edición digital. “¿Sólo una soleá?”, 4 de julio de 2013 [Consulta 20 de junio de 2013] <http://www.diariodecadiz.es/articulo/ocio/1273703/solo/una/solea.html>

<sup>76</sup> *El afinador de noticias*, entrada del 2 de marzo de 2010. [Consulta 20 de junio de 2013] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/03/soledad-y-cantinas-de-1871.html>

<sup>77</sup> RIOJA E. *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco* Op.Cit. Pág. 59. Apareció en *El Avisador Malagueño*.

<sup>78</sup> *Ibíd.* Págs. 56 y ss.

<sup>79</sup> STEINGRESS, Gerhard *La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba*. Op.Cit. Pág. 73

Eduardo Ocón (también un tipo de jaleo) nos daremos cuenta de que el aire musical de la soleá flamenca está más cerca del jaleo que de la soledad documentada en fuentes académicas. No olvidemos que Arcas compuso un solo de guitarra, y éste debió estar inspirado en algún aire popular que por entonces se interpretara en compás ternario, el del jaleo, pero no refleja su carácter de forma totalmente fiel, al menos el tipo “flamenco” que ya se practicaría por entonces. También hay que decir que existe un antecedente de la obra de Arcas en una publicación anterior de Matías de Jorge Rubio para guitarra, pieza de la que hablaremos luego, y en otra obra para canto de Sebastián Iradier.

El toque de guitarra de la soleá de Arcas fue influyente en otros guitarristas como Paco el Barbero, quien la interpreta en Córdoba el 30 de noviembre de 1884<sup>80</sup>:

**Esta noche á las ocho tendrá lugar en los salones altos del Café del Centro un concierto de guitarra, ejecutado por los profesores D. Francisco Sanchez y D. Antonio Daza, y cuyo programa es el siguiente:**

**PRIMERA PARTE.**

- 1.º—Mazurka sobre motivos de la ópera *Lucrecia Borgia*.
- 2.º—Bolero de los *Diamantes de la Corona*.
- 3.º—Modernas Peteneras. (Variacion del *Paño Moruno*.)
- 4.º—Jota Aragonesa. (Composicion del malogrado D. J. Arcas.)
- 5.º—Soledad, de Arcas.

**SEGUNDA PARTE.**

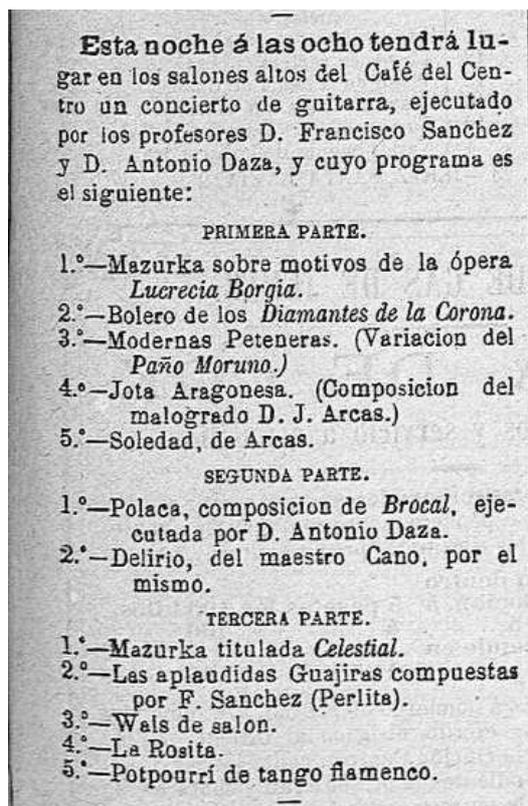
- 1.º—Polaca, composicion de *Brocal*, ejecutada por D. Antonio Daza.
- 2.º—Delirio, del maestro Cano, por el mismo.

**TERCERA PARTE.**

- 1.º—Mazurka titulada *Celestial*.
- 2.º—Las aplaudidas Guajiras compuestas por F. Sanchez (Perlita).
- 3.º—Wals de salon.
- 4.º—La Rosita.
- 5.º—Potpourri de tango flamenco.

También el 25 de diciembre del mismo año:

<sup>80</sup> Blog *Flamenco de papel*, entrada del 27 de noviembre de 2012 [Consulta 5 de junio de 2013] <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/11/paco-el-barbero-1884.html>



El maestro Otero nos dice en su *Tratado de bailes* publicado en 1912, al respecto de las soleares de Arcas<sup>81</sup>:

[...] los tocaores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dicen: *Seguidillas gitanas* de Arcas, *Malagueñas*, *javeras* o *granadinas* de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas [...] dicen que fue su maestro Don José Asensio, discípulo del maestro Aguado.

Si famoso es el autor de la música de las *soleares*, no son menos los que la pusieron en baile. La primera artista que bailó las *soleares* de Arcas, fue la Cuenca<sup>82</sup>, como zapateado flamenco; después la arreglaron para piano y el famoso D. Eduardo Vázquez, fue el primero que las enseñó a las bailarinas de Málaga, que las había muy excelentes y que en aquella época, compartían con las sevillanas en el Café de Silverio y del Burrero los aplausos de los parroquianos que a diario concurrían a dichos establecimientos [...] en 1883 [...] vino a Sevilla contratado [...] al café Filarmónico; después pasó al teatro del Centro y más tarde al café de Silverio y el Burrero; en estos cafés se bailó por primera vez las *Soleares* de Arcas. [...] Después de la Cuenca, que bailaba vestida de hombre con pantalón corto y botines y arregladas para baile de palillos por el maestro Vázquez, los primeros que las bailaron fueron en Málaga [...]

Las dos coplas que es costumbre enseñar [...] La música de las *Soleares* está escrita a un compás de 3 por 8, y sus partes están escritas a 8 compases, se tiene que repetir con el otro pie y hacer otros 8. La colocación de los bailadores es uno frente al

<sup>81</sup> Julián Arcas nació en María, Almería, y murió en Antequera, Málaga en 1882.

<sup>82</sup> Trinidad Huertas Cuenca “La Cuenca” nació en Málaga el 8 de mayo de 1857 y murió en 1890 en la Habana. Los datos los aporta Manuel Bohórquez en su Blog *La Gazapera*, entrada del 22 de marzo de 2013. La fecha de su fallecimiento fue localizada por José Luis Ortiz Nuevo. [Consulta: 31 de marzo de 2013] <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2011/03/22/%C2%BFhemos-encontrado-a-la-cuenca/>

otro [...] y empiezan con tiempo de jaleo a la izquierda [...] Los brazos se mueven en la misma forma que en las *peteneras* y en todos los bailes flamencos.<sup>83</sup>

De todo lo que nos describe el maestro Otero poco lo relaciona con el estilo flamenco. Los pasos descritos no los incluimos porque son coreografías más bien de escuela bolera, aunque en la explicación del baile de soleares en pareja se indican zapateados. Según Otero, la música de las soleares se debe a Julián Arcas, siendo La Cuenca quien primero bailó esta pieza como un zapateado flamenco. Nótese que se refiere Otero a las *Soleares de Arcas*. Si esta artista murió en 1890, su baile debió estar configurado antes. Sin embargo, no explica José Otero en su método el baile de la Cuenca, sino la versión para palillos que creó el maestro Eduardo Vázquez, que es posterior, por lo que esta versión flamenca de las soleares de Arcas debió transmitirse en los artistas del género flamenco de forma paralela a la versión de palillos, algo parecido a lo que ocurría con el repertorio musical de cante y toque.

Considerar la existencia de un baile de soleá de escuela bolera anterior a la versión flamenca coincidiría en cierta forma con las palabras de Rafael Marín:

Los verdaderos bailes flamencos son muy reducidos; pues si bien han bailado algunos *guajiras*, *soleares* y *siguirillas*, han tenido que abandonarlo poco a poco, puesto que todos ellos se reducían a efectuar las mismas figuras y posiciones que se hacen en las *alegrías* [...] <sup>84</sup>

Con estos datos podríamos pensar que el baile flamenco de la soleá partió de la inclusión de pasos de las alegrías en un baile anterior, aunque no habla precisamente de un baile bolero como precedente. Según Marín, las alegrías eran ya un estilo flamenco junto con el zapateado y el tango (aunque este último para él no lo fuese), por lo que éstos son más antiguos.

Utilizando los datos de Otero y Marín habría que situar el origen del baile flamenco de la soleá en época posterior a la modalidad bolera y a las alegrías, a finales del siglo XIX. Sin embargo, antes hemos visto el dato de José Gelardo de 1856 en Málaga, cuando el joven Francisco Heredia cantó en la guitarra *La Soledad* con el baile de la señorita Grande, siendo criticado por su carácter tabernario, su cante flamenco y su forma jaleada con zapateado, algo que nos obliga a considerar la existencia de una forma flamenca de baile de soleá más antigua que el baile bolero de las soleares de Arcas.

Por lo tanto, parece que algún maestro de escuela bolera conocedor de los bailes populares debió tomar una soledad popular, construyendo un baile coreográfico hacia los años 50 del mismo siglo, que es cuando aparece en el repertorio de las compañías de baile bolero, mientras de forma paralela los artistas flamencos cultivaron su propia soledad. No sabemos si en estas coreografías boleras se cantarían la tonada popular relacionada con la recogida entre 1866 y 1867 por Lázaro Núñez Robres y entre 1854-

---

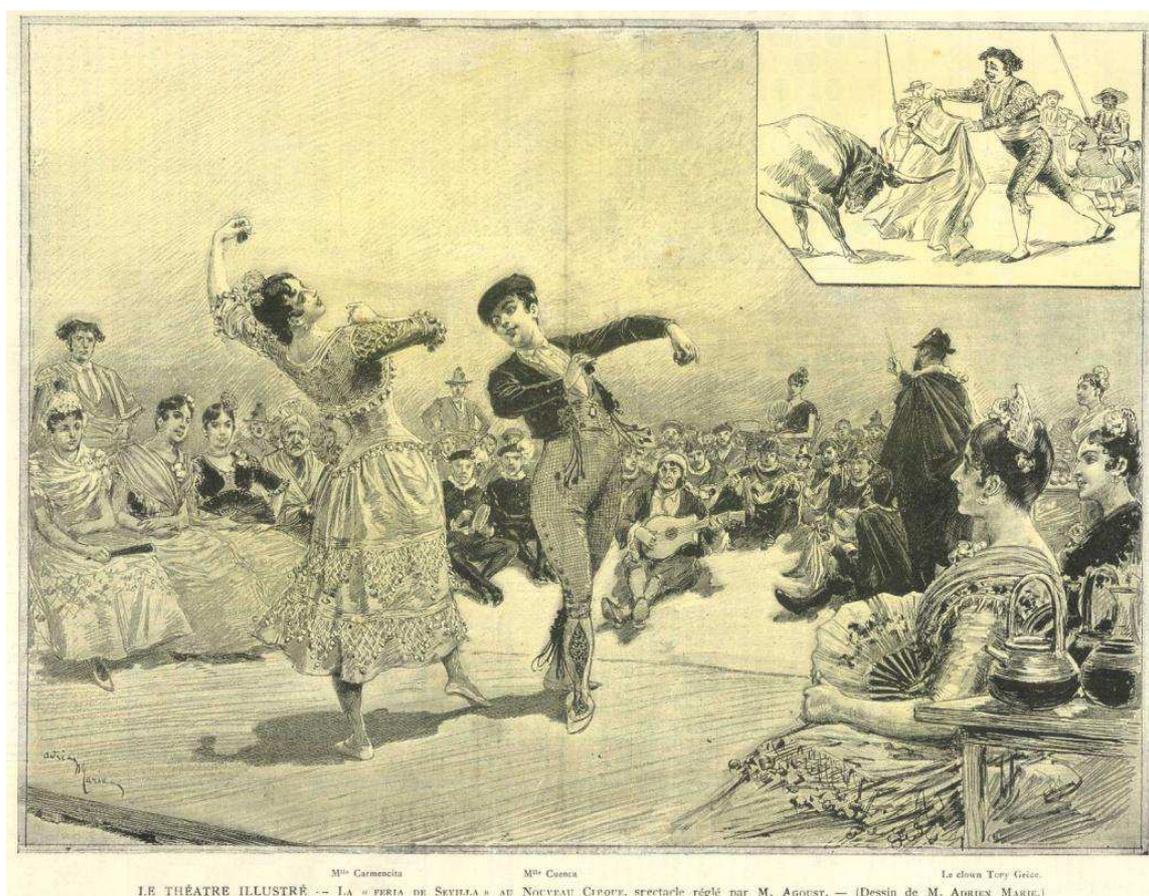
<sup>83</sup> OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Asociación Manuel Pareja-Obregón, Madrid, 1987. Reedición en facsímil de la de 1912. Págs. 152 y ss.

<sup>84</sup> MARÍN, Rafael: *Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra*, Ediciones de la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995, pág. 177. 1ª ed.: Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902.

1867 por Ocón, ya que los ejemplos académicos de Soledad están musicalmente lejos de estas últimas. Lo más seguro es que, como ocurría en otros estilos como los jaleos, hubiera cantos de muy diferente naturaleza dentro el repertorio teatral. La versión bolera probablemente estaría en tonalidad *menor*. Serían los artistas flamencos los que cultivasen las variantes relacionadas con la soleá flamenca, a partir de algunos jaleos en modo *frigio*.

La coreografía de las *Soleares de Arcas* debió ser posterior a su composición como pieza de guitarra a solo (ca.1867). De probable estilo bolero en sus inicios, fue aflamencada por La Cuenca antes de 1890. Después, su estilo fue “academizado” para baile de palillos en las academias de Málaga y Sevilla por maestros del baile andaluz como Eduardo Vázquez. Por ello, no podemos pensar en un solo estilo de baile, sino en tres formas: boleras, flamencas y de palillos.

Trinidad Huertas “La Cuenca” fue una importante bailaora en la historia del flamenco, una de las primeras. En 1887 estuvo en París, formando parte de una compañía reclutada en España por un tal Sr. Oller, con la que estrenó en el Nouveau Cirque de París un espectáculo titulado *La Feria de Sevilla*. De esta actuación se comentó “[...] sube al punto el entusiasmo cuando Mademoiselle Cuenca, a la vez que baila una suerte de zapateado, simula las varias suertes del toreo [...]”. También se publicó un grabado donde se la ve bailar con Carmen Dauset “Carmencita”<sup>85</sup>:



<sup>85</sup> NAVARRO GARCÍA, José Luis: “Algunas novedades en torno a La Cuenca”, *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, nº 2, Junio, 2010. Pág. 19.

Poco después viajaría a América, pasando por Méjico, Cuba y EE.UU, actuando en Nueva York el 27 de junio de 1888:

La Cuenca, la celebrada bailarina y torera, hará su presentación en este país el lunes por la noche en la Sala de Conciertos de Koster & Bial. [...] El lunes por la noche bailará «El Zapateado» y «El Bolero»<sup>86</sup>

Esta importante artista debió cultivar ambos géneros, lo flamenco y lo bolero, pues como hemos visto, a parte de interpretar las suertes del toreo, algo con lo que se hizo muy famosa, también llevo en su amplio repertorio el bolero<sup>87</sup>.

La Cuenca formó parte de la compañía de Silverio Franconetti en Madrid en 1879. Por entonces era anunciada como “La Bonita”:

Teatro de la Bolsa. En este teatro (calle del Barquillo, núm. 7) empezaron ayer, sábado, las funciones de canto y baile flamenco, habiéndose al efecto contratado la compañía siguiente, especial en su género y tan completa cual nunca se ha presentado en esta corte: Director: don Silverio Fanconeti (sic). Bailaoras y cantaoras: *Trinidad Cuenca (La Bonita)*, Francisca (La Pastorcilla), La Niña del Malé, Luisilla (La Gaditana) y Pepa (La Cordobesa). Bailaores y cantaores: Antonio (El Pintor), Antonio Pérez (El Jerezano), José Caro (El Carito) y José Lara (Larita). Tocaor: Antonio Pérez (El Barbián).

*La Iberia*, 1 de junio de 1879<sup>88</sup>

Aunque no hay constancia de que bailara soleares, sino zapateado y alegrías, sí que se cantaron por parte de Carmen Montaña y María de la Hera, hermana del Loco Mateo<sup>89</sup>:

[...] Canto y baile flamenco.

- 1.º Soleás cantadas por Carmen Montaña.
- 2.º Seguidillas cantadas por María de la Hera.
- 3.º Caña y polo cantados por Joaquín Mendoza.
- 4.º Malagueñas cantadas por Manuel Romero.
- 5.º Alegría cantada por Carmen Montaña y bailada por Antonia Pacheco (La Roteña).
- 6.º Zapateado por Trinidad Cuenca.
- Y 7.º Solos de guitarra por el primer guitarrista Francisco Díaz (el de Lucena).

[...]

*La Discusión*, 24 de octubre de 1879<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> *Ibíd.* Pág. 23.

<sup>87</sup> El 6 de julio de 1888 de ella se decía en el *New York Times*: “La Cuenca cambiará de repertorio cada noche y, durante la semana, representará casi todos los bailes de las diferentes regiones de España.” *Ibíd.* Pág. 24.

<sup>88</sup> *Ibíd.* Pág. 3.

<sup>89</sup> <http://www.diariodejerez.es/article/jerez/899219/la/locay/loco/mateo.html> [Consulta: 31 de marzo de 2013] Tanto ella como su hermano, cantaores de Jerez, destacaron se seguiriyas y soleares.

<sup>90</sup> “Algunas novedades en torno a La Cuenca”, *Art.Cit.* Pág. 4.

BOLSA (Barquillo, 7). De cuatro a seis y media de la tarde. Octavo concierto flamenco. Primera parte. Bucharest, vals por la orquesta. *Soleás* cantadas por María de la Hera (Loca de Mateos). Peteneras cantadas por Carmen Montañó. Seguidillas gitanas cantadas por Joaquín Mendoza. Malagueñas cantadas por Manuel Romero (Artillero). La Cruz Roja, schotis, por la orquesta. Alegría bailada por Antonia Pacheco (La Roteña). Alegría bailada por Trinidad Cuenca. Segunda parte. Marcha turca, por la orquesta. *Soleás* cantadas por Carmen Montañó. Peteneras cantadas por Joaquín Mendoza. Seguidillas gitanas cantadas por María de la Hera (Loca de Mateos). Caña y Polo cantados por Manuel Romero (Artillero). Talía, polka, por la orquesta. Alegría bailada por Trinidad Cuenca. Tango americano cantado y bailado por Antonia Pacheco (La Roteña). Hamburgo, polka mazurka, por la orquesta.

*La Discusión*, sábado, 1 de noviembre de 1879<sup>91</sup>

Salvo los números de la orquesta, el resto del repertorio y los artistas son flamencos cien por cien, por lo que las soleares estarían ya configuradas como palo flamenco. Este mismo año, Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” ya se preocupa de su estudio en los artículos que fue publicando en la revista *La enciclopedia*.

Pedrell, en su *Diccionario técnico de la música*<sup>92</sup> de 1894 se refiere a la *Soleá* de esta manera:

Nombre vulgar andaluz del canto llamado Soledad

Y al definir la *Soledad* en términos musicales dice:

Canto y danza española de carácter altamente melancólico en compás de 3/8 de movimiento *allegretto* y en tonalidad menor que al fin modula al relativo mayor, haciendo una breve pausa en la subdominante del menor para comenzar de nuevo<sup>93</sup>

Transcribe seguidamente la letra que presenta Núñez Robres, a la que se ajusta igualmente su análisis, por lo que hay que pensar que usó de modelo su cancionero. Después escribe la letra de Ocón, explicando el tratamiento libre del “coplero” en el orden del recitado de los versos, que se ajusta igualmente al ejemplo de Ocón, por lo que también deducimos que ésta fue su otra fuente musical. Parece que con el polo utilizó igualmente el ejemplo de Ocón<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*

<sup>92</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Imprenta de Víctor Berdós, 1894. BNE M/1369. Pág. 422.

<sup>93</sup> *Ibíd.*

<sup>94</sup> *Ibíd.* Pág. 373.

### III. El Jaleo y la Soleá

La relación entre el jaleo y la soleá ha sido señalada por numerosos estudiosos. Tenemos multitud de descripciones que han relacionado ambos estilos desde aproximadamente 1880, cuando Demófilo y Schuchardt comienzan a estudiar las peculiaridades de los cantos flamencos, siendo descritos como semejantes: “la soleá o jaleo”. El uso de una diferente denominación nos serviría para plantear la teoría de que no fueron una misma cosa, aunque hayan podido tener características comunes. Además, el término *soleá*, aunque todavía no aplicado a un canto o baile, aparece en 1845, unos 50 años después que el de jaleo y, ya como canto: *Soledad*, en 1851. No obstante, antes de sacar conclusiones basándonos solo en las descripciones literarias hay que hacer un profundo estudio también de las fuentes musicales. Si nos remontamos a un periodo anterior a los escritos de Demófilo y Schuchardt, encontramos diferentes descripciones que distinguen claramente entre *jaleo*, o jaleos, y *soleá*.

En Valencia, el 9 de noviembre de 1859 dentro del “Divertimento bailable, del género andaluz, compuesto y dirigido por el primer bailarín D. Manuel Guerrero, nominado *La Perla de Cádiz*, aparece un *Jaleo andaluz* y *Soleá*. Diferenciándose claramente uno de la otra<sup>95</sup>.

El 31 de octubre de 1867, en el Teatro Principal de Jerez se celebra una función a beneficio de Diego García; entre lo interpretado tenemos:

[...] 3º por el Sr. Juan Fernández, conocido por el hijo de Curro Dulce, se cantará EL POLO, CAÑA, Y SEGUIDILLAS. El aplaudido Mingoli, bailará LA SOLEA EL JALEO Y LA VIUDITA. Remedando a un tonto, y cantará Francisco Fernández conocido por Dulce.

[...] Después José Bernal (a) La Lullera, bailará EL AMORANO Y ALIANAS [...]<sup>96</sup>

Parece que la *Soleá* no era lo mismo que el *Jaleo* y tampoco las *Alianas* (probables *gelianas* o *galianas*, estilos relacionado con la soleá y de los que luego hablaremos). El famoso cantaor Curro Dulce fue uno de los especialistas de la caña en época de Silverio, llegando incluso a tener un estilo propio. También fue cantaor importante en seguiriyas y tangos, bailando incluso estos últimos. En esta función cantó para baile dos estilos que la flamencología viene considerando, si no lo mismo, al menos estilos muy relacionados: la *soleá* y el *jaleo*. Aquí queda claro que por esas fechas no debieron ser lo mismo. Al menos el baile no lo era, cabe esperar que el cante tampoco lo sería, aunque es difícil saberlo. Lo mismo podemos decir de las *alianas*, suponiendo que sean las *gelianas*, cante muy vinculado con la soleá y las bulerías como afirman algunos flamencólogos.<sup>97</sup> Lamentablemente, no tenemos mucha documentación musical de las alianas y estilos afines.

---

<sup>95</sup> Web *Parnaseo*. <http://parnaseo.uv.es/carteles> [Consulta 28 de abril de 2013]

<sup>96</sup> STEINGRESS, Gerhard: “La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX”, Art.Cit. Pág. 154.

<sup>97</sup> SUAREZ ÁVILA, Luis “Jaleos, gelianas, versus bulerías” en *Revista de flamencología año X*, Núm. 20 – 2º semestre de 2004, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera. Pág. 3 y ss. y BLAS VEGA, José en *Magna Antología del Cante Flamenco*, Hispavox, 1982. Pág. 30.

Otro dato que confirma que la soleá no fue lo mismo que el jaleo lo tenemos en la zarzuela *Un sevillano en la Habana*<sup>98</sup> de 1871:

Curro. Muchachos, veni pa cá  
y templar esas sonantas,  
y á lucir esas gargantas  
con una güena toná;  
que habita en estos locales,  
causándole envidia ar Só,  
la reina, lo digo yó,  
de las mujeres juncales.  
Tomás: ¿Qué cantamos?  
Curro: *Un jaleo*, y á luego una *soleá*,  
o cuarquiera otra toná.  
Tomás: Vaya pues que es su deseo.

Estudiaremos ahora la relación entre el jaleo y la soleá en función del tipo de coplas cantadas y su carácter musical.

#### IV. Las coplas “de jaleo”

Todos los estilos calificados como jaleos a lo largo del XIX que hemos estudiado nosotros presentan estrofas de cuatro versos<sup>99</sup>. Sin embargo, algunas variantes flamencas que nos han llegado en *modo frigio* tienen coplas de 3 versos, así como muchas soleares:

*Ha venido una venida  
de pimientos y tomates  
ya está la España perdida*<sup>100</sup>

*¡Ay! el Tío Piculabe  
con una carga de leña  
que no cabe por la calle*<sup>101</sup>

Esto supone una diferenciación importante en cuanto al estudio del origen poético de estas coplas y la música que debió acompañar a las mismas. Es importante

---

<sup>98</sup> De Leopoldo Palomino de Guzmán y música de Isidoro Hernández, estrenada en el teatro del Buen Retiro de Madrid el 2 de julio de 1871. *El afinador de noticias* entrada del 23 de enero de 2010. [Consulta: 9 de diciembre de 2012] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/01/cuando-las-tonas-se-tocaban-guitarra.html>

<sup>99</sup> La extensión de este trabajo impide mostrar aquí los datos de esta investigación sobre los jaleos. Lo haremos en una futura publicación. Hemos estudiado los siguientes estilos que son calificados como jaleos o formas jaleadas: Caballos, Polos, Jaleos de Jerez, Ole, Vito, Cachucha, Zapateados, Zorongo y Panaderos.

<sup>100</sup> Carmen Amaya *Jaleo Canastero*, Decca DL 9925.

<sup>101</sup> Porrina de Badajoz *Jaleo extremeño*. 50 Años de flamenco 1935-1985 1ª época, Divucsa, 1993.

señalar cómo el texto condiciona la música a cantar en las diferentes músicas y danzas populares<sup>102</sup>. En este caso, un metro poético de 3 versos supondría en una primera fase musical una estructura en 3 incisos melódicos, a partir de la cual podría evolucionar después hacia otras formas. Por ejemplo, por medio de la repetición de algunos incisos y versos, como después demostraremos.

Algunos cantes flamencos presentan como metro poético las tercerillas. Sin embargo, estas coplas no aparecen documentadas en las partituras calificadas de “jaleo” en el siglo XIX, al menos en las estudiadas por nosotros. Tenemos un posible ejemplo de copla de tres versos en la “Canción española” *Las Playeras* de Mariano Soriano Fuertes<sup>103</sup>, donde aparece una estrofa usada a modo de estribillo, aunque la letra es del propio autor:

*¡Ay! lagrimitas corred  
y las fuentes que estén secas  
¡ay! dadles penas que verter*

También otro en la obra *Pepiya la salerosa*<sup>104</sup>, de Fernando G. de Bedoya, igualmente como estribillo o coda de remate:

*Vente conmigo;  
dile a tu mare  
que soy tu primo*

No descartamos que pueda haber más. Habría que realizar un profundo rastreo por toda la música del XIX. Lo que sí hemos constatado como evidencia es la práctica de las coplas de tres versos a nivel popular, tenemos muestra de ellas en el periódico sevillano *El tío tremenda o los críticos del malecón*:

[...] le pegué un cartel con este terceto:

*Juyamos al Pirineo  
no paremos en diez años,  
que nos persigue castaños*

[...]

---

<sup>102</sup> A este respecto, Miguel manzano se pronuncia en el mismo sentido: “[...] las melodías y los toques instrumentales de danza y baile deben su origen y desarrollo melódico a la mensura poética de los textos con que son cantadas, ya que es la mensura el elemento que condiciona la creatividad musical, sobre todo por lo que se refiere al elemento rítmico”. *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales*, Publicaciones de CIOFF España, 2007. Pág. 392 y ss.

<sup>103</sup> Ca.1860, según Celsa Alonso en la Op.Cit. *La canción lírica...*Pág. 249 (BNE MP/1805/73).

<sup>104</sup> Estrenada en septiembre de 1851. Fuente SUÁREZ ÁVILA, Luis “Jaleo, Gilianas versus bulerías” Art.Cit. Pág. 11.

*Pepe quisiera ir contigo  
paa evitar mi ruína;  
pero no me dexa Mina*

[...]

*Dexadme con mil demonios  
maldecíos Valencianos,  
que me voy con mis hermanos*

[...]

*Tristemente voy pagando,  
en premio de mis locuras,  
las duras y las maduras*

[...]

Colgamos la tarjeta en la puerta de la casa del Señor; se cantaron algunas coplitas, que no repito porque se acaba la tarde, y nos volvimos a nuestra choza, más contentos que unas pascuas.<sup>105</sup>

Nótese que la última copla especialmente casa con la expresividad de las soleares de tres versos. En este mismo sentido, Rodríguez Marín recoge coplas de tres versos en el apartado “Ausencia” de su obra *Cantos populares españoles*<sup>106</sup>:

*¡Mare, yo me boy con é!  
S´ ha yebaíto ese hombre  
la raís de mi queré*

*¿qué tendré yo que no como?  
la penita de no verte  
me tiene d´echar al joyo*

*Jaleíyo y más jaleo.  
Viendo que tú no venías  
eché una carta ´r correo*

Veamos los estudios previos sobre las *coplas de jaleo* y de la *soleá* que hicieron Demófilo y Schuchardt. Esto decía Demófilo:

[...] es lo cierto que hoy se conocen con el nombre de *cantes flamencos*, no canciones ni cantos, un género de composiciones que recorren desde la *soleá*, propiamente dicha, llamada por algunos *tercerilla* [...]

---

<sup>105</sup> *El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón*, Sevilla, 1812. Núm 31. Pág. 3 y ss. BNE HN/8.

<sup>106</sup> Coplas nº 3424, 3505 y 3550 en la Op.Cit.

[...] las *soledades*, llamadas también *soleares* y *soleás*, cuya letra no es otra cosa que la copla común de cuatro versos octosílabos romanceados, cantada por la música cuyo nombre, según nuestros informes, es debida a una mujer llamada Soledad, y no a su melancólica tristeza; por más que, como hemos dicho en otro lugar, aunque todas las coplas de cuatro versos pueden cantarse por aire de *soledad*, los maestros no gustan emplear más que las letras tristes, compuestas por ellos en la mayoría de los casos; las *soledades*, propiamente dichas, llamadas *tercetas* en Osuna, corresponden a las *tríadas gallegas* apellidadas *ruadas*, y por algunos *tercetos*, y tienen alguna relación con el *stornello italiano* y el *ternario céltico*, según indicó ya el señor Milá y Fontanals. Las *soledades* de tres versos reciben también el nombre de *coplas de jaleo* y son como las *ruadas*, las *sevillanas* y aún las *seguidillas gitanas*, bailables. Distínguense pues, sólo las *soledades* de cuatro versos de las *rondeñas* o *malagueñas*, en que los cantadores buscan para las primeras las letras más tristes, y las *soledades* de tres versos de las coplas de *jaleo*, en que la letra de éstas [jaleos] es ordinariamente más alegre y los compases más animados [...]<sup>107</sup>

Antes de sacar conclusiones, estudiaremos el trabajo de Schuchardt al respecto del *terceto*<sup>108</sup> octosílabo de rima *aba* y la *soleá*:

A mi modo de ver, el libro de *Demófilo*, debiera haberse dividido en dos partes: primero, canciones que ya por su metro están vinculadas a aires flamencos: las *soleares* y las *playeras*; segundo, recopilación de coplas clasificadas por sus contenidos, que indicase en breves palabras con qué aire o aires se suelen cantar.<sup>109</sup>

*Soleá* propiamente dicha, por precisar, ya que *Demófilo*, también tiene *soleares de cuatro versos*, si bien habla de *soleá* en el sentido musical de la palabra: cuartetas cantadas por *soleá*. *Soledad* describe un estado de ánimo cargado de añoranza, enamoramiento y aflicción en soledad y lontananza, y por ende un poema compuesto en esta disposición. Desde hace muchos siglos, la literatura española y portuguesa cuentan con sus *soledades* y *saudades* [...] Augusto Fernán y Forniés titula sus cantares compuestos al estilo popular: *La Soledad*. Naturalmente, no piensa aquí en las *soledades* de Góngora, sino antes bien en aquella *soledad* a la que Gustavo Adolfo Bécquer en su prólogo a dicha colección se refiere como «el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía». Quede advertido que también aquí domina el sentido musical de la palabra y que los *cantares* de Ferrán están compuestos en forma de coplas comunes. El *terceto gallego* que citaré a continuación, entre otros, me hace suponer que el nombre de *soledad* se le viene aplicando al *terceto* de antiguo y no solo en los últimos tiempos.

Campanas de Bastabales,  
Cuando vos oyo tocar  
Morrone de *soledades*.

En la poseía popular española es muy frecuente hablar de la *soledad*, aunque los españoles nunca alcancen a utilizar la palabra con un derroche similar al que demuestran los portugueses con su *saudade*.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> MACHADO *Colección de Cantes Flamencos...* Op.Cit. En el prólogo, págs. 13 y ss.

<sup>108</sup> Hay que decir que tanto Schuchardt como Demófilo utilizan el término “terceto” para referirse a una composición poética de tres versos de arte menor donde dos de los cuales riman, cuando debería usarse la denominación “tercerilla”, que es la correcta, ya que el vocablo “terceto” corresponde a versos de arte mayor.

<sup>109</sup> SCHUCHARDT, Hugo: *Los Cantes Flamencos*, Op.Cit. Pág. 56.

<sup>110</sup> *Ibíd.* Pág. 62 y 63.

La SOLEA, como acabo de decir, no debe su nombre a la cantaora llamada «Soledad», sino al metro poético que la acompaña, el terceto. Antes este aire solía ser más vivaz y bailable, es decir el *jaleo* (¿sólo que con un compás diferente?: «se entonan con más rápidos y animados compases y se pueden acompañar con el baile»); su texto fue alegre o algo melancólico y por esto las tercetas se llamaron y siguen llamándose *coplas de jaleo*.<sup>111</sup>

Respecto al posible origen de las tercerillas por medio de una mutilación de uno de los versos de una cuarteta, Hugo Schuchardt se manifiesta en este sentido:

Las soleares andaluzas en cambio, no permiten otra explicación que los tercetos gallegos y a ambos los consideramos históricamente vinculados. Es verdad que se da el caso de cuartetas convertidas en soleares por omisión del último verso [...] pero es poco probable que sea ésta la manera en que un género haya engendrado a otro, por el mero hecho de que en tal caso la forma ordinaria de la copla tendría que ser *abab* en vez de *abcb*. Esta última forma métrica [...] de ninguna manera podría ser considerada como modificación de la primera<sup>112</sup>

Dos años antes de publicar su famoso libro *Cantes Flamencos*, Demófilo escribió en octubre de 1879 un estudio más completo sobre las coplas de jaleo y las soleares llamado “Cantes flamencos”. Lo hizo en la revista *La Enciclopedia*<sup>113</sup>. En ella, decía al respecto de las “Soledades”:

## CANTES FLAMENCOS.

### I.

[...] Ni las coplas de *Soleá* o de jaleo, ni las playeras o seguidillas gitanas, ni los martinets, cañas, polos, poli-cañas, tiranas livianas, pajarillos, tonáas y deblas; ni aún los caleseros, panaderos, alegrías o juguetillos han sido hasta aquí objeto de serias investigaciones [...] Estas composiciones, designadas también por el pueblo con el nombre de *soleás*, *soleaes* y *soleares*, llamábanse años atrás más especialmente, y aún se llaman hoy, coplas de *jaleo*, y han debido su nombre a una mujer llamada Soledad que las cantaba sin igual ternura. Según la indicación del cantador que nos dio esta noticia, las coplas andaluzas, llamadas antes de *jaleo*, forman hoy por decirlo así, el primer eslabón de esa cadena de producciones conocidas popularmente con el nombre de *cantes flamencos*. Las soledades constan ordinariamente de tres versos, octosílabos asonantados o aconsonantados el primero y tercero, y en esta forma corresponden a los tercetos gallegos, y según el señor Milá y Fontanals, al stornello italiano y aún al ternario céltico [...] advertiremos que hay también soledades de cuatro versos y que la letra es, por regla general, de carácter triste y abatido y no como eran ordinariamente, antes de agitanarse, si vale emplear esta expresión, las llamadas también coplas de jaleo. He aquí ahora algunos ejemplos de estas producciones:

---

<sup>111</sup> *Ibíd.* Pág. 54.

<sup>112</sup> *Ibíd.*

<sup>113</sup> *La Enciclopedia*, 25 de octubre de 1879. Pág. 340 y ss.

## SOLEDADES DE TRES VERSOS

[...]

*A llorar yo me ponía  
Por ver si con mi llantito  
De mí te condolecías*

[...]

[...] como nuestros lectores habrán visto todos los cantares citados son tristes o cuando menos profundamente melancólicos y parecen exclusivamente destinados a llorar desventuras, casi siempre amorosas. Esta propensión a cantar la desgracia o la tristeza es señaladísima en los llamados cantares flamencos, especialmente en las *seguidillas gitanas* a que en Málaga y otros pueblos llaman *playeras*, y como la palabra soledad y *soledades* se encuentra también empleada en el terceto gallego citado en la nota [la copla gallega aludida, es *Campanas de Bastabales / cuando vos oyo tocar / Morrome de soledades*], tiene analogía con el estado de ánimo que en la letra de las coplas se revela y aún con el aire musical que las acompaña, nos asalta la sospecha de que si la denominación de soledades reconoce otro origen que el que los cantadores le atribuyen [...] También nos ocurre si el cantar gallego aludido debiera decir *soidades* en vez de *soledades*, pues aquella palabra parece mucho más aplicable al caso: a ser así, ya podríamos considerar que había en Andalucía y Galicia dos géneros de cantares análogos no sólo por la forma métrica, sino también por su fondo o contenido. Mas esta opinión ofrece igualmente una dificultad, y es que la letra de las soledades como de los tercetos es a veces festiva o por lo menos no triste:

[...]

*Traigo rosas, traigo flores,  
Traigo la marimoñita  
Rositas de tóos los colores*

[...]

[...] coplas que difieren del carácter triste que parece dar a entender el nombre de soledad y *soidades*. El hecho de que las *ruadas* son tercetos enteramente iguales a los citados, salvo en la letra que es alegre y a propósito para el baile nos induce, por último, a pensar si deberíamos llamar *soidades* a los tercetos gallegos cuya letra fuera melancólica y triste, *soledades* a los tercetos cuya letra fuese también triste y melancólica, y *ruadas* y coplas de *jaleo* a las de tres versos, andaluzas y gallegas, cuando su letra es alegre o levemente melancólica y se destinan especialmente para acompañar el baile. En este caso la palabra *jaleo* recobraría la verdadera significación que tiene en andaluz, que es la de animación y de vida, y la palabra *soledad* quedaría reservada para esas canciones tristes que hoy andan confundidas con las de *jaleo* cuya música tiene el compás más vivo y animado que las *soledades*, por más que entre los cantadores se designan con el mismo nombre unas y otras coplas y una y otra música.

Al mes siguiente, completó con dos artículos más su estudio sobre las soledades y las coplas de *jaleo*:

## CANTES FLAMENCOS.

### II.

#### SOLEDADES.

[...] en las soledades que son ya, si podemos expresarnos así *jaleo más tristes y no bailables* (pues parece que las palabras, baile y soledad implican cierta contradicción); sin embargo, decimos, este predominio del elemento *gitano o triste* sobre el *andaluz o alegre*, está llamado a nuestro juicio, a desaparecer por la traslación de estos cantes del círculo reducido de la taberna a los círculos, ya más dilatados, del café, por una razón muy clara a nuestro juicio. En la taberna el cantaor impone la ley al público; en el café el público ejerce por varias relaciones poderosa influencia sobre el cantaor, y puede con sus aplausos o silbidos desterrar un género o poner de moda a la larga otros [...]<sup>114</sup>

## CANTES FLAMENCOS.

### III.

#### SOLEDADES O COPLAS DE JALEO DE TRES VERSOS

Aunque estas canciones, como ya hemos dicho, reciben indistintamente el nombre de soledades o coplas de jaleo, nosotros damos especialmente esta última denominación a las que tienen la letra festiva o ligeramente melancólica, se entonan con más rápidos y animados compases y se pueden acompañar con el baile.

[...]

*Soledá del alma mía  
De noche te vengo a ver  
Porque no puedo de día*

[...]

*Se lo pedí esta mañana  
Al cristo del baratillo  
Que me quiera esta serrana  
[...]<sup>115</sup>*

Veamos las conclusiones que podemos sacar de todo esto.

Según un cantaor le informó a Demófilo, las coplas andaluzas llamadas antes *de jaleo* forman los cantes flamencos. Lo que vendría a significar que de todos los cantos y bailes descritos como de *jaleo* y *andaluces* a lo largo del XIX se nutrieron los artistas flamencos para crear todos los estilos que hasta hoy se han cultivado. En el ámbito del flamenco, el término *jaleo* está documentado desde finales del XVIII, no así el de *soledad*, que es posterior. Esto último es muy importante.

Hacia 1880, ambos escritores consideran por un lado a la *soleá* o *soledad* como un metro “propio”, siendo la tercerilla su naturaleza poética, documentada hace siglos y vinculadas al “terceto gallego”. Schuchardt, de forma contundente afirma que la *soledad* debe su nombre precisamente al metro poético que la acompaña: “el terceto”. Sus coplas

<sup>114</sup> *La Enciclopedia*, 15 de noviembre de 1879. Pág. 370.

<sup>115</sup> *La Enciclopedia*, 25 de noviembre de 1879. Págs. 380-1.

son alegres o algo melancólicas, de rima *aba*, aunque Demófilo se plantea –con gran intuición– si esta denominación responde al carácter expresivo de sus metros y musicalidad.

La *soledad* también es un aire musical, vivaz, yailable, comparándose con *el jaleo*, aunque estos tienen compases más animados, por ello también se las llamó a las soledades: “coplas de jaleo”.

Schuchardt señala una diferenciación musical importante respecto al aire de la *soledad* en comparación con el *jaleo*, preguntándose si acaso era un compás diferente. Señala que la soledad antes era más rápida (estudiaremos esto más adelante).

Por aquellas fechas (ca.1880), la *soleá* así llamada era un estilo musical (ya flamenco) que también aceptaba coplas de cuatro versos, algunas compuestas por los propios cantaores, otras tomadas de otros aires, pero de contenido triste y con un aire musical más lento.

Teniendo en cuenta todo esto y entrando en un análisis flamenco diremos que: *el jaleo* fue un aire musical de ritmo vivo, fundamentalmente en compás ternario, con letras de temática alegre y con gran multiplicidad de estilos y variantes musicales, tanto en *modo frigio* como *Mayor* y *menor*. Dentro del grupo amplio de los jaleos, un aire musical de carácter animado y de texto alegre o melancólico fue conocido desde mediados del XIX como *soledad*, y luego *soleá*, teniendo como metro una tercerilla. Las *soledades* fueron conocidas también como *coplas de jaleo* por el carácter festivo de algunas de sus coplas y su soporte musical, semejante al de los jaleos, por lo que habría que pensar que la nueva denominación de *soledad* para este aire de jaleo, se debió a la temática de algunas de sus coplas y al carácter expresivo que tendría su música, probablemente el canto en modo *frigio* y su carácter melancólico.

Ese mismo aire musical adoptó posteriormente coplas de 4 versos romanceados, transformándose en un estilo más solemne, triste y melancólico, ralentizándose su ritmo, y originándose lo que llamamos hoy *cante por soleá* como estilo de cante independizado del baile. Ocurrió esto en un ambiente tabernario y luego en el café cantante.

Seguirán estas dos variantes de *soledad*, o jaleos en *modo frigio*, caminos diferentes, dando origen a estilos nuevos:

- Las soledades o coplas de jaleo en *modo frigio* de compases más animados, darán origen a los estilos de bulerías en *modo frigio*. Ocurriría esto entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Tendrán un soporte rítmico relacionado o conocido como *jaleo*, cambiando de nombre posteriormente por el de *bulerías*. Unos pocos ejemplos mantuvieron el término de *jaleo*, cristalizando en variantes de *jaleos extremeños* y *canasteros*.
- La otra variante igualmente en modo *frigio*, más lenta, seguirá llamándose *soleá* y seguirá su progresivo aflamencamiento, acentuándose sus caracteres melancólicos y/o tristes, ralentizándose más su tempo musical e introduciéndose coplas de cuatro versos. Ocurrió esto a finales del siglo XIX.

Por ello creemos que la *soledad* flamenca fue un aire musical en *modo frigio*, construido sobre un metro poético de tres versos y de ritmo ternario rápido: el del *jaleo*, con el que compartió similares elementos musicales. A partir de mediados del XIX este aire de *jaleo* comenzaría a tener alguna distinción musical, de ahí el nuevo nombre: *soledad*, aunque también se llamó *jaleo* por un tiempo (recordemos el sentido amplio del término *jaleo*). Quizás esa distinción musical fuera el modo *frigio* melódico y su aire melancólico, siendo esto lo que pudo motivar el uso del término “Soledad”, aunque en el fondo fuera un aire de *jaleo* más. Melódicamente, los ejemplos más antiguos de *soledad* parecen acercarse a lo que conocemos como fandango, pero el metro poético nos hace pensar en un diferente origen, o en una forma musical con diferente nombre que subsistió bajo el universo del *jaleo* y que tomó el nombre de *soledad* por la naturaleza de su metro poético, según Schuchardt, o quizás más bien por su expresividad, como creía Demófilo y como creemos nosotros también. Durante mucho tiempo convivieron ambas denominaciones: *jaleo* o *soleá*, síntoma de su semejante carácter, y de que en un estadio primigenio, la *soledad* no fue más que un *jaleo* de los muchos que hubo, al que se le bautizó con otro nombre debido a su especial expresividad, que fue acentuada con el paso del tiempo por los cantaores flamencos hasta alejarse del *jaleo* anterior, quedándose definitivamente con el de *soleá*, más afín a su verdadero carácter. Ocurrió esto en un ambiente tabernario y luego en el café cantante.

Volviendo al *jaleo* como denominación genérica para diferentes estilos y atendiendo a las diversas tonalidades que le han servido de soporte, hay que señalar que diversos *jaleos* en tonalidad *Mayor* están relacionados con los cantes que luego se denominarán *alegrías*, *cantiñas* y *juguettillos*. Por ejemplo, los panaderos, el arandito, las rosas, y otros que existieron a lo largo de todo el siglo XIX. Algunos se siguieron cantando en *jaleos flamencos*, como será el caso de una grabación de Sebastián el Pena titulada *Jaleos*<sup>116</sup>, aunque podamos considerarlos hoy *alegrías* o *cantiñas*. Otros *jaleos* en modo *Mayor* cristalizarán en algunas bulerías llamadas hoy “de Cádiz”.

También encontraremos en algunas bulerías modalidades cantadas en tonalidad *menor* que han podido partir de antiguos *jaleos* en modo *menor*.

## V. La soleá en las fuentes musicales

### 1860. El guitarrista Matías de Jorge Rubio

En el método de guitarra de Matías de Jorge Rubio de 1860<sup>117</sup> tenemos dentro de la parte tercera una pieza llamada *La Soledad* que recuerda a las soleares, aunque sea muy elemental. Está escrita en cifra. Esta partitura se reeditó en un método posterior<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Sebastián Muñoz “El Pena” –*Jaleos*– “Como si fuera en el campo”, guitarra Joaquín El hijo del Ciego. 1907, Zonophone X-52312.

<sup>117</sup> *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos por este sistema, por Matías de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista en esta corte.* BNE M/3474(1).

<sup>118</sup> *Método fácil de guitarra dedicado a los aficionados por M. de Jorge Rubio*, Madrid. Aunque no está fechado en la portada como los otros, se considera en la BNE de 1870, signatura M/1376(1). No obstante, pudiera ser anterior, ya que el de bandurria sin cifra aparece el mismo año que el de cifra (1862).

puesta en notación moderna, con alguna nota añadida en las voces intermedias que no modifica prácticamente la pieza anterior.

La obra está escrita en *la menor*, con comienzo y final sobre la dominante (*Mi*). Probablemente este ejemplo responda a una de las músicas que se utilizarían para acompañar los bailes que hemos visto descritos desde aproximadamente 1852. Aunque no presenta texto cantado tiene toda la pinta de haberse inspirado en algún canto popular que debió estar en modo *frigio* de *mi*, habitualmente armonizado en *la menor* por los músicos académicos. Figura en 3/4 y se indica “vivo” en la partitura, lo que puede traducirse en un 3/8.

### 1867. Lázaro Núñez Robres y su «Soledad»

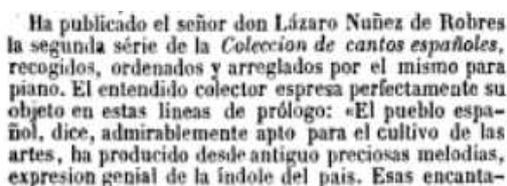
El compositor de Almansa Lázaro Núñez Robres (n. 1827)<sup>119</sup> publica en 1866 la recopilación de cantos populares *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn...*<sup>120</sup>. Parece que tenía intención de publicar una segunda serie, tal y como se anuncia en *El Museo Universal*<sup>121</sup> de 1867:



El señor don Lázaro Núñez Robres, ha principiado á publicar una obra titulada *Música del pueblo*, con la cual presta un gran servicio al arte nacional, puesto que es una colección de cantos españoles, recogidos, ordenados, y arreglados con sumo acierto, para piano. Deber es nuestro alentar al ilustrado profesor en su laudable propósito, el cual se dirige, como dice en el prólogo de la obra, á perpetuar todas las melodías populares dignas de estimación y aprecio, librándolas de un olvido cierto; de esta suerte aparecerán en la escena del mundo y en el general trato y comercio intelectual, esos reflejos de nuestro modo de ser, de sentir y de pensar, facilitando al extranjero el conocimiento del alma de esta nación, y sirviendo además para que nosotros nos conozcamos mejor á nosotros mismos. Mirando á estos fines y resultados, recogerá y presentará en la colección los cantos antiguos y modernos de todas las provincias, desde el *romance* hasta el *zortico*, desde el *villancico* hasta la *soledad*, desde el *aire guerrero*, hasta el *religioso rosario*, respetando escrupulosamente la melodía original y la letra á ella unida.

Ya ha visto la luz la primera *serie* que, en efecto, corresponde, por la ejecución, al generoso pensamiento del señor Núñez Robres.

Como así fue. Figura en el mismo periódico el 2 de agosto de 1868, nº31:



Ha publicado el señor don Lázaro Núñez de Robres la segunda *serie* de la *Colección de cantos españoles*, recogidos, ordenados y arreglados por el mismo para piano. El entendido colector expresa perfectamente su objeto en estas líneas de prólogo: «El pueblo español, dice, admirablemente apto para el cultivo de las artes, ha producido desde antiguo preciosas melodías, expresión genial de la índole del país. Esas encanta-

<sup>119</sup> Publicó en 1867 su colección de cantos que recopiló entre 1866 y 1867. Desde 1867 fue maestro compositor y director de orquesta del Teatro Español, antes del Príncipe de Madrid. ALONSO, Celsa: *La canción lírica española...* Op.Cit. Pág. 259.

<sup>120</sup> BNE MP/2950/24.

<sup>121</sup> *El Museo Universal, periódico de ciencias, literatura, industria, artes y conocimientos útiles, año undécimo 1867, Madrid.* Núm. IX, 3 de marzo de 1867. Pág. 71.

Al respecto del criterio de Núñez Robres en la recogida de los cantos populares, el autor se preocupó por escribir las melodías de la forma más fiel posible:

Mirando a estos fines y resultados, recogeré y presentaré en esta colección los cantos antiguos y modernos de todas las provincias, desde el *romance* hasta el *zorrico*, desde el *villancico* hasta la *soledad*, desde el *aire guerrero* hasta el *religioso rosario*, respetando escrupulosamente la melodía original y la letra a ella unida hasta en esos defectos que el arte oficial condena, aunque en su misma imperfección ofrezcan particulares atractivos.

Tal es el objeto que me propongo.

No así su acompañamiento, que es aportación del autor. No debemos tener en cuenta su adaptación al piano, pues es más una forma elemental de reducción y armonización de los mismos que la verdadera realidad interpretativa. No obstante, probablemente la armonización responda a la forma usual de su tiempo, no así su ritmo si lo comparamos con el ejemplo de Ocón.

Núñez Robres escribe su *Soledad* en compás de 3/8, con una introducción que recuerda al patrón rítmico de la jota y el antiguo fandango. La indicación de *Allegretto* (aprox. Negra 100) supone una interpretación más lenta que el *Allegro* más típico del jaleo. La tonalidad es *Mi frigio flamenco*, y en esencia, su construcción musical se basa en tres frases musicales. Se produce un leve paso por el acorde de *Do Mayor* en los tercios 2º y 3º, pero muy corto en comparación con las actuales soleares. Todavía el peso armónico de *la menor* es importante, pudiéndose analizar desde el punto de vista de *la menor* con semicadencia en la dominante, aunque la melodía está claramente en modo de *Mi*. El tercio 1º se repite de forma literal, siendo el siguiente una variación del anterior con caída en el III grado (*sol*) que se armoniza con *Sol Mayor*, giro que nos recuerda al polo y a la caña. Todas las frases melódicas comienzan en el III grado del modo, en este caso *sol #*, algo que también veremos en el ejemplo de Ocón, con similar subida, aunque en este caso es de 5ª, cuando en Ocón es de 4ª. Realiza cuatro incisos melódicos en total (repite el 1º), finalizando todos con un adorno en semicorcheas típico de los fandangos. Su copla es de tres versos octosílabos:

*De qué te sirven los bienes  
mientras tú en el mundo vivas  
si hora de salud no tienes*

Este ejemplo no permite indicar una cuenta de 12 pulsos como la soleá actual. Aunque los tercios de cante se estructuran en 4 compases de 3 tiempos, la armonización se basa en estructuras de 3 o de 6 tiempos y Núñez Robres no presenta el toque flamenco que vemos en Ocón. No obstante, es un ejemplo muy importante a tener en cuenta en cuanto al posible origen de las futuras soleares flamencas, por el uso de coplas, patrón melódico y estructura musical. Además cuadraría como ejemplo elemental de cante primigenio que luego se desarrolla generando modalidades más elaboradas y enriquecidas, como los ejemplos de soleares de Triana.

En este mismo cancionero figura una letra habitualmente cantada por soleá y tangos bajo el nombre de *Canto de taller nº 17*, pero no tiene melos flamencos:

*Ni contigo ni sin ti  
tienen mis penas remedio  
contigo porque me matas  
y sin ti porque me muero*

*La «Soledad» de Eduardo Ocón recopilada entre 1854 y 1867*

Ocón comenzó a recopilar los cantos de su colección siendo organista de la catedral de Málaga entre 1854 y 1867<sup>122</sup>, un avance de la misma –*Colección de melodías en español*– es mencionada por Baltasar Saldoni, y se publicó al poco de llegar a París (5 de mayo de 1867)<sup>123</sup>. Esto sitúa las fechas de recogida de las melodías bastantes años antes de su publicación, anteriores incluso a la recopilación de Núñez Robres. Por ello, en el caso de la *Soledad* calificada de popular hay que pensar que debe ser contemporánea a la que recoge Núñez Robres o anterior. Ocón dice de la soledad:

Este canto es casi tan popular como el Fandango siendo la variante que figura en esta página la que hemos creído más sencilla y popular de las muchas que de tal melodía se conocen<sup>124</sup>

Advierte Ocón en el prólogo de su libro de no confundir lo que él considera que son “cantos populares”, o sea, del pueblo, con los “cantos nacionales”, cantos popularizados pero no creados por el pueblo, aunque también los canten. Por ello, tenemos que considerar que esta *soledad* era así interpretada a la manera del pueblo, siendo esa melodía una de las muchas que se conocen. Además, recogemos las propias palabras de Ocón sobre la queja del resto de músicos que han intentado acercarse a los cantos populares con una intención manipuladora, despojándolos de su esencia para acomodarlos al gusto burgués:

En cuanto a los propiamente populares que figuran en este libro –todos andaluces– han sido tomados de la boca del mismo pueblo, esmerándonos en copiarlos con la mayor exactitud posible, así como sus acompañamientos o armonizaciones, casi siempre de un corte muy extraño y primitivo; y nos lisonjamos de haber vencido en mucha parte las dificultades con que se lucha al escribir esta clase de melodías –de origen árabe probablemente– aumentadas con la que nace de no haber un modo constante de ejecución de tal manera que cada vez que un mismo cantante las repite introduce en ellas alguna variación más o menos considerable.

No tenemos noticia de que estas melodías hayan sido hasta ahora escritas, o a lo menos publicadas, con el sello especial de originalidad que el pueblo les imprime en la

---

<sup>122</sup> MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical*. Ediciones Seyer, Málaga 1991. Pág. 181.

<sup>123</sup> *Ibíd.* Págs. 399 y 423. Esta colección permanece aún sin localizar.

<sup>124</sup> OCÓN, Eduardo: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874. Pág. 88.

ejecución, y que hemos procurado conservar, al insertarlas en esta obra, cuanto nos ha sido dado, consagrando a este fin una larga observación y un escrupuloso estudio. Algunas de ellas que circulan impresas hace tiempo, más bien que exactas copias, son simples imitaciones; y fácil es comprenderlo comparando la armonización del Fandango, de las Malagueñas y de las demás canciones de esta especie que aquí hemos reunido con las de aquellas publicadas antes, y viendo las notables diferencias que entre unas y otras existen. Ciertamente muchos de los que han escrito en este género han conseguido un objeto, que se limitaba á presentar esos aires populares bajo una forma agradable y artística, traduciéndolos, por decirlo así, al lenguaje culto y tomándolos como toma de sus propias invenciones; pero nosotros no podíamos aceptar procedimientos semejantes, presentándolas con carácter distinto y siendo nuestro propósito reproducir con la posible exactitud y verdad en los detalles esas armonizaciones, rudas y toscas a veces, y esas melodías, siempre raras y por extremo originales, que son sin embargo la verdadera expresión del sentido músico del pueblo andaluz<sup>125</sup>

Comparando esta melodía con la del cancionero anterior hay que decir que sin ser iguales son semejantes en muchos aspectos. La estructura es similar, basada en tres frases musicales que se repiten y varían, aunque la de Ocón está algo más evolucionada desde el punto de vista musical; podríamos decir “aflamencada”. En total aparecen seis tercios en tonalidad de *Mi frigio* y compás de 3/8. Cada frase musical se extiende durante cuatro compases (12 pulsos, como hoy), también la mayoría de las partes instrumentales, estando el resto estructuradas en dos compases. El aflamencamiento de este canto lo podemos ver en las repeticiones de los tercios 3º y 4º, que no son exactamente iguales, aunque las frases musicales 5ª y 6ª parecen ser una derivación de las anteriores, que repiten parte de la estrofa para completar la música. Podremos ver una estructura musical parecida en muchas soleares flamencas, modelos que repiten los tercios 3º y 4º para finalizar, teniendo en total 6 incisos melódicos. La estrofa es de cuatro versos octosílabos con rima asonante, lo que indica que debe ser posterior:

*Aunque en una cruz que pongas  
vestido de nazareno  
y pegues las tres caídas  
en tu palabra no creo*

Esta letra está recogida por Demófilo en su apartado de soleares de 4 versos (copla 9)<sup>126</sup> y por Rodríguez Marín en su sección de “Celos, quejas y desavenencias” (copla 4582)<sup>127</sup>

El tratamiento rítmico que presenta este ejemplo es diferente al de Núñez Robres, aunque esté igualmente en 3/8. Ocón está recogiendo el cambio armónico en el segundo tiempo del compás, y también la práctica de la hemiolia, algo que se debía practicar en este canto por entonces, y lo hace de forma idéntica a como escribe Arcas

---

<sup>125</sup> *Ibíd.* En la advertencia preliminar. Pág. III y IV.

<sup>126</sup> MACHADO, *Cantes flamencos...* Op.Cit. Pág. 109.

<sup>127</sup> RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás. Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. Pág. 315.

su *Jaleo por punto de fandango* y los *Panaderos* de la serie de la Colección Palatín<sup>128</sup>. Es más, si comparamos lo que transcribe Ocón con lo que realiza Sabicas en el *Jaleo canastero* que acompaña a Carmen Amaya veremos que es prácticamente lo mismo. Sorprende la indicación del tempo: Allegro de corchea 184, lo que es revelador de que aún no se interpretaría con la lentitud que luego caracterizaría al estilo. Queda claro que la soledad interpretada por los artistas del género flamenco tenía como soporte musical el ritmo y armonía de algunos jaleos. Entre ellos coincide con el de su *Polo gitano o flamenco*.

Veamos por ejemplo esta pequeña sección de la *Soledad* de Ocón:

17 *il basso* 3 Fa Mi 1 3 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 Fa Do (Sol) Fa Mi

Y comparémosla con esta otra del *Jaleo canastero* cantado y bailado por Carmen Amaya con la guitarra de Sabicas<sup>129</sup> (cc. 9 y ss.):

rem Mi Fa Mi Fa Sol Fa Mi

O esta otra sección del *Polo gitano o Flamenco* de Ocón<sup>130</sup>:

59 Fa7 Mi Fa7 Mi 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 (lam) (Sol) (lam) (Fa) Mi

Comparada con esta otra del mismo *Jaleo canastero* (cc.103 y ss.):

Fa Mi

<sup>128</sup> Para más información ver CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Lo «último» de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín” *Revista de música clásica y reflexión musical «Sinfonía Virtual»*, N° 23, julio de 2012.

<sup>129</sup> Decca DL 9925, 1957. El año de esta grabación ha sido facilitado amablemente por José Manuel Gamboa. La transcripción de este cante puede consultarse en nuestro trabajo “A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango” *Revista de música clásica y reflexión musical «Sinfonía Virtual»*, N° 24, enero de 2013.

<sup>130</sup> Incorporamos en el apéndice final la partitura de este polo de Ocón.

En cuanto al patrón melódico, los reposos de la voz se realizan sobre el IV grado (*la*) con apoyo armónico en el II grado (*Fa*) en el tercio 1º y 2º, V grado (*si*) en el 3º tercio con acorde de I grado (*Mi*), y I grado (*mi*) en el tercio 4º con armonía de *Mi* en la guitarra. La variante del tercio 3º que aparece en el 5º se realiza sobre el I grado (*mi*) con acorde de III grado (*Do*). El paso por *Do Mayor* en los tercios 3º, 4º y 5º recuerda mucho a las soleares flamencas. También vemos la supresión del acorde de *la menor*, algo a tener en cuenta en el progresivo aflamencamiento del estilo en favor del uso de *Fa Mayor*, II grado del modo.

Es evidente su relación con el género del fandango, con el que coincide en la forma de finalizar sus incisos melódicos y su plantilla rítmica. Fijémonos en sus dos primeros tercios:

Copla

Ves ti do de na za re no

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2

Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7

Este es un ejemplo de un fandango de la Sierra de Cazorla<sup>131</sup> escrito en 3/4 muy semejante a la construcción melódica de la *Soledad* de Ocón:

no che os cu ra tú en la re ja

Veamos también el ejemplo de Núñez Robres (en 3/8 como el de Ocón):

De que te sirven los bienes,

mientras tú en

Coincide con la malagueña punteada de Ocón aunque con diferente caída (3/4):

Si la ma dre ci ta mi a

<sup>131</sup> Extraído del *Cancionero Popular de Jaén* de María de los Dolores Torres y Rodríguez. Publicado por el Instituto de Estudios Giennenses, Patronato José María Cuadrado del C.S.I.C. Jaén 1972. Pág. 557.

Y con unos verdiales de Canillas de Aceituno<sup>132</sup> algo aflamencados ya (en 3/4):

Pepe el de la Matrona y Rafael Romero cantan *Fandango*<sup>133</sup> y *Rondeña*<sup>134</sup> con patrón melódico semejante a la *Soledad* de Núñez Robres, aunque sus melodías no sean exactamente iguales. Estos son los dos primeros tercios de dos de las coplas cantadas por el de la Matrona en compás de 3/4 con toque abandolao:

Los intérpretes populares y flamencos nunca realizan la entrada melódica exactamente en el mismo sitio. No obstante, vemos que la plantilla rítmica y melódica se mantiene durante las tres coplas aunque pueda haber leves variaciones (también en las melodías), deduciéndose como patrón elemental éste que ponemos en 6/8 donde es posible la hemiolia:

Es evidente que el patrón melódico-rítmico del género del fandango está en el origen de las primeras soleares, aún llamadas *soledad*, con un nuevo soporte rítmico, el del jaleo, forma ésta que no estamos seguros si también pudo venir del fandango o de algún otro estilo más antiguo: la *jácara*.

No alcanzamos a comprender la extraña estructura de la copla, que comienza con el segundo verso y se repite seguidamente, cuando en los fandangos habría sido más propio enlazar con el primer verso. No obstante, un ejemplo de soleá de Antonio Chacón que estudiaremos después (*Soleares N° 1* “Con mirarte solamente”), presenta idéntica estructura estrófica en el canto: 2, 2, 3, 4, 1, 2. También otra soleá cantada por Pepe el de la Matrona (*Soleá de preparación* y *Soleá grande de Triana* “Correo de Vélez”) presenta igual estructura estrófica<sup>135</sup>.

<sup>132</sup> Cantado por Antonio de Canillas, 1964, Hispavox HH 10-259.

<sup>133</sup> “Por la sierra galopando” Le Chant du monde HC 46-09, 1957.

<sup>134</sup> “Para acabarlo de criar” Vergara I3005 SJ, 1968.

<sup>135</sup> CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico-musical de su escuela de cante*, ediciones Carena, Barcelona, 2010. Págs. 361 y ss.

Hemos indicado los números de la cuenta del compás de soleá actual: 1-12 en los lugares donde coincide, en algunas falsetas y tercios del cante. Podemos ver cómo coincide con la forma moderna en gran parte de ella, si bien, hoy en día es algo más sofisticada y se extiende durante toda la soleá. Como podemos ver, también se interpretaban frases de 9 o 6 pulsos, lo que es síntoma de que el compás ternario era el que regía este y otros estilos flamencos antes de consolidarse la forma actual en ciclos de 12 pulsos. La interpretación del cante hoy en día comienza algo antes, desde el tiempo 1 ó 2, no desde el 3.

El comienzo de la soledad, escrita en 3/8, presenta una hemiolia implícita: 6/8-3/4, aunque se indiquen corcheas en la segunda parte. Las frases de 6 pulsos podrían agruparse de dos en dos, lo que originaría estructuras de 12 pulsos. Este ha podido ser el posible origen del compás de la soleá moderna, ver cc. 6 y ss. En ellos, se ve claramente una estructura principal armónica en frases de 6 pulsos con armonía *Fa7-Mi* desde el segundo pulso del compás (acéfalo) que, sumándose dos de ellas dan lugar a 12 pulsos, aunque aún no se ha consolidado del todo. Cuando entra el cante es cuando la estructura en doce pulsos es más clara, y esto se debe a que los tercios igualmente se desarrollan cada cuatro compases, lo que quizás fue generalizando esta estructura de 12 pulsos.

Tenemos en este ejemplo lo que podríamos llamar ya una *falseta*, con una construcción melódica estructurada en frases de 12 pulsos que podemos ver en los cc. 19-23 y 25-28.

Si tuviésemos que ordenar en el tiempo estos dos cantos de soledad aquí estudiados tendríamos algunas dificultades. La duda aquí es saber quién de los dos se aproximó más a la práctica interpretativa real, y en este caso parece Ocón más fiel, porque además transcribe la guitarra con una precisión admirable, y siendo malagueño, seguro que su conocimiento del entorno popular andaluz era mayor que el de Almansa. Habría que suponer que la de Ocón es musicalmente posterior, porque además de su factura armónica, más cercana al flamenco (abandono del acorde de *la menor*), presenta ya una copla de cuatro versos, y debió ser recogida en un ambiente más “flamenco” que la otra, por ello la hemos colocado después.

#### *1863 La «Soledad de los barquillos» de Sebastián Iradier*

Sebastián Iradier compuso en 1863 una *Soledad de los barquillos y la Malagueña: canción árabe*<sup>136</sup>. Esta partitura, desconocida para nosotros hasta casi la finalización de este trabajo es de vital importancia, ya que es el antecedente directo de la composición para guitarra de Julián Arcas.

En la partitura figura de forma clara “música del maestro Yradier”, lo que no deja lugar a dudas de su origen. Está escrita en compás de 3/8 tipo vals, sin elementos rítmicos que la puedan relacionar con los ejemplos flamencos. Su tonalidad es *la menor*, con frecuentes cadencias sobre la dominante y uso de la cadencia andaluza, lo que la infiere una cierta sonoridad “flamenca”, aunque no hay cambios armónicos en tiempos débiles del compás como en el ejemplo de Ocón:

---

<sup>136</sup> BNE Mp/361/55.



El motivo melódico principal de la obra está configurado en 7 compases y modo de *mi*, armonizado en *la menor*:

*con molto sentimento.*

Como vemos, su construcción corresponde a una inspiración de tipo académica, ya que los modelos populares vistos antes responden a frases musicales de 4 compases, en los que cada verso de la estrofa tiene independencia musical. Aquí los versos se encadenan de dos en dos, formando frases melódicas de 7 compases más uno previo sin melodía, algo que coincide en cierta forma con el modelo flamenco, que se ajusta a ciclos de 12+12 pulsos (8 compases ternarios). Esta es la segunda frase melódica en la que aparece la secuencia armónica *Fa – Mi* típica del flamenco:

4

Todas las frases melódicas de esta primera sección constan de una repetición, algo que en los modelos populares y en el flamenco sólo ocurre en el primer tercio o los dos últimos. La sucesión armónica *Mi – lam* y *Fa – Mi* de la primera copla también la encontraremos en los modelos de cantes flamencos. Veremos ejemplos más abajo.

La primera copla de 4 versos se cierra con una de tres:

*Válgame Dios de los cielos  
lo que quiero a este gaché  
el día que no le veo  
le retrato en la paré*

*Agua fría, quién la bebe  
tengo yo una nevería  
debajo de un limón verde*

Tras esta sección se sucede un largo ayeo y comienza una segunda sección con estas coplas:

*Quiero vivir en Granada  
porque me gusta el oír  
la campana de la vela  
(soledad del alma mía  
la campana de la vela )  
cuando me voy a dormir*

*Yo te estoy queriendo a ti  
con la misma violencia  
que lleva el ferrocarril*

En la primera copla, cantada en variedades flamencas de fandangos de Granada, se detectan influencias de la petenera, no sólo en el verso interpolado “soledad del alma mía”, también en los giros melódicos, aunque su armonización no es similar. Fijémonos en la caída melódica en *do* y luego en *si* de los versos siguientes:

The image displays a musical score for a flamenco fandango. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the lyrics: "ir La cam.pa - na de la ve - la". The second system continues the vocal line and piano accompaniment for the lyrics: "(So - le - a del al - ma mi.a) la cam.pa - na de la". The piano accompaniment features a characteristic flamenco rhythm with a mix of eighth and sixteenth notes, and the vocal line includes a melodic phrase with a triplet of eighth notes.

Veamos este ejemplo de Isidoro Hernández de 1878<sup>137</sup> en la que la caída en *do* de la voz se corresponde con la armonía de *Do* en la guitarra no *la menor*, y la caída en *si* con *Sol*, en lugar de *Mi*:

Y este otro cantado por La Rubia<sup>138</sup>:

Sigue la composición de Iradier con otra sección con la siguiente copla que repite versos y desarrolla un gran melisma en su final:

*Valientemente serrano  
serrano valientemente  
nuestro querer se acabó  
por el decir de la gente*

*(valientemente serrano  
se acabó nuestro querer  
¡ay! por el decir de la gente)*

La siguiente sección canta esta copla con versos interpolados y repetidos, recordándonos en cierta forma a la segunda sección:

<sup>137</sup> *Peteneras Sevillanas*. BNE MP/83/6.

<sup>138</sup> Encarnación Santiesteban, La Rubia, *Peteneras* "Por mi mare te juré", guitarra Joaquín hijo del Ciego, 1903.

*¡Ay!, por ver a mi madre diera  
un dedillo de mi mano  
el que más falta me hiciera*

*(¡ay! compañerilla del alma  
de mi alma compañera  
algún dedillo de mi mano  
el que más falta me hiciera)*

La quinta sección canta estas coplas:

*¡Ay!, serrano por tu querer  
he perdido los sentidos  
y la vida perderé*

*¡Ay!, con esta luna te espero  
no te tardes en venir  
si sabes cuánto te quiero  
por qué te alejas de mí*

*Y si me quieres  
por qué no vienes  
pues que no puedo  
vivir sin ti*

*(¡ay!, que no puedo  
pues que no puedo  
vivir sin ti)*

Le melodía que corresponde a la primera copla es una ligera variación de la cantada en “Agua fría, quién la bebe”. En esta sección aparece la única parte que incorpora un giro armónico a *Do*, aunque la melodía reposa en *sol*:

Todas las coplas hasta aquí comentadas finalizan con la sucesión armónica *Fa – Mi*. A partir de aquí se produce una modulación a *Mi Mayor*, con figuraciones rítmicas

y melódicas cercanas a lo que entendemos por jota, cantándose esta letra que da título a la obra a modo de pregón y con un cierto aire de cantiña:

*Barquillitos con canela  
retostaillos los traigo  
quién los quiere, cosa buena*

*Barquillitos con merengue  
esto es gloria caballeros  
retostados quién los quiere*

Se cierra la composición con una malagueña en la tonalidad habitual de *Mi frigio flamenco* (se repite el verso 1º al comenzar y el 2º al final):

*Y con esto me despido  
adiós público del alma  
al que le guste mi cante  
mil gracias da la gitana*

Esta obra está dedicada a la Srta. D<sup>a</sup> Luisa Ferry del Val. No sabemos si forma parte de una obra teatral de mayor envergadura, en la que el papel protagonista recae en una gitana. Aunque tiene elementos cercanos al flamenco, como la construcción melódica y las armonizaciones de las melodías, no puede considerarse flamenca, debido a su carácter rítmico y tratamiento musical general. Contrasta mucho con el ejemplo de Ocón, éste sí, popular y muy cercano a formas flamencas posteriores. No obstante, es una obra importante a tener en consideración como ejemplo inspirado en algún modelo flamenco de la época, aunque sea composición de Iradier. Probablemente basó su composición en cantos similares que por entonces fueran populares. No olvidemos que Ocón señala que su *Soledad* recoge uno de los modelos más populares por entonces, el más sencillo, por lo que existieron muchos otros que pudieron ser cercanos a estos de Iradier.

#### *1867-1882. Las Soleares de Julián Arcas*

Eusebio Rioja documenta la primera interpretación de la soleá de Julián Arcas (1832-1882) el 7 de abril de 1867 en Sevilla. La publicación que corresponde a esta pieza debe ser la *Soleá* escrita en *re menor* con la 6ª cuerda de la guitarra en *re* que se publicó de forma póstuma<sup>139</sup>. Esta soleá, aún presentando en el comienzo un motivo melódico en *la frigio*, está armonizada desde el punto de vista de *re menor* con semicadencia sobre la dominante, y con final en modo *menor*. Pensada para toque solista de guitarra, no es flamenca cien por cien, ya que no aparece hemiolia, ni cambios armónicos como los vistos en el ejemplo de Ocón para canto (donde sí aparecían en tiempos débiles del compás) y su ritmo está basado en un compás ternario tipo vals. No

---

<sup>139</sup> RODRÍGUEZ, Melchor: *Julián Arcas. Obras completas para guitarra*, ediciones musicales Soneto, Madrid 1993.

obstante, incorpora motivos musicales que se pueden relacionar con la variante flamenca, como el fraseo melódico del bajo en los compases de la introducción, el uso de la cadencia andaluza, el giro armónico al VI grado del modo *frigio* (en este caso *Fa*) y el trémolo.

Nosotros siempre hemos pensado que esta pieza responde a una recreación a partir de un modelo popular o flamenco de su tiempo. Hasta hace muy poco desconocíamos la anterior partitura de Iradier donde podemos encontrar los motivos melódicos que Julián Arcas adapta al toque de la guitarra.

Compararemos los motivos melódicos de Arcas con los de Iradier. Usaremos la edición en *la menor* a dos guitarras por ser más cómodo para nuestro propósito, ya que el original de Arcas está en *re menor* y 3/4. Primer motivo (8 primeros compases) y 2º (8 siguientes):

Se corresponden con estas secciones ya vistas en el análisis de Iradier:

*con molto sentimento.*

4

El di\_a que no le ve - - o le re - tra - to en la pa -

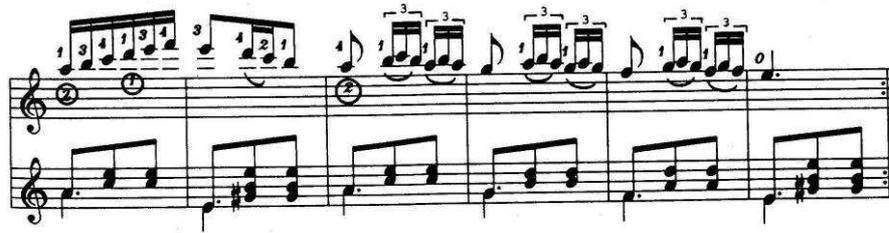
ré. A - gua fri - a quien la be - - be (agua) Agua fri - - a

La última frase anterior es variada por Iradier en una sección posterior:

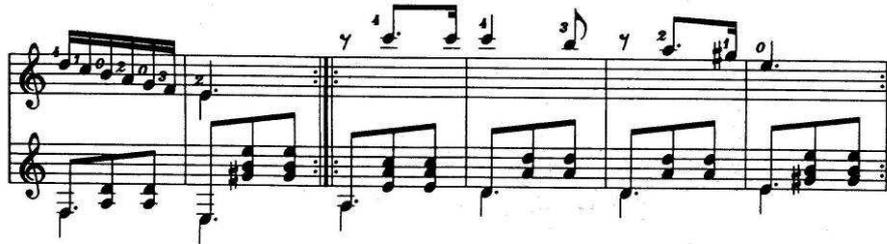
Ay! Ser - ra - - no portu que -

- rer he per - di - - do los sen - ti - dos y la vi - - da

Y se corresponde con el tercer motivo melódico de Arcas y una variación del mismo:



Cuarto motivo:



Que se corresponde con este de Iradier:



Julián Arcas varía algunas de las armonías y no presenta la sucesión *Fa – Mi* en estado fundamental, algo que Iradier escribía sin ningún reparo, sustituyéndola por *re menor* en primera inversión. Quizás a Julián Arcas le pareciese excesivamente popular esta sucesión tan típica en la música folclórica y flamenca. Tampoco aparece en la edición original en tonalidad de *re menor* y compás de 3/4.

La composición de Arcas conserva gran parte del carácter rítmico tipo del ejemplo de Iradier, sobre todo en la versión para dos guitarras y en la edición de Agustín S. Arista que luego comentamos. No obstante, en la versión de guitarra en *re menor* se indican acentos y figuraciones rítmicas más complejas en 3/4. Señalamos un episodio de esta pieza que sí refleja el carácter del jaleo y la soleá flamenca, en el cual es posible ver la acentuación en el 3º tiempo del compás que correspondería al pulso 3 y 6 de la cuenta flamenca, aunque escrito en la forma de compás académico:



La escritura flamenca habría puesto la música que figura en el acento tras la barra de compás, pero esto descuadraría el resto de la composición de Arcas, en la que hay un omnipresente bajo ternario cada compás, el cual quedaría en el pulso 2º. La pieza está pensada bajo una idea de compás ternario académico, influencia de la composición de Iradier. Si además nos fijamos en cómo escribió su *Jaleo por punto de fandango* encontraremos una forma rítmica totalmente diferente, mucho más flamenca en este último caso.

No obstante, este tipo de soleá académica ha podido ser influyente en el desarrollo del estilo de toque de guitarra, ya que Julián Arcas fue un importante guitarrista, imitado y copiado por flamencos en su tiempo como dijo el maestro de baile José Otero, por lo que algunas de sus falsetas debieron pasar al repertorio de los flamencos. De todos modos, tal y como dijimos antes, el modelo de soleá flamenca relacionada con el jaleo convivió de forma paralela a su versión académica, donde el carácter rítmico y los cambios armónicos tendrían una mayor libertad que en estos ejemplos de autor conocido.

Julián Arcas debió jugar un importante papel dentro del repertorio musical bolero, tal y como hemos visto en las explicaciones de Otero sobre el baile de las *soleares de Arcas*. Aparte de la famosa versión para guitarra, se conservó otro modelo titulado *Soleares* escrito para dos guitarras, pieza ya comentada que permaneció inédita hasta hace relativamente poco tiempo<sup>140</sup>. Este segundo modelo es igual al que se ha transmitido dentro de las coreografías de la escuela bolera, divulgado a principios del siglo XX en la *Colección de bailes populares españoles para piano* de Agustín Sánchez Arista<sup>141</sup>. El ejemplo para dos guitarras está en tonalidad de *la menor* y parece pensada para interpretarse como acompañamiento a un baile estructurado en 9 secciones que se repiten. De hecho, como decimos, es el que se conserva en la escuela bolera. La edición de A. S. Arista está escrita para piano y transportada a la tonalidad de *re menor*, siendo la misma pieza salvo leves diferencias melódicas. Musicalmente está en la línea de la obra para guitarra sola, con motivos melódicos semejantes, aunque escrita en 3/8, lo que la infiere un carácter rítmico más vivo y acusado, muy apropiado para el baile. También en el método de guitarra de Rafael Marín (1902) podemos encontrar unas *Soleares de Arcas* en el apartado de “Acompañamiento de algunos bailes”<sup>142</sup>. Está escrita en compás de 3/4 en *La frigio/re menor*, con la 6ª cuerda afinada en *re*. Sin ser exactamente igual, es similar a las anteriores, y utiliza los mismos motivos melódicos. Hay que señalar que Rafael Marín no escribe el acompañamiento de bailes flamencos, sino “de palillos”, explicando que para los bailes flamencos sirven las composiciones flamencas de guitarra de su método:

En los acompañamientos de bailes me limito a poner algunos de *palillos* (castañuelas), por ser los similares del flamenco [...] No pongo acompañamientos de los verdaderos bailes flamencos, porque con limitarse a tocar cuanto llevo hecho de ellos, es lo suficiente.

---

<sup>140</sup> Publicada en la misma colección de ediciones Soneto. Se localizaba entre los manuscritos de Francisco Tárrega, ver pág. 12 de la anterior Op.Cit.

<sup>141</sup> Manejamos la edición de 1971, pero vio la luz como primera edición ca. 1911, ya que aparece anunciada para su venta en la publicación de Modesto y Vicente Romero *II colección de cantos y bailes populares españoles* de ca. 1911. BNE MP/418/4.

<sup>142</sup> *Método de guitarra...* Op.Cit. Pág. 205 y ss.

Así como los bailes de *palillos* tienen sus toques fijos, los bailes flamencos, no; siempre se bailan a capricho.<sup>143</sup>

Al estudiar estas partituras vemos el reflejo del aire musical de escuela bolera que tienen los ejemplos que escribe: *Sevillanas*, *Bailete Inglés*, *Manchegas*, *Vito*, *Petenera*, *Bolero Robado* y *Seco*, *Panaderos* y también *Soleares de Arcas*, lo que es síntoma del alejamiento del carácter musical flamenco que este estilo tiene en la variante de Arcas de la soleá.

Reflexionando sobre por qué Arcas no indica la paternidad melódica de su composición a partir de la de Iradier, extraemos la siguiente conclusión: quizás ambos usaran material musical popular frecuente por entonces, siendo patrones melódicos de uso común dentro del repertorio popular y flamenco de la época. Dentro del mundo académico es normal citar cuándo la música está basada en una composición precedente, pongamos por ejemplo composiciones basadas en la variación de un tema conocido, como las *Variaciones sobre un tema de la Flauta mágica de Mozart* de Fernando Sor. Otras veces se indica en la partitura que el tema es “popular”. Ninguna de las dos cosas ocurre en estos ejemplos de Iradier y Arcas, siendo el ejemplo del almeriense el que ha recogido la fama y honores de ser la primera composición de la historia considerada como *soleares*, teniendo continuidad en el repertorio de la escuela bolera. Ya vemos que la realidad ha sido otra muy diferente.

#### 1867. «La Soledad» para guitarra de Tomás Damas, y 1872 «Soleá»

El mismo año que Julián Arcas interpreta una soleá por primera vez en Sevilla, Tomás Damas (1825-1890) publica una composición para guitarra con el nombre de *La soledad*<sup>144</sup>. Igualmente está en tonalidad *menor* y con la 6ª afinada en *re*, pero en *sol menor*, añadiendo una nueva *scordatura*<sup>145</sup> con la 5ª en *sol*, muy útil para la interpretación en este tono, algo no muy habitual en la guitarra flamenca. No obstante, Rafael Marín la explica en su método flamenco de 1902<sup>146</sup>, lo que hace suponer que se utilizaría quizás en el toque solista.

Esta composición no tiene la brillantez de la obra de Arcas, si bien la del almeriense es una edición póstuma que ha podido perfeccionarse desde su primera interpretación en 1867, por lo que no sabemos si la versión publicada ya estaría configurada así por entonces. No hay grandes elementos flamencos a destacar en esta pieza de Tomás Damas en simple compás ternario, salvo algunos destellos del modo *frigio* relativo (*re frigio*) y acentos a contratiempo, queriendo imitar el toque flamenco.

Este mismo autor publica ca. 1872 una *Soleá. Aire popular de Andalucía arreglado para guitarra*<sup>147</sup> de mejor factura musical que la anterior. Está en tonalidad de *re menor*, con la 6ª en *re*. Podemos señalar como recursos flamencos un mayor peso de la armonía de *La*, la tónica flamenca, la utilización de la cadencia andaluza y ciertos

<sup>143</sup> Op.Cit. Pág. 176-177.

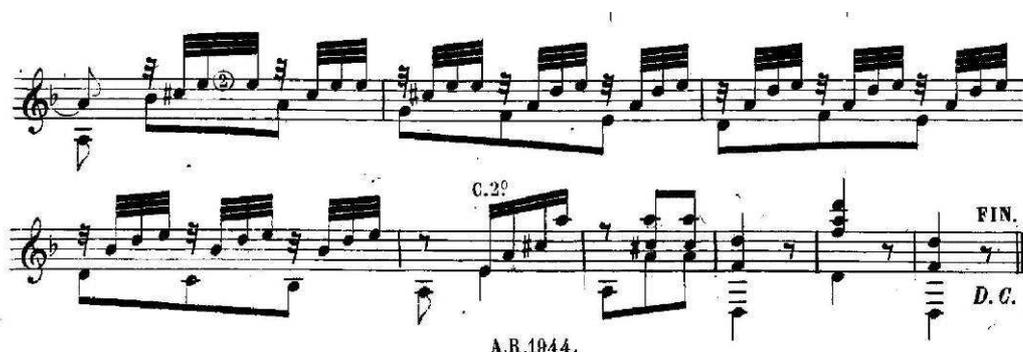
<sup>144</sup> BNE MC/4104/5.

<sup>145</sup> Cambio en la afinación de una o varias cuerdas de un instrumento de cuerda.

<sup>146</sup> *Método de guitarra...* Op.Cit. Pág. 81.

<sup>147</sup> BNE MP/1294/47. En la serie *El guitarrista moderno. Repertorio escogido de composiciones para guitarra compuestas por Tomás Damas*.

fraseos en el bajo que recuerdan al toque flamenco. También hay que señalar su final en arpeggios con fraseo descendente en el bajo, mientras se mantiene la posición fija de la armonía de *Sib* antes de caer en la tónica *frigia*: *La*, aunque luego cierra la obra con el acorde de *re menor*:



La diferencia musical entre uno y otro ejemplo es grande, quizás la influencia en él de Julián Arcas haya sido importante.

#### 1865 y 1870. La «Soledá. Polo gitano» de Juan Cansino

Juan Cansino (1828-1897) publicó dos polos así titulados. El primero de ellos aparece en *La Joya de Andalucía*<sup>148</sup>. Entre los diferentes números que integran esta obra figura un “Polo” (nº 1, tras la introducción) y una “Soledad. Polo gitano” (nº 13), lo que supone una importante diferenciación estilística. En este caso, el nº 13 es un polo flamenco que Cansino quizás considera un canto “de Soledad” debido a su carácter melancólico; o quizás una variante de soleá por compartir elementos musicales con la soleá flamenca, que por entonces practicaba similar compás y armonía que el polo flamenco.

Este mismo autor, entre 1870 y 1872 volvió a publicar esta pieza en una colección llamada *Cantos flamencos para piano*<sup>149</sup>, con alguna pequeña variación sin importancia, una introducción añadida y un final a modo de jaleo de cierre. Aquí claramente el título es *La Soledá*, y luego debajo *Polo gitano*, lo que supone que el autor considera que es un tipo de soleá, al menos eso es lo que figura como título principal. Además, una vez terminada la introducción escribe “Soledá” al comienzo de la nueva sección, y en tiempo *allegretto*:



El título probablemente responda, como decíamos, a que debió ser considerado este ejemplo un tipo de soleá por entonces. No presentaba este polo además caída en el III grado del modo *frigio* (*sol*) en la copla, algo común en los polos flamencos, y sin

<sup>148</sup> BNE MP/1400/25.

<sup>149</sup> BNE MC/3889/24-28.

embargo sí en *do*, caída típica en las soleares flamencas<sup>150</sup>. Quizás esta variante de soleá surja a partir de algún polo flamenco anterior, modelo que se vio modificado de alguna manera en dirección a lo que sería la soleá flamenca: mayor lentitud de compás, desarrollos melódicos diferentes, sin ayeos intermedios, y otras caídas melódicas diferenciadas del polo, como el paso por *do* y la armonización en *Do*. Esto, además explicaría la desaparición del cultivo de numerosos polos que durante todo el siglo XIX se venían practicando y que pudieron disolverse en estilos de soleares posteriormente, algo similar a lo que ocurrió en la seguriya con otros cantos análogos: playeras, cantos de sentimiento, seguidillas gitanas, etc.

#### 1866. «La Soleá» de Manuel Fernández Grajal

Manuel Fernández Grajal (1838-1920) publicó en 1866<sup>151</sup> una reducción para piano de un canto de soleá flamenca. Escrita en compás de 3/4 y tonalidad de *Mi frigio*, tiene todos los elementos necesarios para poder considerarla como una adaptación flamenca para piano de un cante de soleá de su tiempo, aunque no presenta el piano la forma rítmica que debiera, algo que sí hizo Eduardo Ocón. No está el texto cantado, pero indica claramente “Copla” al final de la primera página, momento en el que parece realizarse una salida del cante. Tras ella, y tras unos compases de ritornelo instrumental, comienza un primer tercio muy elaborado melódicamente que se repite. Este tercio está armonizado con los acordes de *Mi*; *Fa* cuando la voz cae en *la*, y *Fa-Mi* para cerrar el tercio. El segundo tercio tiene caída en *do*, con armonización en *Do* en el piano, acorde que aparece tres compases antes de la caída. El tercio 3º tiene caída en *mi*, y el 4º, comienza desde *si* y desarrolla una elaborada melodía hasta su caída en el *mi* final. Es muy frecuente en este ejemplo la secuencia armónica *Fa-Mi*, algo que los músicos académicos suelen evitar, utilizando como sustituto de *Fa* el acorde de *re menor* en primera inversión, o el acorde disminuido de *si* en segunda inversión con descenso *fa-mi* en el bajo, algo que también utiliza aquí Fernández Grajal en las partes donde no hay canto.

#### 1871-1882. Isidoro Hernández. Soleares y Jaleos

El compositor Isidoro Hernández (1847-1888) cultivó el género andaluz con gran cantidad de obras inspiradas en aires populares. Algunas de ellas parecen responder a verdaderos motivos populares de su tiempo, mientras otras son obras de inspiración de autor, donde lo andaluz y flamenco se torna como elemento de color al servicio de su música. En relación a la soleá, publica este autor varios ejemplos desde 1871 que han de ser estudiados junto a otros que figuran bajo el título de jaleo, ya que tienen una clara relación musical con el modelo flamenco. Algunas de estas soleares y jaleos son plagios de la obra de Ocón, ya que surgen de recrear la *Soledad* y el *Polo gitano o flamenco* del malagueño.

En 1871 publica en la colección *Flores de Andalucía. Álbum de 6 canciones* una *Soleá*<sup>152</sup> en tonalidad de *sol frigio* y compás de 3/8. No aparecen figuraciones rítmicas

---

<sup>150</sup> Existe un polo denominado “de Ronda” cantado por Antonio de Canillas que tiene una caída melódica en *do* en el primer tercio. Único caso de polo flamenco que la presenta, es una versión muy poco conocida y para muchos desconocida. Figura en el disco *Sabor de Málaga, Vol.2*. 1966, Columbia C-7172.

<sup>151</sup> BNE MC/520/71.

<sup>152</sup> BNE MC/3889/37.

que puedan relacionarse con la soleá flamenca, ni comienzos acéfalos que puedan recordar a la forma de cantar de los flamencos. Hay que decir que a diferencia de otras piezas de este mismo autor, no indica “transcripción” o “aire popular”, sino “canción por Isidoro Hernández”, por lo que lo más seguro es que sea una pieza de inspiración académica.

La hemos transportado a *Mi frigio* para su facilidad de comparación con otros modelos. Podemos ver cómo las primeras frases del canto retoman un modelo similar al que usa Eduardo Ocón en su publicación de 1874, algo que nos sorprende ya que esta publicación de Hernández es anterior. Quizás la soledad de Ocón figurase en la comentada publicación de antes de 1867 *Colección de melodías en español para canto y piano*, “dadas a la luz por el editor Sr. Eslava” que menciona Baltasar Saldoni en su *Diccionario de efemérides*<sup>153</sup>, y por ello pudo conocerla y utilizarla para crear su propia versión, aunque no hemos podido comprobarlo, pues permanece aún sin localización. La pieza se divide en dos secciones musicalmente iguales, cada una con una copla de 4 versos y una de 3 de remate. En esto recuerda a otras composiciones de cantos andaluces. Las coplas de 4 versos tienen 4 tercios con repetición en esta estructura: 1, 2, 1', 2', 3, 4, 3', 4'. Las de tres, repiten el primero y el segundo: 1, 1', 2, 1', 2', por lo que en realidad tienen sólo dos frases musicales. En este aspecto, su construcción recuerda a los juguillos, aunque aquí en modo *frigio*.

Aunque las melodías se parecen al ejemplo de Ocón, sobre todo los dos primeros tercios de la primera copla, Isidoro las construye cada dos compases, no cada cuatro, por lo que la estructura flamenca no aparece. La segunda copla presenta una construcción melódica en un registro más agudo, sin llegar a ser un vestigio de giros “apoloas”. En ocasiones se sustituye el acorde de *Fa* por el de *re menor* en primera inversión, lo que hace que se perciba como una armonía de II grado. El acorde de *la menor* tiene mucho peso, y es una de las principales cadencias armónicas. No se apoya con el acorde de *Do* en ninguna caída de la voz en esta nota (*do*), ni aparece este acorde en toda la pieza, cuando en otros ejemplos anteriores era frecuente.

Parece querer imitar la estructura de un canto flamenco en el que se canta una copla de 4 versos con su remate de copla de 3 versos, siendo esta última de tercios más ligados, pero le falta el carácter rítmico del flamenco y sus secuencias armónicas en tonalidad *frigia flamenca*, algo que Hernández difumina en favor de un modo *menor* con final sobre la dominante.

En 1880 publica *La Jitana. Soleá para canto y piano arreglada por el Mtro...* dentro de la colección *La Gracia de Andalucía*<sup>154</sup>. Este modelo de soleá es semejante a la *Soledad* de Eduardo Ocón, aunque algo enriquecido, probablemente lo que hizo fue usar el modelo de Ocón para componer uno nuevo. Conserva la estructuración armónica del ejemplo de Ocón y el carácter rítmico, con comienzos acéfalos muy parecidos, aunque se observan aportaciones del autor que lo alejan, creemos nosotros, de la forma popular, debido quizás a su adaptación al piano. Los tercios 1º y 2º son idénticos a los de Ocón, aunque con otra letra. Esto escribió Ocón:

---

<sup>153</sup> SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1868. Tomo I. Pág. 141.

<sup>154</sup> BNE MP/1807/30. Esta colección no está documentada en la base de datos de la BNE, aunque sí constan algunos números sueltos como esta soleá y un “Jaleo de Jerez”.

Copla

35 *f* Ves tí do de na za re no *1* ves tí do de na za re no *2(1)*

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 *pp* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2

— Mi — Fa7 — Mi — Fa7 — Mi — Fa7 — Mi — Fa7 — Mi — Fa7

Esto Hernández:

56 *f* A y *f* Ne gri tos co mo los *p* mí os *f* *p*

(la<sup>3</sup>) (la<sup>3</sup>) Fa7 Mi Fa7 Mi

64 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

ne gri tos co mo los mí os

Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi lam Mi

Los tercios 3º y 4º, de mayor virtuosismo vocal, son iguales a los que Ocón pone como 1º y 2º de su “polo gitano o flamenco”. Veamos el polo de Ocón:

Copla,  
primera parte

67 pen — sa

12 *p* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 *pp*

— Mi — lam — Mi — lam — Mi

75 *f* ba tu com pa ñe ra a y *1*

— lam — Mi — lam — Mi

Este es el tercio 3° de Isidoro:

Esta subida hacia *re* en la voz es un giro melódico típico de algunas soleares y bulerías (VII grado del modo) antes de caer en *la* (IV grado). Esta nota se armoniza en el flamenco con *Mi7* como dominante de *la m*, el acorde de caída. Tras esta cadencia se retorna a *Mi*, pasando por *Fa*, pero no de la forma que Isidoro presenta. Parece que para los académicos el modo *frigio* del flamenco es un modo *menor* con semicadencia en la dominante, ya que la armonía de *la menor* se usa casi con tanta frecuencia como la de *Mi*, cuando en el flamenco su uso es esporádico, y reservado para determinadas cadencias de la voz en el IV grado (*la*).

Los tercios 3° y 4° se repiten con una leve diferencia interpretativa provocada por un cambio armónico en el piano hacia *Fa* en el c. 85, cuando lo propio hubiera sido en el c. 87. No aparece ninguna caída melódica en *do*. Quizás recoja un modelo de cante que por aquellos tiempos se cantaba y que él arregló para su interpretación al piano, utilizando fórmulas rítmicas semejantes a las de Ocón, aunque pensamos que siendo las melodías un calco de las de Ocón, dudamos mucho de que las haya recogido de cantaores flamencos o populares, y suponemos que lo que hizo fue un arreglo de las partituras de Ocón.

Isidoro Hernández utiliza fraseos armónicos de 4 compases, o de 2+2, salvo en lugares oportunos como en los cc. 33-35 donde la frase musical sólo tiene 3, algo que rompe un poco el esquema cuadrado de 4 compases que se mantiene durante toda la pieza. La frase de los cc. 13-16 es un tanto extraña, parece estar construida en tres compases más uno añadido a modo de cierre, pero musicalmente no llega a funcionar del todo. En el compás 84 tenemos otro compás añadido tras una sección estructurada armónicamente cada dos compases. El cierre final pierde el cambio armónico en el segundo tiempo del compás, para convertirse en un típico fraseo clásico. Usa Hernández en varias ocasiones el acorde de *re menor* en primera inversión como sustituto del II grado (*Fa*) cc.78 y 88.

La primera letra conserva la forma expositiva de Ocón, comienza con el verso 2°, que se repite, luego el 3°-4°, y al final 1°-2°. La segunda letra tiene la forma habitual.

Los Hermanos Hurtado comparan<sup>155</sup> este ejemplo de Hernández y el de Ocón con la soleá de Chacón *Ni pasar por ti quebrantos*<sup>156</sup>. Aciertan al derivarlo del fandango, pero no explican su peculiar compás y su relación con el jaleo, algo que

<sup>155</sup> *La llave de la música flamenca...* Op.Cit. Pág. 202.

<sup>156</sup> 1909, Odeón 68089, Soleares 1.

debiera haber sido estudiado en su libro. Igualmente afirman que “El Polo –y no los *jaleos*– es el verdadero antecesor directo (más cercano en el tiempo) de las modernas soleares, así como de la Caña y Polo actuales”<sup>157</sup>. Algo con lo que estamos de acuerdo en parte, pues si bien es cierto que el polo, como estilo genérico en el siglo XIX, ha depositado sus elementos musicales en la posterior *soleá*, no dejar de ser propiamente un jaleo, compartiendo musicalidad con muchos otros estilos conocidos como tal.

Hacia 1880 publica Hernández una *Soleá. Canto popular andaluz arreglado para piano con letra*<sup>158</sup>, dentro de la colección *Ecos de Andalucía*. Se trata exactamente del mismo modelo de Ocón, aunque una octava más alta en el registro de la voz. La parte instrumental que acompaña a la copla (cc. 46 y ss.) está sacada del acompañamiento de Ocón, que Isidoro adapta con éxito al piano, al igual que la parte donde se indica rasgueado (22-30). El resto es creación de Hernández. De forma similar al anterior ejemplo de *La Jitana*, enriquece y reelabora la forma guitarrística popular, insertando fraseos y secuencias armónicas que no corresponden a la forma popular, ver por ejemplo los cc. 1-9, 30-37, 75 y ss. Otras partes sí se aproximan más al toque flamenco, como los cc. 38-46, aunque adaptados a la técnica pianística. No indicamos en este ejemplo la cuenta del compás de soleá, porque ya quedó clara en el ejemplo más antiguo de Ocón.

Usa como sustituto del II grado el V (*si menor*) en primera inversión, aunque la sonoridad general se aproxima mucho a *Fa*, debido a la disposición de notas de la mano izquierda del piano. También aparece *re menor* en dos ocasiones, lo hace en primera inversión (con el *fa* en el bajo) en los cc. 41 y 45.

En 1883, dentro de la colección *Flores de España. Álbum de cantos y aires populares*, figura una *Soleá Gitana* que es prácticamente una copia literal de la *Soledad* de Ocón, salvo algunos detalles de la introducción y los acordes finales tras terminar la copla. También inserta los acordes de la guitarra en su armonización popular. Indica el autor “trascrita para piano”. Cambia Isidoro la letra, incorporando cuatro estrofas nuevas de tres versos que realiza de esta forma:

*Amarilla y con ojeras  
no le preguntes que tiene  
no le preguntes que tiene  
que está queriendo de veras  
amarilla y con ojeras*

La parte que corresponde a los tercios 5º y 6º de Ocón es realizada en el ejemplo de Isidoro con un solo verso de la estrofa, lo que supone una diferencia importante, causándonos extrañeza. Además cambia algo el patrón melódico que utilizaba Ocón. Podemos ver cómo elimina el segundo compás del tercio 5º de la melodía de Ocón y el último compás del tercio 6º, no sabemos si para así poder ajustar el texto, ya que parece que su intención es construir un cante con 5 tercios en lugar de 6.

---

<sup>157</sup> *La llave de la música flamenca...* Op.Cit. Pág. 116.

<sup>158</sup> BNE MC/3889/46

Dentro de la anterior colección comentada de 1880 *La Gracia de Andalucía* figuraba un *Jaleo de Jerez* que en el interior aparecería con el título de *Verdadero jaleo de Jerez*. Presenta fraseos acéfalos y usa figuraciones rítmicas y armonizaciones semejantes a los ejemplos anteriores llamados *soleá* de la colección *Ecos de Andalucía* y *La Jitana*, modelos que estaban inspirados en la obra de Ocón, algo que también ocurre con este ejemplo. La construcción melódica de este de jaleo es sospechosamente similar a los tercios 3º y 4º de su *soleá La jitana*, que salen claramente de los dos primeros tercios del polo de Ocón; también todas las estructuras de 6 pulsos con la armonía *Fa7-Mi* en tresillo.

La copla tiene 4 tercios, donde el 3º y 4º son repetición del 1º y 2º, que van además muy ligados. En este ejemplo teníamos un comienzo melódico hacia *re* en la voz, nota que cultivan algunas soleares y bulerías antes de caer en *la*.

Todas sus letras (cuartetos octosílabos) están documentadas dentro del repertorio flamenco en tiempos de Silverio Franconetti<sup>159</sup>.

También publicó otro jaleo en 1883 dentro de la colección *Flores de España* llamado *Jaleo Jerezano*. Este caso es el típico ejemplo de canto de supuesta inspiración popular, pero no popular, sino académico. Posee un cierto sabor flamenco porque aparece la cadencia *Fa-Mi* y melodías vocales cercanas al flamenco. También aparece un paso o caída por *Do M*, a modo de giro al VI grado del modo *frigio*, algo muy frecuente en el flamenco. También el acabar en modo *Mayor* y por un aire más vivo es típico por ejemplo en las soleares. Sin embargo, ninguna de las melodías cantadas en las coplas son alguna *soleá* o *bulería* que conozcamos hoy. La estructura interna de las coplas tampoco tiene nada que ver con el flamenco. Los cambios armónicos coinciden con el primer pulso del compás y no presenta fraseos acéfalos en toda la obra. Isidoro Hernández utiliza en cada sección dos coplas relacionadas temáticamente, aspecto éste inusual en el flamenco, donde las coplas no suelen tener relación de continuidad. Su construcción musical responde claramente a una pieza de salón para cantantes aficionados a lo “andaluz”, con giros armónicos y utilización de acordes más arriesgados que en el flamenco de aquellos tiempos. La tonalidad es *la menor* con una sección final en *La Mayor* de ritmo más vivo.

Como partitura no localizada de *Soleá*, figura un ejemplo en el álbum *Andalucía. Álbum de canto por Isidoro Hernández*, emplazada como Nº 5. La Biblioteca Nacional no tiene en sus fondos esta colección. Nosotros por nuestra parte sólo hemos localizado la Nº 8, *Malagueña*, en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. También figura en esta colección un *Jaleo de Cádiz* que puede ser interesante, pero tampoco ha sido localizado. Se publicó por el Almacén de Música y Pianos Pablo Martín Editor, Calle del Correo 1, Madrid. Las ocho piezas anunciadas de este álbum aparecen como composiciones a la venta en la portada de la obra de 1866 *Una tarde que yo estuve. Tango para canto con acompañamiento de piano sacado de la Zarzuela «En Siam»*<sup>160</sup>. Esta zarzuela no la hemos localizado. Existe una zarzuela de este mismo autor titulada *Una aventura en Siam*, pero es de 1876. No creemos que sea la misma por la

---

<sup>159</sup> En el apartado de las soleares del libro de Demófilo *Colección de Cantes Flamencos...* Op.Cit. Págs. 115 y ss. Coplas 32, 31, 68, 71. Las dos últimas en el repertorio de polos y cañas de Silverio, coplas 10 y 8. Pág. 211. También las documenta Francisco Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles* con los números 3155 y 3156. Pág. 245 de la Op.Cit.

<sup>160</sup> BNE MP/1624/1.

diferencia de años, aunque no lo podemos asegurar. Quizás haya un error en la datación del documento y su fecha correcta sea 1876 en lugar de 1867. El álbum anteriormente comentado *Andalucía* pudo publicarse a partir de los números compuestos para esta zarzuela.

También dentro de la colección *La Flor de España. Colección de piezas características originales para piano* de 1876 figura una soleá que no se conserva en la Biblioteca Nacional. Va acompañada de *Malagueña* y *La Caña*, éstas sí, localizables en sus fondos<sup>161</sup>.

#### 1879. *Las «Soledades» de Manuel Giró*

El músico catalán Manuel Giró (1848-1916) compuso en su estancia en Francia desde 1874 a 1885 su célebre colección *Tras los montes*, serie de composiciones que tuvieron gran fama en los salones de la capital francesa. Dentro de ella figuran dos cantos de soledad, y decimos “de soledad” porque no hay muchos elementos que puedan relacionarlas con la variante flamenca que por entonces se encontraba totalmente configurada. A finales del siglo XIX Giró trabajó en París como corresponsal de la revista *La Ilustración Musical Hispano-Americana*. Desde allí trató de dignificar la música española y de liberarla de la –para él– trivialidad popular y de su excesivo carácter folclórico, de ahí el alejamiento musical de lo verdaderamente popular<sup>162</sup>. Esta colección se publicó tanto en español como en francés. Manejamos nosotros la edición en francés.

La N° 4. *Quand je la vis. Soledad* está escrita en *fa# menor* y compás de 3/8 con un cierto recuerdo rítmico al compás de la soleá, pero muy lejano. La melodía principal parece estar construida sobre el modo de *Do# frigio*, pero su tratamiento armónico disipa toda sensación de tonalidad flamenca, salvo algún leve giro puntual al final de algunas frases melódicas donde cadencia sobre la dominante.

La N° 12. *Pepa. Soledad*, tiene un tratamiento similar a la anterior en tonalidad de *do# menor*, aunque en compás de 6/8.

#### 1884. «*La Soleá. Canto gitano pour piano*» de Oscar de la Cinna

Óscar de la Cinna, Barón de la Cinna y Conde de Marcks (Budapest 1836 - Jerez de la Frontera, 1906) fue un pianista y compositor de origen húngaro afincado en España<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> MP/1816/8 y MP/2824/13.

<sup>162</sup> ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española...* Op.Cit. Págs. 333-4.

<sup>163</sup> De la escuela romántica de Budapest, estudió con el pianista Karl Czerny y fue discípulo de Franz Liszt. Su fama de virtuoso le llevó a realizar numerosas giras en Europa y América. En 1866 llegó a Mallorca después de haber residido en Francia, Inglaterra y Portugal, interpretando diversos conciertos en Palma. Al año siguiente se casó con la mallorquina Cecilia Esteva. El matrimonio residió en diversos lugares de Alemania, así como en Madrid y Palma. Posteriormente, el músico se estableció en Sevilla. Entre las obras de su extensa producción, casi enteramente para piano, se cuentan frívolas piezas de salón pero también piezas de concierto que exigen un considerable virtuosismo del intérprete. Cabe destacar, la *Malagueña-jaleada*, op. 183 bis, estudiada en nuestro trabajo “A vueltas con el fandango...” Art.Cit.

Este ejemplo incorpora una salida del canto que parece estar sacada de la melodía principal de las soleares de Arcas escritas para dos guitarras:

Esta era la versión para dos guitarras de Arcas:

Y esta la de piano en *La frigio/re menor*:

El patrón melódico del primer canto coincide en general con el modelo de Ocón, con caída en *la* en el primer tercio y vuelta a *mi* en el segundo. Los dos primeros tercios se repiten. El tercio 3º presenta una variante, con caída en *sol*, nota armonizada con el acorde de *Do M*, armonía que aparece en el mismo tercio que en los estilos flamencos. No repite los dos últimos tercios, algo que puede hacerse en el flamenco o no, dependiendo del intérprete.

La segunda copla es claramente una soleá de cierre, con un desarrollo melódico más elaborado y con mayor registro de voz. El primer tercio se extiende durante 4 compases, con caída en *re*. El 2º tercio tiene 4 compases con caída en *la* desde un registro agudo. El 3º comienza en el *la* del registro agudo, nota complicada por su altura, descendiendo hasta el *mi* del registro grave. El último tercio comienza de nuevo

---

dedicada a Camille Saint-Saëns; y la *Estudiantina*, núm. 5, op. 287, dedicada a Antonio Cánovas del Castillo; ambas obras publicadas por Zozaya.

en el *la* agudo, descendiendo 2 octavas hasta el *la* grave, nota de final que no habíamos encontrado en ninguna soleá flamenca. Aunque no coincide con los patrones melódicos de las soleares grandes de Triana, tiene cierta relación con ellos debido a la extensión melódica practicada. Pepe el de La Matrona tiene grabada una con el nombre de *Soleá petenera* (“En la Habana hice una muerte” 1970, Hispavox HH 10-356/7), con amplitud registro de voz semejante, si bien el patrón melódico no puede relacionarse con los ejemplos flamencos aunque pueda coincidir alguna caída melódica, como los reposos en *re* y *la*. Quizás el autor se inspire en cantos flamencos de amplio registro, como las soleares grandes de Triana, pero construye una soleá de autor de tipo lírico.

Oscar de la Cinna no indica que sea una transcripción o adaptación de un canto popular, por ello habría que pensar que hay mucho de aporte del compositor en la construcción melódica del canto, aunque haya podido inspirarse en algún canto flamenco. En el caso de que Oscar de la Cinna recoja dos modelos cantados por aquellos tiempos, este segundo modelo serviría para confirmar que al menos en 1880 ya se cantaban soleares grandes, consideradas hoy como estilos de Triana.

Las frases musicales se suelen extender durante 4 compases, siendo frecuentes también las de 2. No obstante, la cuadratura flamenca no aparece del todo, localizándose algunas estructuras de 3 compases (cc. 98-100 y 227 y ss) y otras de 6 (cc. 56 y ss.).

Como notas no habituales en el flamenco encontramos la práctica del *do#* en la voz (cc. 85 y 95), y el *fa#* (c.80 y 90), aunque esta última puede deberse a la utilización de la escala melódica de *la menor* para evitar el intervalo de 2ª aumentada entre el *fa natural* y el *sol#*. Es la primera vez que vemos el VI grado alterado (*do#*), no así el II elevado (*fa#*), que hemos encontrado en algunas recopilaciones de cantos populares como la jota; por otro lado, canto con un patrón melódico cercano a las soleares en este ejemplo que ponemos<sup>164</sup>:



El paso melódico por el *re* agudo es un giro practicado como importante nota mantenida en la soleá flamenca, mientras se armoniza con *Mi 7*. Podemos escucharlo en la tercera copla de las soleares que grabo Enrique Morente en el homenaje a Chacón, tercios 1º y 2º con la letra “Quien pudiera penetrarlos”. También en las soleares de Enrique el Morsilla grabadas por Pericón de Cádiz, tercio 1º de la copla 3ª “Solamente por ti”. Igualmente en las de Córdoba grabadas por Antonio Ranchal, tercio 1º con la letra “Aquel que nunca lloró”<sup>165</sup>. Sin embargo, no hay ninguna caída melódica en la nota *do*, algo común en otros ejemplos anteriores.

El acompañamiento pianístico, aunque de inspiración guitarrística, está lejos de la forma de interpretación flamenca, es un claro ejemplo de pieza de tipo lírico, como el *Lied*, además la letra está traducida al alemán, por lo que su interés comercial es

<sup>164</sup> MANZANO ALONSO, Miguel *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1995. Pág. 146.

<sup>165</sup> Se pueden escuchar todas en la *Magna Antología del Cante Flamenco*, Hispavox 7991642.

evidente. La primera de las letras tiene una armonización muy cercana a como ocurre en el flamenco. En la segunda letra aparece el acorde de *re menor* para armonizar las subidas y caídas en *re* del cante, cuando en el flamenco se utiliza el acorde de *Mi 7*.

Parece que los músicos clásicos se resisten a poner los acordes de la cadencia andaluza en estado fundamental, tal y como la practican los guitarristas flamencos, sustituyendo el acorde de *Fa M* por el de *si m7* en primera inversión (c.7, 9 y ss.) o en segunda inversión (c. 3, 5, 108), lo que supone escuchar el descenso en el bajo del intervalo II-I (*fa-mi*), algo que auditivamente se interpreta como una armonía de II grado, máxime cuando también se escucha la nota *la*. El acorde de *Fa* es igualmente sustituido por el de *re menor*. No obstante, la sucesión II-I (*Fa-Mi*) en estado fundamental la podemos encontrar en los cc. 36 y ss., 135 y ss. y 189 y ss.

Encontramos también el giro armónico a *Do M* en el cc. 98, algo típico en la armonización de las soleares, aunque Isidoro Hernández prácticamente no lo utilizaba. Sin embargo, el cante hace una caída en *sol*, giro que ya encontramos en la soleá de Núñez Robres, y en una soleá apolá cantada por Camarón de la Isla<sup>166</sup>, aunque armonizadas ambas con *Sol M*. También encontramos el giro a *sol* en una soleá cantada por Pepe el de la Matrona con el título *Yo me lleno de regocijo*; 3º tercio y su repetición con la primera letra “Donde quiera que vayas”<sup>167</sup>.

La primera letra de esta composición de Oscar de la Cinna está recogida por Demófilo entre las que se cantan como soleares de 4 versos (nº 2)<sup>168</sup>. Apunta Machado que Lafuente y Alcántara recoge en su cancionero dos variantes de la misma en la serie titulada de *Presos*:

*A las rejas e la cárse  
no me benga osté con llanto,  
béngame osté con pesetas  
para alibiar mi quebranto.*

*A las rejas e la cárse  
no me bengas con belenes,  
que me pones la cabeza  
como molino que muele.*

Rodríguez Marín recoge otra muy semejante en la sección *Penas*:

*A las reja de la cárse  
no me vengas a yorá;  
ya que no me quitas penas  
no me las bengas á da<sup>169</sup>*

---

<sup>166</sup> En el cante de cierre del polo *Estoy cumpliendo condena*, con la letra “llorando le pido a Dios”, tercio 2º. Polygram 848 544-2, 1971.

<sup>167</sup> También se puede localizar en la Magna Antología de Cante Flamenco.

<sup>168</sup> MACHADO, *Cantes flamencos...* Op.Cit. Pág. 108.

<sup>169</sup> RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles...* Op.Cit. Pág. 365. Copla 5632.

Y también esta variante que él considera la primitiva:

*A la reja de la treña (la cárcel)  
no me vengas a llorar;  
piensas que me quitas pena  
y más penita me das<sup>170</sup>*

Hoy en día se suele cantar esta letra como carcelera, pero también antaño fue un canto de ronda en Cañete (Teruel)<sup>171</sup> con comienzo melódico por el segundo verso y pasando después a recitar todo seguido, tal y como hacen los fandangos flamencos.

La segunda letra igualmente la recoge Rodríguez Marín con el nº. 6328 en la sección *Cariños y penas filiales*<sup>172</sup>:

*Ya se murió mi madre  
qué dolor madre mía  
dónde encontraré otra madre  
como la que yo tenía*

Esta letra se suele cantar dentro de los estilos de soleares de Utrera muchas veces como cante de cierre, eliminando el primer verso de la copla y cantando tres tercios generalmente, repitiendo los dos últimos, aunque con un patrón melódico distinto al que aquí aparece.

*Antes de 1882. Las «Soleares gitanas» de Federico Liñán*

Federico Liñán publicó en la casa Enrique Bergali antes de 1882 una serie de 4 piezas titulada *Cantos gitanos. Álbum de piezas andaluzas*<sup>173</sup>. Entre ellas figuran unas *Soleares Gitanas. Canto popular andaluz*. Están escritas en modo *frigio* de *la*. El cante se estructura en 4 tercios poco elaborados, con repetición en esta forma: 1, 2, 1', 2', 3, 4, 3', 4'. Las caídas se producen sobre el IV grado del modo *frigio* (*re*) en el primer tercio, *la* en el 2º, *sib* en el 3º y *la* en el último. Tiene además una salida el cante antes de comenzar la estrofa.

La armonización que presenta es muy cercana a la habitual del flamenco: IV grado en el primer tercio cuando se produce caída melódica en este mismo grado (*re*), y sucesión después de los grados II-I aunque en la forma académica VII-I. En el tercio 3º tiene un importante paso armónico por el VI grado (*Fa*), aunque no aparece antes su

---

<sup>170</sup> *Ibíd.* Pág. 765. Nota nº 1778.

<sup>171</sup> En *Revista de la Excma. Diputación de Cuenca nº 17*, primer semestre de 1980. PASACALLES POPULARES: "CANCIONES DE RONDA" (Músicas), recogidas por Miguel Romero Sáiz. [http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/Revista\\_cuenca/cuenca\\_17/cuenca17\\_romeropasacalles.pdf](http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/Revista_cuenca/cuenca_17/cuenca17_romeropasacalles.pdf) [Consulta 25 de abril de 2013].

<sup>172</sup> RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares españoles...* Op.Cit. Pág. 404.

<sup>173</sup> BC Sig. 2008-Fol-C 3/22. También manejamos una edición posterior de la Casa Damas de Sevilla, que aparece en *Albums de bailes y cantos flamencos*. Colección personal.

dominante (*Do7*). Seguidamente se pasa al II grado (*Sib*) debido a la caída melódica que se produce en la voz sobre *sib* al final del tercio 3º, retornando en el último tercio al I grado (*La*).

1891. El «*Jaleo o Soleá*» de Ignacio Agustín Campo

En el método por cifra *La alegría de la casa, novísimo y variatísimo método para aprender a tocar la guitarra por cifra por Cancio Yngautiaga* de 1891<sup>174</sup> aparece un *Jaleo o soleá* con melodía de cante y acompañamiento de guitarra. Fue escrito por Ignacio Agustín Campo (1834-1915) y publicado con posterioridad en 1906 con notación moderna<sup>175</sup>. Esta era la letra:

*Cuando pases a mi vera  
ni me mires ni me hables  
que mi madre se ha enterao  
y hay una bronca muy grande*

Está en *La frigio flamenco* (por medio) y presenta una construcción musical basada en estructuras de 2 ó de 4 compases (6 ó 12 pulsos). Con cada verso de la copla se forma una frase musical de dos compases, creándose lo que vendríamos a llamar hoy 2 tercios, aunque al ser la primera de ellas suspensiva, podríamos pensar en un tercio formado con las dos semifrases. Estos dos primeros versos se repiten con una pequeña variación en el primero. Los dos últimos versos tienen una construcción similar, aunque sin repetición. Aparece el paso por el VI grado del modo (*Fa M*, en el compás 11 y antes del verso 3º), algo característico en la armonización de muchos cantes flamencos. Las caídas melódicas se producen en *re* (IV grado) y *la*.

Al no presentar armonización la parte de canto no sabemos con exactitud los acordes que debieron usarse para acompañar, aunque dejamos indicados las posibles armonías entre paréntesis.

Como vemos, a finales y comienzos del siglo XX todavía la soleá era conocida bajo el nombre de “jaleo”. No será el único caso de ejemplos en partitura de jaleos que bien pudieran llamarse soleá. Lucio Delgado, también en 1906, publicó en el *Método de guitarra en serio y flamenco para aprender a tocar sin la necesidad de maestro por cifra*<sup>176</sup> un ejemplo en *Mi frigio* que recuerda con toda claridad al “toque por soleá”. Los giros armónicos que presenta son la cadencia II-I (*Fa-Mi*) y los acordes de la cadencia andaluza sobre *Mi*: *la m*, *Sol*, *Fa*, *Mi*. La escritura de este jaleo coincide con la forma académica de la soleá: 3/4 con comienzo en el primer tiempo del compás, en contraposición a lo que escribe Arcas en su jaleo, donde es frecuente el comienzo acéfalo en las falsetas.

---

<sup>174</sup> BNE M/2817.

<sup>175</sup> *Nuevo método para aprender a tocar la guitarra por música sin necesidad de maestro por Cancio Yngautiaga*, 1906. Ignacio Agustín Campo (1834-1915). BNE M/2815.

<sup>176</sup> Signatura M/2888 de la BNE. La edición de esta pieza es confusa, igual que las explicaciones del autor. No obstante la hemos transcrito y analizado.

1891. «Soleá y Panaderos» de Luis de Soria

Dentro de su *Colección de música española para guitarra*<sup>177</sup>, Luis de Soria (1851-1935) publica una soleá en compás de 3/4 y tonalidad de *La frigio* seguida de unos panaderos en *Re Mayor*. No hay mucho que señalar en este ejemplo poco flamenco salvo esta interesante disposición armónica del acorde de *Si b*, que ya vemos era practicada en 1891 y que ha tenido continuidad en el flamenco:



Luis de Soria parece no encontrar una forma más adecuada de escritura que el 4/4 para este pasaje que debió escuchar a algún guitarrista flamenco:



1893. Juan Parga y su obra para guitarra

El guitarrista de El Ferrol Juan Parga (1843-1899) afinado en Málaga desde 1883 escribió un soleá que intermedió tras un polo y también al final de unas peteneras. La primera de ellas está en su opus 4 *Polo y Soleá*, vacilando entre la tonalidad de *La frigio* y *re menor*, con la 6ª cuerda afinada en *re*, tal y como presentó Julián Arcas la suya. La soleá está escrita en 3/8 (el polo en 3/4). Dentro de los aspectos armónicos a señalar tenemos el uso del acorde de I grado con 2ª menor añadida, recurso armónico muy frecuente en el flamenco actual, que ya debía estar extendido a finales del siglo XIX (aparece en el penúltimo compás):



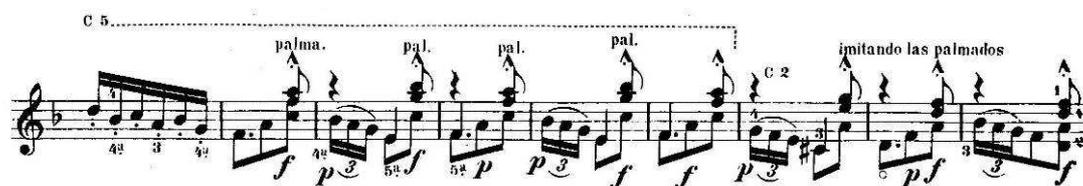
También podemos ver otras notas añadidas, como el *sol*, lo que supone un VII grado añadido al de tónica, también hoy presente en el flamenco. Prácticamente toda la pieza se desarrolla por medio del arpeggio y el encadenamiento de las armonías de *La* y *re menor*, o de la cadencia andaluza en su forma completa o reducida. Aparece un corto paso por el VI grado del modo (*Fa*) en la página 6, finalizando la pieza en *re menor*.

<sup>177</sup> BNE MP/1438/77.

Como aspectos rítmicos que merezcan atención está la indicación de acentos en tiempos débiles del compás, queriendo imitar el estilo flamenco:

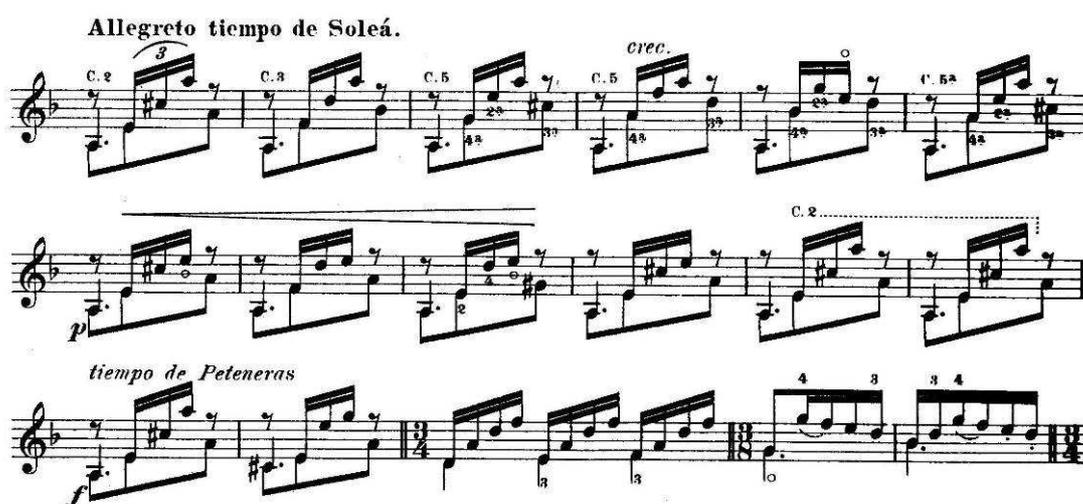


No tiene carácter de hemiolia ni aparecen cambios armónicos en el 2º tiempo del compás, algo típico en la forma flamenco que este mismo autor sí escribe en su *Polo gitano* y *Panaderos Op. 2*. En este pasaje se indica la imitación de las palmas flamencas:



Poco más podemos señalar de flamenco en este estilo de soleá que tiene un cierto aire a jaleo, cercano a lo que interpreta Sabicas para el baile de Carmen Amaya en un registro ya comentado, aunque lejos del carácter flamenco de éste y su brillante rítmica.

Dentro de la obra de este mismo autor *3ª Rapsodia de concierto. Andante, Peteneras y Soleá, Op. 6*, existe un pequeño pasaje donde se indica “Allegretto tiempo de Soleá”. Al final del canto de la petenera se indica que la obra se completa con la soleá del Op. 4 analizada antes, por lo que no añade nada nuevo. La corta sección de soleá se limita a marcar un fraseo de compás de soleá en 3/8 con las armonías de *La* y *re menor*, pasando rápidamente a las peteneras:



### 1895. Las «Soleares granadinas» de Paul Lacome

En 1854 veíamos bailada por primera vez una *Soledad granadina* en Málaga. Se da el caso de unas *Soleares granadinas* para piano que aparecieron en el periódico francés *L'Illustration* el 19 de mayo de 1900, publicación conmemorativa de la Exposición Universal de París<sup>178</sup>. Citan los hermanos Hurtado otra fuente idéntica de 1895 localizada en Sevilla y manuscrita<sup>179</sup>, lo que supone pensar que pudo ser la música de alguna compañía de baile que por entonces viajaría a París, y por ello, el modelo que escogió el editor para su publicación tras la muestra de los bailes andaluces que se interpretaron en París el año de 1900. Hay que decir que además Paul Lacome (1838-1920) figura como transcriptor de la música y se indica “Danse andalouse”.

No aparece nada relacionado con el flamenco en esta danza andaluza. Está en tonalidad de *do menor* y compás de 3/8. No aparece la cadencia andaluza, ni giros melódicos en modo *frigio*. Tampoco acentos a contratiempo que puedan indicar alguna relación con su hermana la soleá flamenca. Es una pieza totalmente académica con un sencillo ritmo ternario tipo vals pensada para una coreografía de baile. Aunque publicada casi 50 años después de su primera interpretación, hay que suponer que esta música respondería más o menos al modelo bailado en la década de los años cincuenta del siglo XIX. Incluimos en el apéndice la edición francesa y una española muy similar que se publicó ca. 1911 en la recopilación de A. S. Arista *Colección de bailes populares españoles para piano*.

### 1896. Las «Soledades. Canción española» de Fermín María Álvarez

Estamos ante otro ejemplo de canción de inspiración flamenca<sup>180</sup>. Sin ser una soleá en toda regla utiliza elementos recurrentes del flamenco como el modo *frigio* melódico, que es utilizado de forma muy flamenca en la introducción en *Mi frigio*, tono que mantiene en los primeros versos cantados en los que podemos encontrar una cadencia armónica sobre *Do* precedida de *Sol*. Más adelante enriquece mucho la armonía con giros más audaces hasta modular a *La Mayor* en la parte final.

### Hacia 1900. El «Álbum musical Recuerdo de la Semana Santa y Feria en Sevilla»

Dentro de este álbum figuran unas *Soleares para piano con letra* publicadas por Agustín M. Lerate. Están en tonalidad de *Mi frigio*, aunque concluyen con un acorde de *la menor*. La estructura general del cante se basa en cuatro tercios que se repiten de esta manera: 1, 2, 1', 2', 3, 4, 3', 4', fórmula ya vista en otros ejemplos y que también encontraremos en grabaciones flamencas. El primer tercio presenta caída en *la* con armonización en *la menor*, retornando en el segundo a *mi*. El 3º cae en *do*, con armonización *Do*, previo paso por *Sol*, su dominante, algo que igualmente se hace hoy en el flamenco, concluyendo el último tercio con la sucesión armónica *Fa-Mi*, tal y como hoy también se hace.

<sup>178</sup> *La Llave de la música flamenca...* Op.Cit. Págs. 397-8.

<sup>179</sup> *Ibíd.* Pág. 196

<sup>180</sup> BNE MP/259/30.

1902. El método de guitarra de Rafael Marín

Rafael Marín presenta en su método de guitarra dos soleares para guitarra solista, una más sencilla y otra de concierto. También incluye un acompañamiento de canto y baile, siendo ésta última unas soleares de Arcas que ya hemos comentado.

Las piezas para guitarra están escritas en tonalidad de *Mi frigio flamenco* y compás de 3/4. Estas soleares ya presentan ciclos de 12 pulsos, aunque todavía es patente la herencia en frases musicales de 6. Señala además el autor la forma de acentuar el estilo en los pulsos 3 y 9:

SOLEARES.— [...] El principiante debe procurar que la tercera parte de un compás sí y otro no darle acento bastante, pues esto da carácter al ritmo.<sup>181</sup>

El tipo de escritura de estas soleares es la que hemos denominado como “académica”, donde la cuenta de doce pulsos sitúa el 12 en el último tiempo del cuarto compás. Podemos ver en este ejemplo cómo la armonía de tensión (*Fa*) aparece en el pulso 2, antes del pulso 3, algo que no suele ser hoy lo habitual:

Rafael Marín incluye el trémolo de 2 y 3 notas, rasgueos y frases melódicas típicas de la soleá, sin embargo no tiene la riqueza musical del ejemplo de Arcas ni desarrolla mucho el arpeggio. La armonía de *la menor* suele aparecer en las partes de trémolo, no siendo frecuente su cultivo fuera de estos episodios, su uso es esporádico, sin mucho peso armónico. También podemos encontrar cadencias en la armonía de *Sol*, giro típico en cañas y polos, y por supuesto el paso por la armonía de *Do*.

El modelo de soleá que presenta como acompañamiento al canto está muy poco elaborado, limitándose a introducir las armonías con rasgueos o con *graneados*<sup>182</sup>.

<sup>181</sup> Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra... Op.Cit. Pág. 71.

<sup>182</sup> Rasgueos del grave al agudo y viceversa. Ver las páginas 74 y ss de su método.

*Las «falsetas» por soleares del maestro Patiño y Paco de Lucena recogidas por Andrés Segovia*

El importante guitarrista clásico Andrés Segovia (1893-1980) practicó el toque flamenco de joven<sup>183</sup>. En 1977 escribió de su propia mano tres falsetas por soleares de los guitarristas Patiño (1829-1902), Paco de Lucena (1859-1898) y Ansetonius<sup>184</sup>, que decía recordar de sus primeros años de aprendizaje en la guitarra. Fueron publicadas en el nº 42 de *Guitar Review*<sup>185</sup>.

El maestro Patiño ya ha sido señalado en este trabajo como importante guitarrista desde mediados del siglo XIX. Acompañó entre otros a Silverio Franconetti en muchos de sus conciertos tras su vuelta de América. También practicó el toque a solo, como el famoso zapateado de las ochenta y dos variaciones que interpretó en el Salón de la Fonda del Turco en Cádiz 1865. También Paco de Lucena fue un extraordinario guitarrista muy apreciado por los cantaores, quien igualmente cultivó el toque a solo. Habiendo fallecido estos dos guitarristas en 1902 y 1898 respectivamente, si estas falsetas se han transmitido de forma oral y fueron aprendidas por Segovia en su niñez, bien podemos acercarnos al toque por soleá que se interpretaría en época del café cantante.

Comparando estas falsetas flamencas de soleá con las partituras anteriores hay que decir que son de mayor audacia e inventiva que sus compañeras las de origen académico. Salvando algunos episodios puntuales, no hemos visto en ninguna de las partituras el verdadero toque flamenco hasta el método de Rafael Marín de 1902, si bien estas falsetas que nos lega Andrés Segovia son muy cortas y no son verdaderamente una obra. No obstante, es importante señalar el gusto por el cromatismo y el modo *frigio* de *mi*, cuando *la menor* era una armonía muy presente en los ejemplos anteriores.

Están escritas de la forma habitual, en 3/4 con la cuenta de soleá finalizando en el último pulso del 4º compás.

*Los cantos de cuna y de labor*

El profesor Manuel García Matos ha sido una de las personas más serias en cuanto a la investigación sobre el origen musical del flamenco. Localiza este musicólogo numerosos ejemplos flamencos que tienen su contrapartida en la música popular tradicional. En el caso que nos ocupa, relaciona algún modelo de soleá con cantos de cuna del noroeste de Zamora y con cantos de esquilar en la Extremadura alta.

Incorporamos la transcripción del profesor<sup>186</sup> en la que se puede ver un mismo desarrollo melódico en el canto de cuna y en la soleá, aunque aflamencada esta última con un mayor número de notas.

---

<sup>183</sup> RIOJA, Eusebio: “Andrés Segovia. Sus relaciones con el flamenco”. *XXX Congreso de Arte Flamenco. Baeza. Del 9 al 14 de septiembre 2002. Memoria, ponencias, actos...* Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, Jaén, 2003

<sup>184</sup> Probable seudónimo del mismo Andrés Segovia Torres, según Luis Briso de Montiano en el foro de *Artepulsado*. [http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?16506-Ansetonius-\(Andr%E9s-Segovia\)](http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?16506-Ansetonius-(Andr%E9s-Segovia)) [Consulta 14 de abril de 2004]

<sup>185</sup> *Guitar Review*, The Society of the Classic Guitar, New York, 1977. Págs. 10-11.

<sup>186</sup> GARCÍA MATOS, *Sobre el flamenco, estudios y notas...* Op.Cit. Pág. 67.

## VI. Grabaciones flamencas

En una publicación anterior<sup>187</sup> fueron estudiadas diversas modalidades de soleares. Completaremos aquel trabajo con nuevos registros en los que planteamos una diferente forma de transcripción musical en la que damos preponderancia al elemento rítmico. Acúdase al apartado posterior *El compás flamenco de la soleá* para comprender nuestro razonamiento, ya que no lo explicamos ahora para no romper el discurso histórico progresivo de este apartado.

*Las «Soleares» –Siempre predicando en ti– de El Mochuelo, finales del siglo XIX*

El mochuelo<sup>188</sup> se acompaña de la guitarra de Joaquín el Feo interpretando tres coplas, la última de ellas es un jaleo de cierre. Estas son las letras: “Siempre predicando en ti... No le pegue usted a mi padre... Ya sale la luna llena”

En esta interpretación encontramos el compás flamenco de 12 pulsos, con las acentuaciones conocidas como (1 2) **3** (4 5) **6** (7) **8** (9) **10** (11) **12**. Aunque no siempre se cumple, ya que lo que realmente subyace bajo esta forma son frases musicales estructuradas en 6 pulsos, que por lo común se agrupan de dos en dos, formando así estructuras de 12, pero no siempre.

Nos ha costado decidirnos a la hora de elegir la mejor forma de transcripción, ya que acentuación y armonía no van de la mano. La forma de escritura tradicional en 3/4, marcando los acentos en las partes del compás que lo requiere, puede ser la más fácil para un músico clásico, sin embargo, teniendo en cuenta el posible origen musical de este estilo (jácaras, fandangos, jaleos, etc.) hemos optado por un compás basado en la interpretación rítmica que se percibe en la guitarra. El ritmo es el elemento musical más importante del flamenco, más que la armonía, así lo creemos, y por eso consideramos esta forma de transcripción la mejor, aunque los cambios armónicos y fraseos no siempre coinciden con el pulso 1º del compás. Se da el caso además de que en ciertas partes, sí que coincide armonía y pulso fuerte, lo que es revelador de la complejidad y variedad que adquirió la práctica del compás flamenco en este estilo, forma que luego tomaría la bulería (esta última forma se practicaba bajo el nombre de jaleos o chufas con idénticas fórmulas rítmicas, aunque más acelerado).

Nuestra elección, por tanto, ha sido el compás de 6/4 alternado con el 3/2 en los casos en los que claramente se percibe la hemiolía, formándose frases de doce negras en dos compases: 6/4-3/2. En ellas, claramente se perciben los acentos en las negras tradicionalmente conocidas como 3, 6, 8, 10, 12. Sin embargo, el acento 12, que históricamente se viene escribiendo en la soleá en el último pulso del último compás de 3/4, lo situamos nosotros en el primer pulso del 6/4, porque así es como rítmicamente coinciden los acentos con el compás elegido: un compás alterno con una peculiar forma de interpretación de las armonías, donde el primer tiempo puede ser el final de la frase o el principio de la misma. Esta forma se percibe de forma más clara en la bulería, donde muchas veces hay un silencio armónico también en ese pulso, aunque se acentúe su ritmo.

<sup>187</sup> CASTRO, *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio...* Op.Cit. Pág. 361 y ss.

<sup>188</sup> *Cilindros de cera*. Reedición de Calé Records, Fonotrón 2003.

En este ejemplo las frases del cante comienzan después del acento hoy considerado como 12. Se desarrollan las melodías en estructuras de 12 pulsos (cc. 20-21, 22-23, y 39-40) o de 18 (cc. 13-15 y 16-18), siendo esta supuesta irregularidad del compás una más que probable herencia de la práctica anterior derivada del jaleo.

El cante no siempre comienza en el primer compás. Tras el fuerte acento 1, podemos ver en la primera copla (c.20) cómo la repetición del tercio 1º se produce después del pulso 6, lo que es síntoma de lo que hemos explicado anteriormente. En el tercio 3º ocurre lo mismo. En el c. 47 comienza el cante como anticipación de caída al 12.

La primera copla de 4 versos tiene 4 tercios, y su modelo se conoce hoy como de la Serneta<sup>189</sup>. Lo veremos también en la versión de Don Antonio Chacón (“Con mirarte solamente...”). Tiene 8 incisos melódicos en total debido a las repeticiones, con un modelo que ya hemos visto en algunas partituras anteriores: 1, 2, 1', 2', 3, 4, 3', 4'. El tercio 1º comienza con un típico salto ascendente de 4ª hacia el I grado (*si-mi*) y tiene una caída en *la*, reposo que coincide con el ejemplo de Ocón, aunque breve y adornado. Pasa rápidamente a una subida a *do* para descender luego al I grado. El tercio 3º tiene una caída en *sol*, giro que ya vimos en la soledad de Núñez Robres, aunque aquí no mantiene la nota ni se armoniza con *Sol Mayor*, sino con *Do Mayor*, siendo muy breve esta caída, dando paso al tercio 4º que retoma un desarrollo con descenso hacia el I grado.

La segunda copla también presenta el giro armónico a *Do M*, aunque en este caso en el 2º tercio debido a la diferente construcción melódica del patrón de este cante (aquí el compás está más cuadrado), que se origina a partir de una copla de 3 versos. Tiene este modelo 3 tercios que con sus repeticiones forman 6 incisos. Se considera un estilo corto de transición dentro de las soleares ubicadas hoy en Alcalá de Guadaíra<sup>190</sup>, pero que tuvieron su precedente en Triana. El primer tercio tiene una caída en *Sol #* (III grado elevado), nota que se mantiene como caída. El segundo tercio cae en *fa* (II grado), tras el que se sucede el tercio 3º, que sirve para cerrar la soleá.

El jaleo final es muy parecido al que grabó el Pena años después, salvo que El Pena no repite el primer tercio. Este de El Mochuelo tiene tres tercios, formándose 6 frases musicales con las repeticiones.

Este mismo jaleo final está contenido en otras soleares grabadas para la casa Regal con número de catálogo RS 0148, bajo el título “To en el mundo es mentira”. Fueron editadas por Sonifolk en el disco *Grandes voces del flamenco. Antonio Pozo «El Mochuelo»*.

La tonalidad es *Mi frigio flamenco* en cejilla V. Los acordes usados por Joaquín el Feo, coinciden con lo transcrito por Ocón, si bien ya algo más elaborado aquí, incluyendo escuetas falsetas y el típico giro en el tercio 3º a *Do M* desde *Sol 7* para apoyar los giros melódicos de la voz. Este giro típico que suele producirse en muchas soleares en el tercio 3º no siempre se realiza en lugar adecuado aquí, al menos tal y

---

<sup>189</sup> Calificado como estilo 1º por Pepa Sánchez Garrido, en *Cantes y cantaores de Triana*. edita Bienal de Flamenco, Sevilla, 2004. Pág. 111.

<sup>190</sup> *Ibíd.* Págs. 80 y 114.

como hoy se hace. Podemos verlo en la primera copla (cc. 24-25). Sin embargo, su repetición está más cuadrada desde el punto de vista del compás flamenco actual (cc.28 y ss).

Es interesante ver cómo principia la grabación con un acompañamiento en *Mi Mayor* hasta la salida del cante, que se realiza en modo *frigio*, continuando así hasta la última copla, un jaleo que está en modo *Mayor*. La forma de acompañamiento de soleá la podemos considerar bastante consolidada en este ejemplo, con giros armónicos y compás flamenco como se hace hoy, si bien, aún hay una herencia rítmica de estructuras de 6 pulsos que poco a poco irá desapareciendo en favor de la de 12.

En cuanto a las coplas, la primera de ellas es una cuarteta octosílaba. La segunda es de tres versos, al igual que la última, con la que se canta el jaleo final.

*Las «Soleares N° 1» –Con mirarte solamente– de Don Antonio Chacón. 1909, Odeón 68089.*

Interpreta el maestro del cante dos coplas precedidas de una salida. Estas son las letras: “Con mirarte solamente... Si no tienes que ser mía...”

Al respecto del compás flamenco de soleá hay que decir que parece que hacia principios del siglo XX todavía no estaba consolidada la forma de 12 pulsos de la medida actual. No obstante, sí observamos una de 6+6, con frecuente hemiolia, por ello nos hemos decantado por una transcripción en un compás alterno de 6/4 - 3/2, aunque en ocasiones pudiera escribirse todo en ciclos de 6/4. Ver por ejemplo el c.17, que es una continuación de la secuencia melódica anterior de la guitarra, lo que origina una estructura de 6+6+6; igualmente los cc. 20-22 y 29-31. Esta estructura en ciclos de 6 pulsos era frecuente incluso en las soleares para guitarra, podemos verlo en la obra de Ramón Montoya en numerosas falsetas de su grabación en París de 1936<sup>191</sup>. O los primeros compases de la *Soleá* de Julián Arcas.

En el primer cante, Don Antonio Chacón comienza tras el golpe 12. Los tercios 3º y 4º y su repetición se desarrollan en 30 pulsos, cuando hoy lo habitual sería hacerlo en 24 pulsos<sup>192</sup>, dos ciclos completos de compás de soleá. Esto provoca problemas a la hora del acompañamiento de Habichuela, que no es el mismo en las dos partes. En la primera no cuadra del todo el compás (aunque la audición no es todo lo deseable), parece que rellena sin más en el compás 31, para que coincida el final del cante con el 3/2 de cierre del ciclo. Sin embargo, en la repetición, el final del cante coincide con el principio de un nuevo ciclo de compás de soleá, forma ésta última que a nosotros nos gusta más, en este tipo melódico de 30 pulsos.

---

<sup>191</sup> Por poner un ejemplo, en el último sistema de la pág. 34 de la edición de FAUCHER, Alain: *Ramón Montoya, Arte Clásico Flamenco*, Affedis, París, 1993.

<sup>192</sup> Podemos escucharlo en la versión que de este mismo cante hace Enrique Morente en su disco *Homenaje a D. Antonio Chacón: “Solamente con mirarte. Soleares”*, 1977, Hispavox 8-37653-2-4. El mismo Chacón, en la versión que hizo en 1913 con la guitarra de Ramón Montoya con la letra “Anda preguntale a un sabio” comienza el cante antes de la llegada del primer pulso del 6/4, a modo de anacrusa, lo que le hace poder elaborar el cante tres pulsos antes y cuadrar más el compás. En este caso no repite los tercios 3º y 4º. Ocurre en la primera letra del registro Gramophone AE-471.

La tonalidad es *La frigio flamenco*, cejilla III. Las armonías de la guitarra no son todo lo audibles que deseáramos, por lo que en algunos casos escribimos los acordes de forma aproximada, indicándolo cuando así ocurre.

Juan Gandulla Habichuela utiliza con frecuencia la armonía de *re menor*, sobre todo en la introducción y en las falsetas donde no hay cante. En las partes cantadas aparece este acorde siempre que la voz cae en *re*. En ocasiones, la armonía que hoy forma parte del acento 3, uno de los más importantes para el cante por su tensión y uso como apoyo melódico, se adelanta al acento 2 (c.7, 48, 55), hoy generalmente se usa el II grado.

La segunda copla tiene un apoyo en *Do* en la repetición del tercío 2º, sin embargo, antes no es audible, debido a que la grabación lo impide. En la versión de 1913 de este mismo cante utiliza el acorde de *Do* como paso previo a *Fa*, típico giro al VI grado de las soleares que no parece ocurrir aquí, ya que aunque no se oiga bien creemos que tras el *Do* se sucede el *Sib*, de todas formas no lo podemos asegurar con rotundidad debido a la deficiente audición de la guitarra.

El primer cante presenta una caída melódica en el IV grado (*re*) en el primer tercío. Tras una pausa, se repite y retorna al I grado en el 2º tercío. El tercío 3º y 4º caen en el I grado y se repiten seguidamente. Nos recuerda mucho este tipo de soleá a la *Jeliana* grabada por Pepe el de la Matrona<sup>193</sup> que mas adelante estudiamos.

El modelo de cante de la segunda copla, como bien detectan los hermanos Hurtado<sup>194</sup>, está muy cercano al que Ocón transcribe en su *Soledad*, con una pequeña variante en la caída del tercío 2º y su repetición (tercios 3º y 5º en Ocón). Las frases musicales que fueron 6 en el caso de Ocón se tornan en sendas frases aquí, aunque convertidas en cuatro tercios debido a la simplificación melódica y a la repetición literal de la línea vocal (también señalamos una posible estructuración de 4 tercios en Ocón). El primer tercío reposa en *re* (IV grado), el 2º en *do* (III grado) y el 3º en *la* (I grado). Al igual que en el modelo de Ocón, aquí la copla cantada se presenta en una versificación poco común, comenzando el cante por el verso 4º, que se repite, para luego proseguir desde el 1º todo seguido.

Estos dos modelos melódicos de soleares están atribuidos a la Serneta, con la clasificación 1º y 4º respectivamente<sup>195</sup>. Hemos visto cómo en el primer ejemplo hay semejanzas con la *Jeliana* grabada por Pepe el de la Matrona, y en el caso segundo, con un modelo de *Soledad* extendido en época de Ocón. La *Jeliana* y la *Soledad* hacen su aparición a comienzos de la década de los años 50 del siglo XIX. El primer cante lo vimos en la versión de El Mochuelo, sin embargo, Chacón sólo hace 5 incisos melódicos, suprimiendo en su comienzo la frase melódica del segundo tercío que debería haberse sucedido tras el primer tercío. En su caso, Chacón realiza el primer tercío, tras el que descansa, para luego repetir y pasar al segundo tercío; tras ello, el 3º y el 4º con su respectiva repetición.

Las dos estrofas son cuartetos octosílabos, teniendo la segunda de ellas la particularidad de ser cantada comenzando por el verso 4º, que se repite.

---

<sup>193</sup> Le Chant du monde LDY 4.137, 1957, Serie *Cante Jondo*. N° 5 (EP).

<sup>194</sup> *La llave de la música flamenca*. Op.Cit. Pág. 202.

<sup>195</sup> SÁNCHEZ GARRIDO, *Cantes y cantaores de Triana*, Op.Cit. Págs.111 y ss.

*Las «Soleares» –Jeliana– de Pepe el de la Matrona. 1957, Le Chant du monde LDY 4.137, Serie Cante Jondo. Nº 5 (EP).*

Este cante está relacionado con las *Gilianas* o *Jelianas*, estilos de jaleo que son estudiados más abajo. Hemos incluido aquí esta grabación y después una *Giliana* cantada por Carmen de la Jara por ser estilos relacionados con el origen de la soleá. Realizaremos aquí un análisis exclusivamente musical para completar después con un recorrido histórico completo.

Se interpretan cuatro letras: “Con mi burro y mi serón... Es tu cuerpo una custodia... Compañera de mi alma... Donde quiera que vaya”, pero hemos transcrito solo las dos primeras coplas porque las dos siguientes repiten el mismo patrón melódico.

Es significativo que en lo que se refiere al compás de soleá, Pepe el de la Matrona no se ajusta siempre a los 12 pulsos que actualmente se practican. En la primera copla, tras la repetición de los tercios 1 y 2 deja 6 pulsos de descanso antes de entrar en el siguiente tercio, cuando lo normal es o no dejar espacio, o dejar 12 pulsos, como hizo antes.

En la segunda copla ocurre que tras presentar parte del primer tercio espera demasiado para entrar con el tercio primero completo, lo que obliga al guitarrista a intentar recuperar el compás, vacilando su interpretación hasta que el desarrollo melódico define la caída en la armonía de *Sol* 7, momento en el que parece recuperar el compás. En la repetición del tercio 2º el desarrollo melódico de Matrona obliga a realizar dos tiempos de más para poder ajustar la entrada de la repetición del 3º.

La primera copla tiene 4 tercios que se corresponden con los 4 versos de la copla, y se repiten de esta forma: 1-2, 1'-2', 3-4, 3'-4'. La construcción melódica responde a una sucesión de frases de pregunta-respuesta. Las caídas melódicas se producen sobre el IV grado (*la*) en el primer tercio y *mi* en todos los demás. Este patrón tiene semejanzas con el primer patrón de soleá cantado por Don Antonio Chacón en su registro *Soleares Nº 1*, estudiado anteriormente.

La segunda copla está basada en una estructura de 3 tercios, relacionados con los tres versos de la copla. Realiza una pequeña preparación del primer tercio, con una pequeña salida y un silencio posterior, para pasar a cantar los tres tercios seguidos muy ligados. Los reposos de la voz se producen en el IV grado (*la*) en el primer tercio, y I grado (*mi*) en el 2º y 3º tercio.

La tercera copla tiene el patrón melódico de la primera, aunque no repite los tercios 3º y 4º.

La cuarta copla repite el patrón melódico de la segunda, aunque en este caso no realiza una preparación del primer tercio. También hay pérdida de la medida del compás debido a la recreación y engrandecimiento que Pepe el de la Matrona hace del cante.

Como vemos, ambos patrones se basan en una melodía con ascenso al IV grado (*la*) para luego descender hacia el I grado (*mi*).

Estos cantes bien pudieron ser unos jaleos interpretados antiguamente con un aire más rápido. Aquí se aprecia un intento de engrandecimiento de los tercios del cante, debido a que el cantaor ralentiza el tempo musical para recrearse en la melodía. Ello hace que el guitarrista pierda en ciertas ocasiones la referencia rítmica del compás de la soleá, independientemente de que el cantaor no entre en el pulso que debe, lo que supone un problema añadido. Los tercios del cante se aproximan a los 12 pulsos del compás de la soleá, es decir, cada tercio 12 pulsos.

La tonalidad es *Mi frigio flamenco* en cejilla V. Aparece la armonía de *la menor* para apoyar la caída melódica en *la* del cante, ésta se produce en el primer tercio de la primera copla. Tenemos un reposo en *Do* precedido de su dominante en el tercio 3º de la primera copla y en el 2º de la segunda copla.

Las coplas son una cuarteta y una tercerilla octosílabas en cada sección.

Si esta grabación está relacionada con el *Jaleo de la Gariana*, o *de la Geniana*, o las *Gelianas*, estilos de los que luego hablaremos, sería un documento muy importante a tener en cuenta como un tipo de jaleo de mediados del siglo XIX con la musicalidad de la soleá. Su construcción melódica elemental y básica es síntoma de primitivismo, aunque Pepe el de la Matrona enriquece algo el cante. Si observamos los finales de los tercios, sobre todo los impares, encontraremos la fórmula de caída de la voz que practican los fandangos. Comparémosla con la *Soledad* de Ocón y veremos que, aunque en el ejemplo de Ocón es más evidente la herencia de la estructura de fandango en el canto, su construcción es similar:

Copla

35 Ves ti do de na za re no

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
Mi Fa7 Mi Fa7

5 con mi man ta y mi i i som bre ro o con mi man ti i ta au ua ay mi i so ombrero uau

12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10

53 aun que en u na cruz pon gas ves ti do de na za re no

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 3

Fa7 Mi Fa7 Do Sol Fa Mi

6(3) D.C.

Hay que tener en cuenta que Matrona es un cantaor flamenco y por ello pone el cante al servicio de la expresividad musical, aspecto éste que normalmente en la música popular no suele ocurrir, por ello hay una mayor libertad rítmica y desarrollo melódico, pero en esencia el cante es similar.

*La «Giliana» de Carmen de la Jara. –Tesoros del cante antiguo gaditano– 2009 D.L. 12930-2009-I OPD/09-079.*

Esta grabación, aunque presenta un patrón melódico con un primer tercio muy enriquecido tiene similares caídas melódicas que este registro de Pepe el de la Matrona, y por ello, a su vez con la grabación de Chacón y la partitura de *Soledad* de Ocón.

Interpreta Carmen estas letras: “Moro Alcayde...Granada...Que salga la novia...Bendita es la madre...Arandito...”. Hemos transcrito sólo la primera copla porque la siguiente repite el mismo patrón melódico. El resto del cante no ha sido transcrito porque nos interesa la giliana en sí. Las cinco coplas se estructuran en dos partes de dos coplas, Giliana y Alboreá, más un cierre a modo de juguete (el *arandito*).

Hemos presentado el cante en el compás alterno de la soleá: 6/4–3/2, aunque debido al aire cercano a la bulería, podría haberse utilizado también este: 6/8–3/4.

La copla tiene 4 tercios con repetición del 1º. Las caídas melódicas se producen sobre el IV grado (*la*) en el primer tercio y 2º, *fa* en el 3º y *mi* en el 4º, aunque en la segunda copla la caída del tercio 3º se produce sobre *mi*.

Los tercios del cante no tienen una medida rigurosa, no se ajustan a los 12 pulsos típicos de la soleá, aunque se observa una cierta construcción basada en ciclos de 6 pulsos, posible herencia del jaleo.

La tonalidad es *Mi frigio flamenco* en cejilla VI. Aparece la armonía de *la menor* para apoyar la caída melódica en *la* del cante, ésta se produce en el primer tercio y en el segundo, que repite el patrón del primero. No se produce el paso por *Do*, algo muy típico en las soleares y algunas bulerías. En su lugar tenemos un apoyo en *Sol* y *Fa* en la caída del tercio 3º.

La Giliana se canta con dos estrofas de 5 versos con métrica irregular, recogiendo fragmentos de romances.

## VII. Las Jelianas, Gilianas, Alianas y Garianas

A mediados del siglo XIX tenemos descripciones de varios jaleos que han sido relacionados con la soleá. Varios estudiosos afirman que la soleá ha podido tener su origen en un jaleoailable llamado *giliana*, tal y como se conocía en Cádiz por entonces<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> SUÁREZ ÁVILA, “Jaleo, Gilianas...” Art.Cit. Pág. 9. Así eran conocidas por “La Bizca” (1842-1950) abuela del cantaor sanluqueño Ramón Medrano (1906-1984). Esta cantaora destacó por Soleá.

En esta línea tenemos el testimonio de Pepe el de la Matrona, quien al parecer afirmaba que:

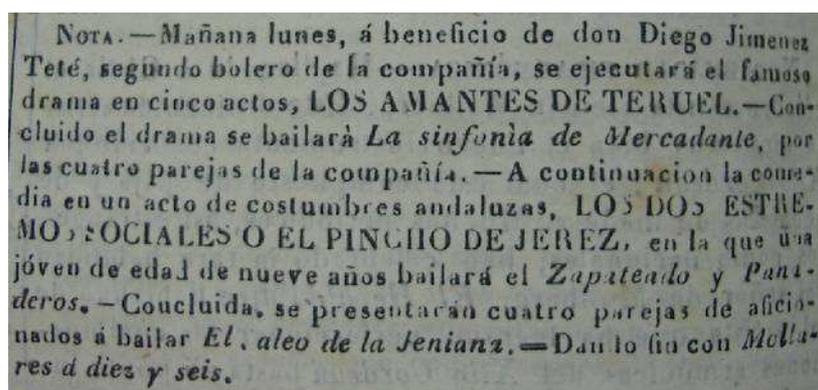
[...] antiguamente cuando las soleares las bailaba una mujer se llamaban «gelianas» y cuando lo hacía un hombre «jaleo»<sup>197</sup>

No obstante, hay otros nombres relacionados con la *galiana*, entre ellos un estilo nombrado como *jaleo de la Gariana* y asociado con uno de los principales aportadores en el cante por soleá según la tradición del flamenco: Paquirrí el Guanté, a quien también se le considera definidor de su peculiar compás (igualmente de las alegrías). Tenemos como dato más antiguo uno aparecido en Cádiz en 1847, cuando contaba con tan sólo 11 años de edad:

TEATROS. Principal. –Esta tarde a las cinco y media [...] 5º Un joven de once años cantará a la guitarra El mocito del barrio [...] 7º la pieza andaluza, original de don José Sánchez Albarrán, que desempeñará el protagonista, nominada LA CIGARRERA DE CÁDIZ, en la que se bailará por varios aficionados de esta ciudad, El *jaleo de la Gariana*, que será tocado y cantado por el joven Guanter, concluyendo con el *Ole*, por una niña de siete años [...] 11º y el señor Guanter el *polo andaluz*<sup>198</sup>

Como dice Faustino Núñez, quizás este jaleo tenga algo que ver con la obra de Tomás Rodríguez Rubí *La infanta Galiana* de 1844, pieza de la que pudo desgajarse algún canto que como jaleo se haría popular desde entonces<sup>199</sup>.

Algo después, en 1849, tenemos un *jaleo de la Jeniana* bailado por cuatro parejas de aficionados<sup>200</sup>:



NOTA. — Mañana lunes, á beneficio de don Diego Jimenez Teté, segundo bolero de la compañía, se ejecutará el famoso drama en cinco actos, LOS AMANTES DE TERUEL. — Concluido el drama se bailará *La sinfonia de Mercadante*, por las cuatro parejas de la compañía. — A continuacion la comedia en un acto de costumbres andaluzas, LOS DOS ESTREMOS SOCIALES O EL PINCHO DE JEREZ, en la que un joven de edad de nueve años bailará el *Zapateado y Panderos*. — Concluida, se presentarán cuatro parejas de aficionados á bailar *El jaleo de la Jeniana*. — Dan lo fin con *Molinos a diez y seis*.

<sup>197</sup> Recogido por José Blas Vega en las notas del libreto que acompaña al doble LP *Tesoros del flamenco antiguo*, Hispavox HH 10-346/47, 1970.

<sup>198</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 16 de diciembre de 2009. [Consulta: 9 de diciembre de 2012] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2009/12/cantar-por-alegre.html>

<sup>199</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 3 de julio de 2013. [Consulta: 3 de julio de 2013] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2013/07/la-infanta-galiana-de-mora-cristiana.html>

<sup>200</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 23 de septiembre de 2012. [Consulta: 9 de diciembre de 2012] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/09/de-nuevo-con-la-geliana-hoy-jeniana-1849.html>

Gerhard Steingress documentó una *Jeliana* en París en 1854. Ponemos de nuevo este cartel del espectáculo bolero, según nos parece a nosotros:

Primera parte.

La estrella de Andalucía.  
Introducción por el cuerpo de ballet.  
Zurito, por J. Guillo.  
Rondalla andaluza, por el cuerpo de ballet,  
*Pas d'action*, por A. Ruiz y la Sra. Pera Nena.  
Teresa por el cuerpo de ballet.  
Juego de panderetas, por Guillo y Losada.  
Zulango, por Ruis, las Srtas. Perea Nena y el cuerpo de ballet.  
*Jeliana*, por Ruiz y la Sra. Perea Nena.  
Final, por Ruiz, Sra. Perea Nena y el cuerpo de ballet.  
[...]

(*Le Parterre*, 5 de junio de 1854)<sup>201</sup>

Similar repertorio lo encontramos diez meses antes en Madrid<sup>202</sup>:

3.º LA ESTRELLA DE ANDALUCIA, baile compuesto para la señora Perea, por el director señor Ruiz.  
*Bailables de que se compone.*  
1.º Introducción por las señoras del cuerpo de baile.  
2.º Firana, por las señoritas Ruiz y seis parejas.  
3.º Zurito, por la señorita Ruiz.  
4.º Rondalla andaluza, por el cuerpo de baile.  
5.º Paso de acción, por la señora Perea y el señor Ruiz.  
6.º Jaleo, por el cuerpo de baile.  
7.º Juego de panderetas, por las señoritas Ruiz.  
8.º Guillavá, por la señora Perea.  
9.º *Jeliana*, por la señora Perea y el señor Ruiz.  
10.º Gran bailable final, por la señora Perea, el señor Ruiz y todo el cuerpo de baile.

Con “G”: *Geliana* la tenemos cantada en 1847 en el *Ramillete de cuadros y costumbres arreglados por Gregorio Urbano Dargallo* con el título genérico de “Horas alegres”. Se describe como un cante interpretado por alguien que se desgañita<sup>203</sup>:

<sup>201</sup> STEINGRESS. *Y Carmen se fue a París...* Op.Cit. Pág. 175.

<sup>202</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 4 de junio de 2012. [Consulta: 9 de diciembre de 2012] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/06/galiana-gariana-jeliana-giliana.html>

51. Aquí baila uno las *playeras*, allá se deshacen otros con el gracioso *arandito*, mas acá se desgafita otro cantando la *geliana*, llueven los dulces y las copas se vacian sin interrupcion: estaba yo con lamafia bocaza abierta como cerrados hubiera querido tener los oídos, cuando el *tío Pepe* aprovechando uno de aquellos momentos de zambra, se me acercó y dijo: *agítánce osté, canela, po la vigen e la zanguzta, que ezta mberuo!* ¡*ea!* ¡*jalee eze cuerpo*. Pero *tío Pepe* de mi alma, ¿qué quiere usted que yo haga? ¿por ventura no repara usted esas miradas terribles que me hechan? ¿puedo yo hacer mas que estar aquí guardando el equilibrio, no sea que por mano del pecado me vaya a resbalar? *No zen osté plasno, zo ezaborio... cante osté, cante osté que aquí no se viene á rezá.*» Viendo yo que se iba acalorando, y que el influjo de lo que *no es agua* podía influir en el *tío Pepe* para que tambien se me rebelase, tomé á buen partido el escojer el instrumento característico, y recordando una muy linda cancion andalza que habia oído cantar pocas noches antes á una señorita, me resolví á cantarla. Lo mismo fué oír que ejecutaba un gracioso preludeo en la guitarra; cuando de debajo de una mesa salió una voz femeníl aguardentosa, diciendo: ¡*Aquí no ze quieen cozaz e igezia!* ¡*Cantares cosio!* gritaban otras. Yo que conocí al momento la amonestacion, empecé cuanto antes la siguiente estrofa:

**En tu talle no hay engrudos**

Otra denominación relacionada con las *Gilianas* o *Gelianas* son las *Alianas* que aparecen el 31 de octubre de 1867 en el Teatro Principal de Jerez, donde se celebra una función a beneficio de Diego García:

[...] 3º por el Sr. Juan Fernández, conocido por el hijo de Curro Dulce, se cantará EL POLO, CAÑA, Y SEGUIDILLAS. El aplaudido Mingoli, bailará LA SOLEA EL JALEO Y LA VIUDITA. Remedando a un tonto, y cantará Francisco Fernández conocido por Dulce.

[...] Después José Bernal (a) La Lullera, bailará EL AMORANO Y ALIANAS [...]<sup>204</sup>

Uno de los datos más interesantes sobre las *gelianas* lo aporta Rafael Marín, quien nos dice que es un “Cante por *alegría* muy bonito, el que no cabe duda es moro.”<sup>205</sup> Lo que nos hace pensar que la *geliana* sería alguna modalidad de cante en modo *frigio* con acompañamiento “por *alegría*” en lo que se refiere a su compás, o sea una primitiva soleá de aire rápido, una soleá por bulerías. Esta descripción podría servir para aventurar una teoría a favor de las *gelianas* como ciertos jaleos en modo *frigio*, que serían la base musical para soleares y bulerías, ya que históricamente se ha venido asociando como origen árabe los cantos en modo *frigio*.

Suárez Ávila comenta que gracias a los datos de Álvaro Picardo de 1922 se pudo identificar la melodía de la *giliana*. Esta melodía ha estado ligada al fragmento de cuatro

<sup>203</sup> Blog *El afinador de noticias*, misma entrada del 4 de junio de 2012.

<sup>204</sup> STEINGRESS, Gerhard: *La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano...* Art.Cit. Pág. 154.

<sup>205</sup> MARÍN Aires *Andaluces. Método de Guitarra...* Op.Cit. Pág. 71.

versos del romance del Moro Alcalde y rematada con la Alboreá<sup>206</sup>. Según nos cuenta Suárez Ávila, en el concurso de Cádiz de 1922 Antonio Jiménez “El Mellizo hijo” cantó el romance de Bernardo del Carpio y el del Moro Alcaide<sup>207</sup> (Moro Tarfe) con el apoyo literario del enigmático cante por *gilianas*<sup>208</sup>. El cante fue recogido por Álvaro Picardo de los hijos de Enrique “El Mellizo:

*Moro Tarfe, moro Tarfe,  
el de las negritas barbas,  
el rey te mandó prender  
por la entrega de Granada*<sup>209</sup>

Suárez Ávila, recoge en 1970 en la voz de Ramón Medrano este fragmento en tono de soleá antigua para bailar:

*Alcaide, morito alcaide,  
el de las negritas barbas y los ojos grandes,  
el rey te mandó a prendé  
por la entrega de Granada.*<sup>210</sup>

Jeroma “La del Planchero” cantaba esta otra:

*Moro alcaide, morito alcaide,  
el de las velluítas barbas,  
el rey te mandó prendé  
por la entrega de Granada*<sup>211</sup>

Aurelio de Cádiz también cita como *giliana* este mismo romance que escuchó a Agualimpia y que canta con aire de soleá de baile según Blas Vega<sup>212</sup>:

---

<sup>206</sup> SUÁREZ ÁVILA, “Jaleos, gilianas, versus bulerías” Art.Cit. Pág. 10.

<sup>207</sup> Este romance lo podemos encontrar en el *Cancionero de Romances*. Envers, Casa de Martín Nucio, 1550 (folio 194V), aunque con distinta rima. Dice así: “Moro Alcaide, Moro Alcaide / el de la barba vellida / el Rey os manda prender / porque Alhama era perdida”. Más cercano a la versión gitana es el de PEREZ de HITA, Ginés: *Historia de los bandos cegriés* (1595), más conocida bajo el título *Guerras civiles de Granada*. Edición consultada de 1619, pág. 252. BNE Sig. U/3843. Reza así “Moro Alcaide, Moro Alcaide / el de la vellida barba / el Rey te manda prender / por la pérdida de Alhama”.

<sup>208</sup> SUÁREZ ÁVILA, Luis “Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007). Pág. 9.

<sup>209</sup> SUÁREZ ÁVILA, Luis “Poética y tradición de los romances de los gitanos andaluces: “El Lebrijano”, un caso de fragmentismo y contaminación romancística”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto 2006). Pág. 14.

<sup>210</sup> *Ibíd.* Pág. 15. No se publicó esta grabación en la *Magna Antología del Cante Flamenco*. Luis apunta que figura en el disco Clave 18-1285-S, aunque la referencia debe ser Clave/Hispavox 18-1295-S: “Cunas del cante. Vol 1. Los Puertos” (1973). Parece ser que Medrano lo supo de su tío Félix Serrano Medrano, “El de la Culqueja” o Félix Potajón.

<sup>211</sup> *Ibíd.* Recogida en 1968 en el Puerto de Santa María.

*Moro Tarfe, moro Tarfe  
que el rey me mandó prender*

Versión contaminada de este romance que participa de La pérdida de Antequera y de Moro Alcalde, es la grabada por Antonio Mairena en medio de unas bulerías<sup>213</sup>:

*La mañana de San Juan cuando el cielo alboreaba,  
le echó el reto al moro por la plaza de Granada:  
que si l'ha robáo sus tierras, que no perdió oro ni plata,  
perdió una hija que tenía qu'era la flor de Granada.  
Dios te guarde, buen morito, el de la vellúita barba,  
el rey te mandó prender por la plaza de Granada*

También Antonio Mairena grabó unas *Gilianas* que según parece son de inspiración propia<sup>214</sup> y construidas a partir de un cante de Jeroma “la del Planchero”. Cierra el cante con esta letra:

*A la giliana,  
moros y cristianos  
lloran por Granada*<sup>215</sup>

Al respecto de las *gilianas* y la *galiana*, Jeroma “la del Planchero” cantaba esta letra que rescató Luis Suárez Ávila<sup>216</sup>:

*La Galiana está en la corte  
tejiendo la rica manga  
para el fuerte Rocasino  
que por ella juega a las cañas*

Luis Suárez también señala un cierre de Bulerías por soleá con esta letra:

---

<sup>212</sup> BLAS VEGA, José: *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*, Madrid, 1978. Págs. 79. El cantaor no se acuerda de más versos.

<sup>213</sup> En el disco Festival de Cante Jondo “Antonio Mairena”, 1967 (Columbia MCE 825), con la guitarra de el Niño Ricardo y el título de “Un ramito de locura”. Suárez Ávila afirma que “[...] Es muy posible que este romance lo aprendiera Antonio de «La Riezna», madre de su amigo Juan «Barcelona», muy vinculados con la familia alcalaína de los «de la Paula» de quienes Carmela Pérez García me afirmó que había aprendido el que le recogí”. “Poética y tradición de los romances de los gitanos bajoandaluces...”, Art. Cit. Pág. 16.

<sup>214</sup> *Ibíd.* Pág. 18.

<sup>215</sup> “Lloran por Granada” de Antonio Mairena. Disco RCA, LSP 10.396-N, de 1969.

<sup>216</sup> Blog *El afinador de noticias*, misma entrada del 4 de junio de 2012.

*¡A la galiana, a la galiana!  
mi pare está malo,  
malito en la cama<sup>217</sup>*

Esta copla forma parte del *Romance de Sarracino y Galiana*. Figura así:

*Galiana está en Toledo  
labrando una rica manga  
para el fuerte Sarracino  
que por ella juega cañas<sup>218</sup>*

Emilio Cotarelo y Mori<sup>219</sup> recoge este romance en una antigua zarabanda de un manuscrito procedente de la Biblioteca Gayangos. Cotarelo la considera de finales del siglo XVI o anterior. Dice así:

#### ZARABANDA

*Galiana está en Toledo  
señalando con el dedo  
que el que fuere buen guerrero  
morirá desbaratado.  
«Antón Pintado»  
«Antón Colorado»*

*Labrando una rica manga  
para el fuerte sarracino,  
que por ella juegue cañas,  
amigo de mis entrañas,  
quítame estas telarañas,  
que me quedan malas mañas  
de aquel marido pasado.  
«Antón Pintado»  
«Antón Colorado»*

María la Perrata canta una letra de “galiana” en una interpretación para *Rito y Geografía del cante* titulada “Cantiñas del Pinini”, donde el primer verso del cante está en tonalidad *Mayor* y los dos últimos en modo *frigio*. Aparece el cante al inicio de la grabación y utiliza esta la letra comentada antes con una pequeña variación:

---

<sup>217</sup> Blog *El afinador de noticias*, misma entrada del 4 de junio de 2012.

<sup>218</sup> DURÁN, Agustín *Romancero general*, colección de romances castellanos. Tomo I. M. Rivadeneyra Impresor, Madrid, 1859. Pág. 106. En la Pág. 107 figura otra versión: “En el cuarto de Comares / la Hermosa Galiana / con estudio y gran destreza / labraba una rica manga / para el fuerte Rocasino / que por ella juega cañas”. Con ligera variante en el nombre: “Sarzino” por “Rocasino”, la encontramos en PÉREZ DE HITA, Ginés: *Historia de los vandos de los Zegríes y Abencerrajes...* Op.Cit. pág. 82.

<sup>219</sup> COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Casa editorial Baillo/Bailliére, Madrid, 1911. Tomo I. Pág. CCLXVII.

*Ay a la galiana, ay a la galiana  
ay yo me estoy muriendo  
malito en la cama*

Aparte de las grabaciones comentadas anteriormente, Pepe el de La Matrona tiene un registro de *Soleares* con el subtítulo de “Jeliana”<sup>220</sup> ya estudiado. En él no aparece ninguna de las letras que se puedan relacionar con los anteriores romances. El canto puede considerarse una soleá en toda regla.

Carmen de la Jara realiza una grabación de Giliana bajo la dirección musical e histórica de Antonio Barberán en el disco *Tesoros del canto antiguo gaditano*<sup>221</sup>. Carmen realiza en *Mi frigio* cejilla VII dos estrofas con similar patrón melódico. Tras ellas canta la *Alboreá*, basada melódicamente en las melodías de la Giliana, aunque con alguna variación estructural. Remata el canto con un jugueteo, el famoso *Arandito*, aunque en modo *frigio*. Estas son las letras:

*Moro Alcayde, moro Alcayde  
el de las crecidas Barbas  
y los ojos grandes  
el rey te mandó a prender  
que por los montes de Granada  
Granada, los que regís Granada  
decid de mi parte al rey  
como no le debo nada  
que yo estaba en Antequera  
en las bodas de mi hermana*

*Que salga la novia  
que la quiero ver  
su boquita huele  
a rosas, nardos y clavel*

*Bendita es la madre  
que tiene que dar  
rosas y algodones  
por la madrugada*

*Arandito y arando  
rosas y lirios va derramando*

La reconstrucción del canto de Giliana que interpreta Carmen de la Jara parece salir del registro de Ramón Medrano con la guitarra de Félix de Utrera *Alboreá* “Salga la novia”, quien hace estas letras:

---

<sup>220</sup> Le Chant du monde LDY 4.137, 1957, Serie *Cante Jondo*. N° 5 (EP).

<sup>221</sup> Corte 6. Guitarra Antonio Carrión.

*Moro Alcayde, morito Alcayde  
el de las crecidas Barbas  
y los ojos grandes  
el rey te mandó a prender  
que por los montes de Granada*

*Que salga la novia  
que la quiero ver  
su boquita huele  
a rosas, nardos y clavel*

*Dichosa es la madre  
que tiene que dar  
rosas y jazmines  
por la madrugada<sup>222</sup>*

Hemos escogido el ejemplo de Carmen de la Jara para su transcripción en lugar del de Ramón Medrano, debido a la calidad musical de este registro y a la rigurosidad histórica de este investigador. La segunda letra de la giliana, dice Antonio Barberán, se ha reconstruido basándose en la letra original localizada en el libro de Ginés Pérez de Hita *Historias de las Guerras Civiles de Granada. Tomo III* publicado en 1805<sup>223</sup>, aunque ya comentamos que esa letra se remonta al siglo XVI.

Este cante se caracteriza por una subida a *re* en el primer tercio, que se mantiene con gran tensión melódica durante todo un ciclo de compás de bulería hasta su caída en *la* (IV grado). El segundo tercio es repetición del primero y se realiza con los versos 2º y 3º de la copla. El tercio 3º reposa en *fa*, aunque en la segunda copla lo hará en *mi*, y el tercio 4º reposa en *mi*. El primer tercio de la giliana es muy similar al comienzo del polo flamenco recogido por Ocón. Veamos el primer tercio de la giliana:

C.VII Mi frigio flamenco  
35'' Copla 1

Voz

Guitarra

<sup>222</sup> Gracias a Antonio Barberán, hemos localizado el registro en *Grabaciones Históricas Vol. 4. Por Romances y Alboreás*. 1992. Hispavox 7-94239-2. Pista 8. Agradecemos la amabilidad de este investigador, quien nos ha facilitado datos y documentos que nos han ayudado a trazar la línea de estudio de las Gilianas.

<sup>223</sup> *Tesoros del cante antiguo gaditano*. En el libreto que acompaña al doble Cd.

*Polo Gitano o Flamenco de Ocón:*

Copla,  
primera parte

Como vemos, tanto la subida a *re*, como el mantenerse en el registro agudo y descender con caída en *la* es seña de identidad de los dos cantes, algo común en los jaleos del siglo XIX como hemos señalado en este capítulo. La podemos encontrar en más cantes flamencos, incluso en las seguriyas, tal y como ocurre en el estilo considerado de María Borrigo que canta Pepe el de la Matrona<sup>224</sup>:

Introducción previa de guitarra  
C.I Mi frigio flamenco

Copla

Coincide también en su extensión melódica y fraseo expresivo, no sólo en la altura de las notas. El resto del cante es igualmente muy parecido, lo que obliga a plantearse el posible traspaso melódico por diferentes palos del flamenco. La Giliana sirve de soporte musical para el canto de un romance, quizás sea su cultivo más antiguo

<sup>224</sup> *Siguriya de cambio de María Borrigo “Señor Cirujanito”, guitarra Félix de Utrera, 1970, Hispavox HH 10-356/7. El cante fue estudiado en CASTRO, Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio..., Op.Cit. Págs. 319 y ss.*

que el de esta seguriya creada por María Borrigo, modelo que quizás nació de la adaptación al compás de la seguriya por parte de esta cantaora. Nótese, además, que se hace en el toque por arriba en la guitarra (*Mi*). En este sentido, Demófilo, dentro del apartado de “Seguriyas Jitanas” recoge dos variantes de canto de Alboreá, la segunda en el repertorio de Silverio:

*Bendita la mare  
que tiene que da  
cómo diñaba rosita y mosquetas  
po la madrugá*

*Bendita la mare  
que tiene que da  
compañerita, rosas y mosquetas  
po la madrugá<sup>225</sup>*

El canto de la Giliana también sirve de patrón melódico para el canto de la alboreá, es decir, que el romance fragmentado y la alboreá utilizan la misma base musical. Quizás también pudo servir para crear alguna seguriya como vemos, al menos la letra se cantó por seguriyas.

El patrón melódico de las gilianas cantadas por Carmen de la Jara no coincide con el ejemplo de *Jeliana* de Pepe el de La Matrona, si bien se puede señalar alguna relación en las coplas de tres versos de éste, sobre todo en los dos últimos tercios, donde encontramos un desarrollo melódico similar, aunque la guitarra no armoniza con el paso por *Do* en el caso de Carmen. Fijémonos en los tercios 2º y 3º de Matrona:

perdida del compás - transcripción aproximada de la guitarra

dos tiempos añadidos

Y comparémoslo con los tercios 3º y 4º del ejemplo de Carmen:

<sup>225</sup> MACHADO *Colección de Cantes Flamencos...* Op.Cit. Págs. 133 y 215.

7 2 (1)

de

y el rey te e man do a pren de e e e e e e

9 3 2ª copla caída melódica en mi 4

e ue ey que por los mon te e ey que de Gra na a o a o o u au u

La diferencia en la armonización no es tan importante si pensamos que a veces responde a criterios estéticos del palo en sí, o del artista. Hay que pensar también que en la órbita de la bulería y dentro del entorno de la boda gitana, el ritmo vivo de acompañamiento difiere mucho de la estética de la soleá, más lenta y solemne. El primer tercio del canto de Pepe el de la Matrona también tiene una subida melódica, pero sólo hasta *do*, y no se mantiene tanto tiempo la tensión melódica ni se repite el tercio seguidamente.

Existe un registro de Curro Malena en el disco *Yunque del canto gitano*<sup>226</sup>, en el cual se interpreta como canto de cierre de un romance una letra de giliana antes comentada. Su patrón melódico está a medio camino entre este segundo modelo grabado por Pepe el de la Matrona como Jeliana y la Giliana de Carmen de la Jara. Esta era la letra:

*A la giliana,  
moros y cristianos  
lloran por Granada*

Sube a *do* en el primer tercio como Matrona, pero mantiene la nota más tiempo que éste, de forma similar a como lo hacía Carmen en *re*, aunque finaliza el tercio en *mi*, no en *la*, nota común de caída en los otros. Los dos tercios siguientes son parecidos a los de Pepe el de la Matrona y con paso armónico por *Do Mayor*, aunque no los repite. Se interpreta en cejilla VI. Teniendo en cuenta el precedente de Antonio Mairena de 1969, quizás se haya basado en la grabación de éste, aunque Mairena sube hasta el *re* y repite los dos últimos tercios.

Sobre cuál de las grabaciones comentadas puede ser la verdadera Giliana, o Jeliana o Galiana, es algo de difícil solución. No hay por qué pensar en una sola fuente para este estilo, ya que pudo haber varios modelos de canto bajo una misma denominación, algo muy común en el flamenco y en la transmisión oral de los cantos, sobre todo en una época en la que no había medios de grabación. Hemos localizado dos

<sup>226</sup> “Donde va Pedro Antonio”. *Romance y giliana*. 1971. Movieplay S-21408. Reeditado en 1997 por Fonmusic, CD 1396.

romances diferentes en cuanto a las fuentes textuales, el de “Moro Alcayde o Tarfe” para la *Giliana* y el de “Sarracino y Galiana” para el posible jaleo de la *Gariana*, romances que usaron como soporte la música de algún jaleo con aire de bulería.

El cante de Pepe el de la Matrona, el de Carmen de la Jara y el de Curro Malena tienen puntos en común, aunque no son exactamente iguales. El de Matrona se presenta bajo el nombre de Soleares, con una cadencia rítmica más lenta, lo que hace que supongamos que es posterior. Los otros dos, teniendo ese aire de soleá por bulerías, pueden ser herederos de algún jaleo anterior y por ello debieran ser más antiguos, aunque todo queda en meras suposiciones. Su melodía debió estar asociada al romance con el que se canta.

Sobre si la *Galiana* pudiera ser el *jaleo de la Gariana* cantado por Guanter, hay que decir que el registro de María la Perrata también presenta un aire de jaleo en forma de cantiña, que comienza en modo *Mayor* y concluye en modo *frigio*. Igualmente hay que considerar la importancia del romance como fuente musical de origen.

En conclusión, parece que ciertos jaleos llamados *gelianas*, *gilianas*, *alianas*, *garianas* –o demás deformaciones del término– fueron la base musical de un canto de ritmo vivo, con un aire cercano a la bulería. Estos cantes primitivos a ritmo de jaleo o bulería tuvieron una cierta continuidad en algunas familias de cantaores de Cádiz, recogándose en voces como las de la familia de los Mellizo y los Medrano. Alguna de sus variedades, con el paso del tiempo y por necesidades expresivas, ralentizó su ritmo, pasando a formar parte de los cantos de *soledad* debido a su carácter expresivo, y se debió caracterizar por un modo *frigio* melódico (el ejemplo de Matrona) a diferencia de otros jaleos en modo *Mayor* o *menor*.

## VIII. La petenera y la soleá

Al respecto de la posible influencia de los cantos de petenera en el germen de algunas soleares, en nuestro libro sobre el cante de Silverio manifestamos que no había mucha relación musical entre la petenera y un ejemplo de soleá conocido como *Soleá petenera*<sup>227</sup>. En su momento no reparamos en la relación melódica<sup>228</sup> de los tercios 3º y 4º del registro de Pepe el de la Matrona de 1970<sup>229</sup>.

El tercio 3º posee una caída a *do*, y el 4º en *si*, con una construcción melódica que claramente recuerda a algunas peteneras<sup>230</sup>:

---

<sup>227</sup> CASTRO, *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio...* Op.Cit. Págs. 365 y ss.

<sup>228</sup> Caímos en la cuenta en una de las entradas del Blog de Antonio Barberán *Callejón del duende*, donde entre otros, Faustino Núñez, el mismo Barberán y nosotros, discerníamos sobre este estilo de soleá.

Entrada del 24 de noviembre de 2012. [Consulta 28 de abril de 2013]

<http://cdizflamencoflamencosdecadiz.blogspot.com.es/2012/11/1-solea-petenera-apuntes-varios.html>

<sup>229</sup> *La Soleá Petenera* “En la Habana hice una muerte”, guitarra Manolo el Sevillano. Hispavox HH 10-356/7. Incluimos la transcripción de está soleá en el anexo final.

<sup>230</sup> En nuestro anterior trabajo no reparamos en la relación melódica de los tercios 3º y 4º. *Las mudanzas...* Op.Cit. Pág. 365 y ss.

7  
la, Ha ba na di se e y que n ue e ra u la p ue bla di i se que no u ou, en la Ha ba na

12 1 2 3 6 (Sol7) Sol7 Do 12 1 2 3 (Sol7) Sol7 8 10 6 8 10

No hay más que ver las caídas de los tercios 5º y 6º de esta petenera cantada por La Rubia<sup>231</sup>, con igual armonización además:

for ni fa ar la pa ti i ne ne de mi co o ra zón

Do Sol Do Sol

También este ejemplo de El Mochuelo<sup>232</sup>, aunque aquí cambia el acorde de reposo, apareciendo *la m*:

que pe ras tie ne un pe ra al ar ma mí a y de los do o

Do Sol Do Do ¿Sol7? lam

Igualmente lo podemos ver en el modelo de Juan Brevia<sup>233</sup>, el más cercano en su melodía. En él, Ramón Montoya armoniza la caída en *si* de la voz con el acorde de *Mi* debido a que el desarrollo melódico finaliza en *sol#*:

19 pi de a Dios que no te fa al te e ne e ne de mi co ra zón o o o

Sol Do7 Mi

La estrofa cantada por Pepe el de la Matrona en la soleá petenera es de cuatro versos con rima asonante, y tiene temática de La Habana, algo común también en muchas letras de peteneras. Esta relación temática y el paralelismo musical señalado nos obliga a replantearnos el posible origen de esta soleá y su denominación. No obstante, existe otra versión de este mismo cante con idéntica letra bajo el nombre de *Soleá apolá*. Figura en los registros que el Profesor García Matos<sup>234</sup> realizó en 1947 a este mismo cantaor, aunque no se repite el primer tercio y tiene la subida del último menos elaborada. La encontramos como segundo cante tras la siguiente copla:

<sup>231</sup> Encarnación Santiesteban, La Rubia, *Peteneras* “Por mi mare te juré”, guitarra Joaquín hijo del Ciego, 1903.

<sup>232</sup> El Mochuelo, *Peteneras*, “Niño que encuero y descalzo”, ¿guitarra?, ¿1907? Disco Odeón, nº de catálogo 13250.

<sup>233</sup> Juan Brevia, *Peteneras* “Niño que duermes tranquilo”, Guitarra Ramón Montoya, 1911, Gramófono AE 748.

<sup>234</sup> *Homenaje a Pepe de la Matrona*. Grabaciones inéditas de 1947, edición en dos discos compactos por A. & B. Master Record. Madrid, 1990.

*Ni Veracruz es cruz  
ni Santo Domingo es Santo  
ni Puerto Rico es tan rico  
para que lo veneres tanto.*<sup>235</sup>

El primer cante de esta grabación es el mismo analizado antes como soleá petenera. Ambas coplas aparecen documentadas en un ejemplo de *Peteneras* de la zarzuela de José Rogel *Los Madriles* de 1877<sup>236</sup>, con idéntica caída de la voz y armonización en los mismos tercios, lo que es síntoma evidente de la influencia de la petenera en este estilo de la soleá, aunque luego se haya llamado también soleá apolá.

Esta grabación de 1947 de Pepe el de la Matrona tiene algunas diferencias melódicas que localizamos en el 6º tercio de la primera copla, con una subida menos elaborada. Otra diferencia la localizamos en la segunda copla, donde no se produce la repetición del primer tercio, tercio que presenta una mayor elaboración melódica. No obstante, no son tan importantes como para considerarlas generadoras de una nueva modalidad, sino más bien una variante, por lo que tendríamos que calificar a estos registros como tres variantes de la misma soleá.

El plantearnos mantener o suprimir la denominación de “petenera” para referirse a esta grabación, debido al reflejo melódico de petenera en los tercios 3º y 4º y al uso de coplas comunes, es algo delicado a estas alturas en el flamenco, debido a que está bastante extendida y su cambio generaría quizás más problemas. En su tiempo nos mostramos a favor de eliminarla y usar el de “soleá apolá”, debido a que no encontramos una relación melódica clara. Actualmente, un análisis más profundo ha revelado semejanzas musicales que supone considerar el derecho a que así pueda llamarse, aunque lo más lógico sea encuadrarla en el grupo de las soleares apolás, con las que guarda muchos puntos en común.

## IX. El compás flamenco de la soleá

En nuestro libro sobre el cante en tiempos de Silverio planteamos una forma de escritura del compás flamenco llamado “de soleá” que creemos necesario cambiar, algo que nos servirá además para explicar su posible origen. Allí presentamos<sup>237</sup> una escritura que hemos denominado como “académica”, en la que situamos la cuenta de soleá (12 pulsos) con el 12 en el último pulso dentro de un ciclo de 4 compases de 3/4:

Introducción y 1ª Copla  
C.II Mi Frigio Flamenco

Voz

Guitarra

19

El espejón de te mi ra te di rá co... motú e... re

Mi Mi7 Fa Sol7 Do7 Lam Sol Fa (la) (sol) (fa) Mi

1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10 12

Rasgueo de anticipación

<sup>235</sup> Documentada por Antonio Barberán el año 1763, dentro del *Archivo Documental Español -Tomo XII*. Blog *Callejón del duende*, entrada del 24 de noviembre de 2012. [Consulta 28 de abril de 2013]

<http://cdizflamencoflamicosdecidiz.blogspot.com.es/2012/11/2-solea-petenera-continuacion-y-final.html>

<sup>236</sup> BNE MC/526/47.

<sup>237</sup> CASTRO, *Las mudanzas del cante...* Op.Cit. Pág. 351 y ss.

Creemos más correcta su escritura en forma de compás alterno: 6/4 – 3/2, con comienzo acéfalo, siendo el pulso 12 el último de la cuenta de soleá que se sitúa al comienzo de la serie: (12) 1 2 / 3 4 5 / 6 7 / 8 9 / 10 11 // 12 1 2 / 3 4 5 / 6 etc. Así:

## Soleá Apolá

"El espejo donde te miras"

1971, Polygram 848 544-2

Camarón de la Isla (1950-1992)

Guit. Paco de Lucía (n.1947)

Introducción y 1ª Copla

C.II Mi Frigio Flamenco

Voz

El espejón de te mi ra te di rá co mo tú e re

Guitarra

Mi Mi7 Fa Sol7 Do7 Lam Sol Fa (la) (sol) (fa) Mi

12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10

Explicaremos ahora el por qué elegimos esta forma en la que damos prioridad al acento rítmico como principal elemento musical del flamenco, supeditando la transcripción a la naturaleza rítmica del estilo.

### El origen del compás de la soleá

Vamos a proponer la forma en la que pudo originarse y consolidarse este compás, teniendo en cuenta el precedente del jaleo y la naturaleza de los cantos del género del fandango.

Partiendo de un patrón de 2 compases de 3/8, nos encontramos con que era frecuente la construcción de frases melódicas de 6 pulsos, característica musical heredada del jaleo. Sobre ellas se colocaba el cante:

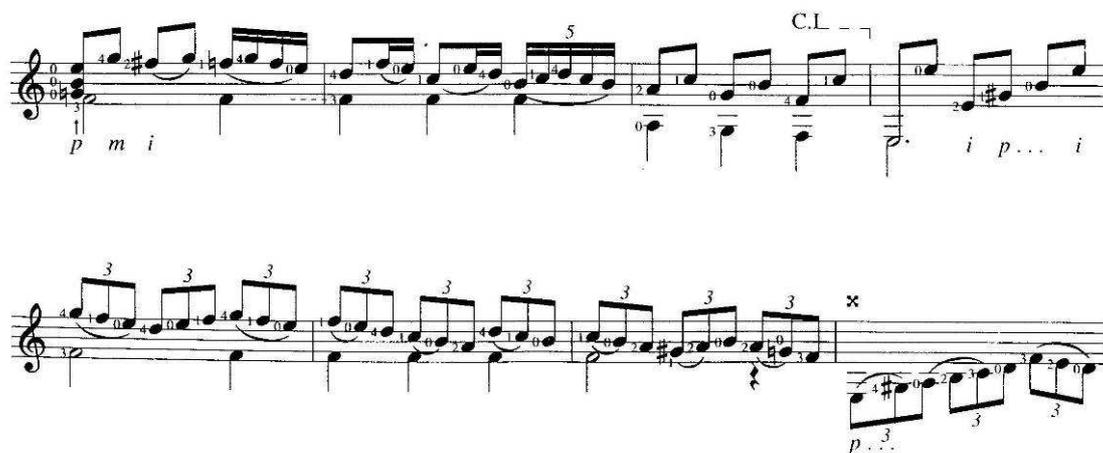
También se construían frases de 6+6=12, e incluso de 6+6+6=18 pulsos. La estructura en ciclos de 6 pulsos era frecuente incluso en las soleares para guitarra. Podemos verlo en los primeros compases de la *Soleá* de Julián Arcas<sup>238</sup>:

**Soleares**  
(Inedita) Julian Arcas

(S.E.M. N.º 40)

<sup>238</sup> También podemos observarlo en el método de guitarra de Rafael Marín. Op.Cit, Págs. 94 y ss.

Y también ciclos de 9 pulsos que encontramos en la obra de Ramón Montoya en numerosas falsetas de su grabación en París de 1936<sup>239</sup>. Compárese el segundo sistema (12 pulsos) con el primero:



Con el paso del tiempo quedó más o menos establecida una estructuración de 12 pulsos a principios del siglo XX, que es la que hoy se practica:



Podemos ver en los ejemplos de Ocón y Núñez Robres cómo se amoldan a estos patrones diversas melodías relacionadas con el género del fandango:



<sup>239</sup> Dos últimos sistemas de la pág. 34 de la edición de FAUCHER, Alain: *Ramón Montoya, Arte Clásico Flamenco*, Affedis, París, 1993.

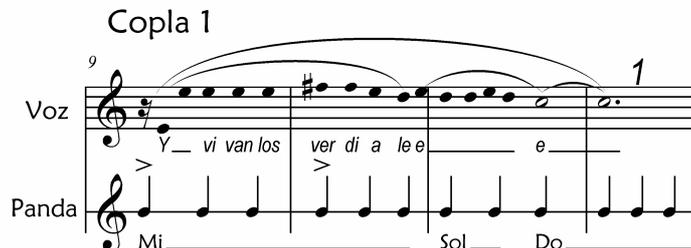
Para las interpretaciones donde el canto se fue haciendo protagonista, y por necesidades expresivas, se fue ralentizando el ritmo, por lo que el compás de 3/4 puede ser más correcto:



Sin embargo, aún no hemos incorporado el peculiar cambio de acentuación que presenta el ritmo de la soleá, que quizás se deba a ciertos patrones de cantos de fandangos que, teniendo una forma rítmica ternaria (3/4 ó 3/8), pueden presentar hemiolia, como estos dos ejemplos (*Malagueña punteada* de Ocón y *Fandango de la Sierra de Cazorla*<sup>240</sup>):



También estos verdiales<sup>241</sup>:



Y este fandango<sup>242</sup>:



<sup>240</sup> Extraído del *Cancionero Popular de Jaén* de María de los Dolores Torres y Rodríguez, Op.Cit. Pág. 557.

<sup>241</sup> *Verdiales de los Montes de Málaga* "Vivan los verdiales", 1964, Hispavox HH 10-259.

<sup>242</sup> "Verdadero fandango" de Isidoro Hernández en su colección *La gracia de Andalucía*.

También coincide con la rítmica de algunas jotas, no lo olvidemos:

107

¿Qué tie- nes con mi man- dill, se- a corto o se- a lar- go?  
No me de- ja es- tar con- ti- go aun- que Dios ha- ga un mi- la- gro. Di- sí-

El ritmo en hemiolia era muy frecuente en la música popular, practicándose la subdivisión binaria aunque estuviese escrita en ritmo ternario. Podemos verlo en multitud de partituras del siglo XIX y anteriores, estando presente en estilos como los jaleos y las chufas, antecedentes de las bulerías:

Por lo que si la soleá fue asimilando formas melódicas de cantos con hemiolia implícita, es muy probable que su acompañamiento se ajustase a la naturaleza de sus melodías, y practicase por ello una estructura rítmica basada en el compás alterno de  $6/8 - 3/4$  (ó  $6/4 - 3/2$  si lo hacemos más lento):

Además, el giro al VI grado (*Do*) típico de la forma fandango es practicada también por las soleares, por lo que puede haber sido esta característica una influencia clara del fandango; por otra parte, también presente en la caña, el polo, bulerías, tangos, y en algunas seguiriyas, lo que también hace que nos planteemos que, en el fondo, la naturaleza melódica de los cantos es común, y lo que cambia es la forma de acompañarse.

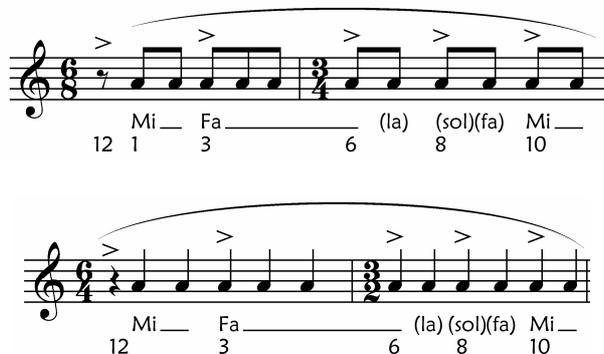
Una de las características de la rítmica de la soleá es el silenciamiento armónico del primer pulso del compás, algo que también cultivan otros estilos como la seguriya, los tangos y los fandangos de Huelva. Podemos aplicarlo al ritmo del jaleo ya configurado en dos frases de 6+6 pulsos, presentándose con subdivisión binaria en la segunda frase. Introducimos las armonías de la guitarra:

Mi Fa (la) (sol) (fa) Mi  
(la) (sol) (fa)

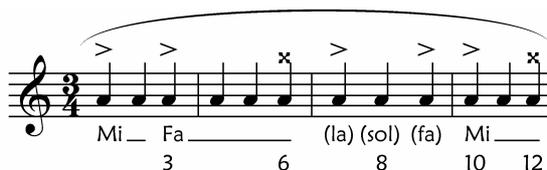
Y silenciamos el primer pulso:

Mi Fa (la) (sol) (fa) Mi  
(la) (sol) (fa)

Si comparamos esta estructuración con la escritura académica de la soleá, veremos que la única diferencia importante la encontramos en la colocación del antiguo pulso 12 de la soleá, que se sitúa ahora en el primer pulso de este ciclo, apareciendo como silencio armónico, aparte de presentar una ralentización del tiempo con valores más largos:



Comparémoslo con la escritura académica de la soleá:



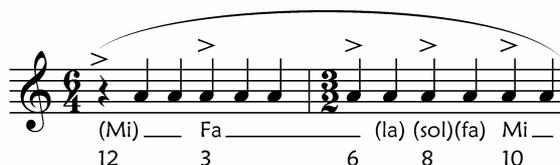
A la hora de presentar la transcripción de forma más correcta desde un punto de vista musical, o más coherente según la práctica interpretativa, podemos dudar entre dos posibilidades:

- Considerar el pulso 12 de la soleá como final armónico y de relajación, aunque tenga generalmente un golpe en la tapa de la guitarra, que es la forma que más se acerca a la escritura académica.
- Considerar el pulso 12 como el primero del ciclo, que puede presentarse con o sin silencio armónico. Esta forma es válida además para las bulerías, bulerías por soleá y los jaleos flamencos.

Nos inclinamos por la segunda propuesta de transcripción como la más coherente, porque las acentuaciones rítmicas quedan mejor indicadas, tanto la del canto como la de la guitarra, aunque los ciclos melódicos del canto finalicen el primer pulso del compás en algunas ocasiones. Ya hemos explicado en otros trabajos recientes<sup>243</sup> que damos mayor importancia a la naturaleza rítmica de la música flamenca, y supeditamos la escritura en función de ella. Tras haber estudiado más a fondo este estilo y su relación musical con el jaleo creemos que el peso rítmico de su acompañamiento es fundamental, y aunque sus melodías presentan tipología de fandango, su acompañamiento no es de

<sup>243</sup> CASTRO “De playeras y seguidillas...”, Art.Cit.

fandango. Por ello, expresaremos la escritura de la soleá en ciclos de 12 pulsos escritos en compás alterno 6/4 – 3/2:

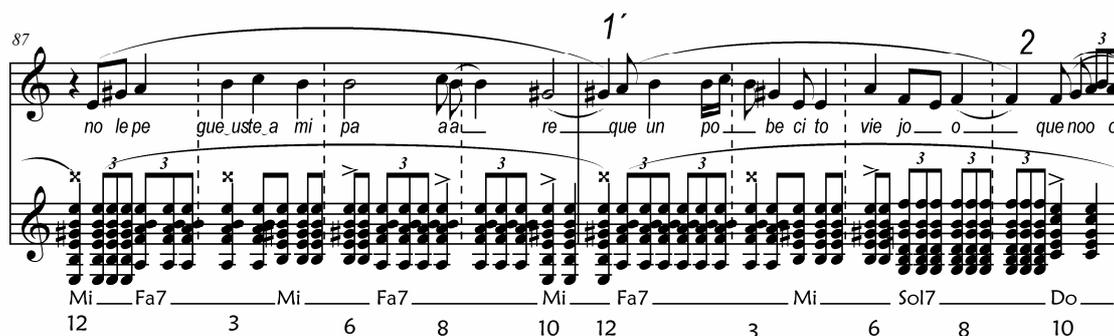


No obstante, la musicalidad del estilo no cambia en ninguno de los dos planteamientos, ya que el canto y los acordes se suceden dentro del mismo ciclo armónico-rítmico, sólo cambia la manera de escribirlo y pensarlo internamente (ésta puede variar con los cantaores o guitarristas según sus propios criterios). La soleá se ha venido escribiendo a lo largo de la historia con el pulso 12 al final de un ciclo de 4 compases ternarios, haciendo coincidir el acento 10 con el primer tiempo del último compás. Era muy cómodo además para expresar las frases de 6 pulsos que es frecuente encontrar en algunas falsetas antiguas. Por ejemplo:



Pero esta forma obliga a señalar en la partitura el acento del pulso 6, acento importantísimo en la cuenta flamenca que no coincide con el tiempo fuerte del compás y que divide en dos mitades el ciclo flamenco de la soleá, algo que también ocurre en géneros afines como la bulería. No olvidemos que la soleá y la bulería, aunque presenten compás alterno, derivan de un compás ternario con posibilidad de hemiolia, y ambos descienden de los jaleos.

Fijémonos en la forma de elaboración melódica de El Mochuelo en estas soleares que hemos escrito en compás ternario y en la que señalamos la cuenta de la soleá flamenca:



Coincide la acentuación melódica con el compás de hemiolia. Podemos ver de forma clara el apoyo melódico en los pulsos 6, 8, y 10 del segundo ciclo del compás de la soleá.

Este es otro ejemplo de Camarón de la Isla, más cercano en el tiempo y también muy ajustado al compás:

3

te di rá comó tú e res te di rá có motú e eres

2

Fa Sol7 Do7 Lam Sol Fa (la) (sol) (fa) Mi

12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10 12

La soleá debió poco a poco ir consolidando una forma interpretativa en la que el canto no comienza hasta después del golpe más importante en este ciclo rítmico, el (12) que al igual que el (6) separa por la mitad el compás flamenco de soleá<sup>244</sup>. Las frases del canto comienzan después del acento hoy considerado como (12) y desarrollan las melodías en estructuras de 12 pulsos por lo general, salvo algunos casos en los que encontramos 18, lo que supone considerar que la “cuadratura de compás” tan exigida hoy en el flamenco no era practicada de igual forma en el pasado, donde se observa un respeto por las estructuras rítmicas de 6 pulsos.

Por otro lado, parece que en el estilo de soleá de concierto para guitarra la influencia de Julián Arcas ha sido muy importante. La transmisión de su forma de escritura, unida a la de otros músicos de formación académica, ha supuesto, bajo nuestro punto de vista, que se haya extendido una escritura que, aunque válida, no es reflejo de su verdadero carácter rítmico, que podemos seguir de forma clara en los estilos de acompañamiento al canto.

La forma de comienzo acéfalo en el flamenco es común a muchos otros estilos. Hemos citado antes los tangos. Podemos verlo en este ejemplo de La Perla de Cádiz<sup>245</sup>:

Copla 3

Y en tré la sa la del cri me en y ha blé con el pre si den te ey

La7+sib Do+sib Sib Sib+la La Sib do re do re do sib la

Y también en las seguiriyas, tal y como las escribimos en nuestros últimos trabajos en compás de 3/4–6/8:

<sup>244</sup> Algo semejante a lo que ocurre en la seguiriya, aunque este estilo comenzaba por la parte ternaria del compás.

<sup>245</sup> La Perla de Cádiz con la guitarra de Manuel Morao: *Tangos de Cádiz* “A la Virgen del Rosario” Hispavox 1960, HH 16-135.

Estas formas de comienzo melódico acéfalo, con silenciamiento del primer pulso, las podemos encontrar en músicas negras, en las que es muy común. Por ejemplo en el zarandillo<sup>246</sup>, donde vemos una estructura armónico-ritmica parecida a la de la seguriya, aunque en modo *Mayor*. En él encontramos unas veces el silenciamiento en el primer pulso del compás del 3/4:

Otras veces el pulso primero es fin del ciclo (continuación del canto):

<sup>246</sup> “Tirana del Zarandillo” tomada de la tonadilla escénica de 1779 *Los novios y la Maja* de Pablo Esteva y Grimen. PEDRELL, Felipe: *Cancionero popular español*, editorial Boileau, Barcelona, 1958. Tomo IV Págs. 102-107.

### Antecedentes del sistema musical de la soleá

Buscando el antecedente musical más antiguo para la peculiaridad de la estructura armónico-rítmica de la soleá, encontramos nosotros en las jácaras para guitarra el precedente más claro. En ellas podemos observar muchos de los elementos musicales que distinguirán al flamenco: la práctica de la hemiolia en compás ternario y las secuencias armónicas que distinguen a la tonalidad *frigia flamenca*, con un uso independiente de la cadencia *frigia* para concluir la pieza, así como comienzos acéfalos y frases musicales estructuradas en ciclos de 12 pulsos. Conservamos unas *Jácaras* compuestas por Santa Cruz<sup>247</sup> (ca. 1633/40) que evidencian su parentesco con la soleá y también con la bulería. Estas jácaras están construidas<sup>248</sup> por medio de variaciones melódicas sobre un patrón rítmico-armónico muy concreto. En este caso, si lo pensamos en 3/8 tendríamos un ciclo estructurado cada cuatro compases, originándose doce pulsos, igual que la soleá y otros estilos flamencos. Aparece como decimos la subdivisión binaria bajo un ritmo ternario, lo que supone que podamos escribir los dos primeros compases de 3/8 en tres compases de 2/8, ya que la melodía junto con el bajo presentan hemiolia:



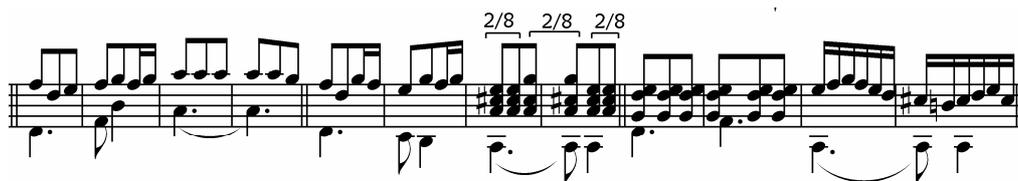
La pieza está en *re menor* con semicadencia en la dominante, lo que equivaldría a decir que esta “por medio” o en *La frigia flamenca*. Esta es la cadencia final:



La relación rítmica de la jácara con la soleá podemos verla si situamos la doble barra del final de cada ciclo armónico-rítmico después de armonía de *La*, siendo la soleá de comienzo acéfalo en un compás alterno de 6/8-3/4 (toque lento: 6/4-3/2). El problema que nos encontramos es que su ciclo armónico no es exactamente el mismo, algo comprensible, ya que estamos hablando de un estilo flamenco (soleá) muy posterior y transformado por la mano de los guitarristas flamencos. Sin embargo, la semejanza auditiva es grande. La solución la tenemos, como hemos dicho, pensando esta jácara con un compás ternario con hemiolia posterior, es decir situando el comienzo del ciclo armónico-rítmico desde la armonía de *re menor* y finalizando donde aparece la armonía de *La*, el I grado de la tonalidad *frigia flamenca* “por medio”, sin cambiar el ritmo, así: 3/8-3/8 – 2/8-2/8-2/8:

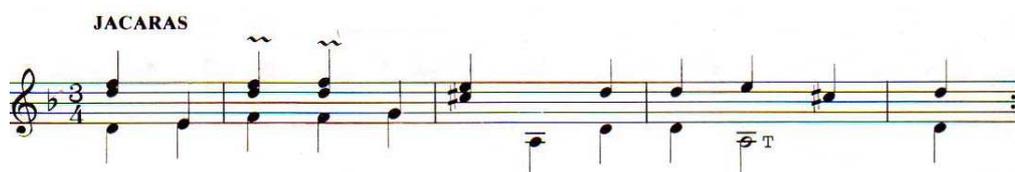
<sup>247</sup> Figura en el manuscrito titulado *Livro donde se veran pasacalles...* de la Biblioteca Nacional, signatura M/2209. Esta publicación la sitúa la BNE entre 1633 y 1640. Podemos escuchar la interpretación en el disco compacto: *Encuentro Sanz y Santa Cruz*, Rolf Lislevand, Auvidis. E 8575, 1977, pista 1. En Esta grabación, la introducción recuerda claramente a una soleá (aportación del intérprete que no figura en el original), y se acompaña con palillos (castañuelas, que tampoco se indican en el manuscrito). Además se rasguea y golpea (o percute) en el instrumento, algo también típico de la guitarra flamenca. Esto tampoco aparece indicado en la partitura, aunque forma parte de la técnica de la guitarra barroca, por lo que su uso está más que justificado.

<sup>248</sup> Incluimos la transcripción de estas jácaras en el apéndice.



Es un simple cambio de concepto. Para el flamenco la armonía de *re menor* deja de ser el I grado de la tonalidad para pasar a ser el IV. Y *La*, la antigua dominante del modo *menor* de *re*, pasa a ser ahora el I grado de la tonalidad *frigia* del flamenco.

Seña de identidad del flamenco, como hemos dicho, son los comienzos acéfalos de muchas de sus melodías, práctica también habitual en mucha de la música barroca. Podemos verlo en estas jácaras de Gaspar Sanz que sí coinciden con la forma flamenca que buscamos, ya que la parte de hemiolia se sitúa después de dos compases ternarios. Comienza así este ejemplo de Sanz<sup>249</sup>:



Nótese, además, cómo las frases musicales concluyen en el primer tiempo del compás, donde comienza un nuevo ciclo. Gaspar Sanz las señala con una doble barra pequeña. Esta es la escritura original de la frase anterior:



Si lo escribimos en compás flamenco de soleá sería así:



Si cambiamos la armonía de *re m* por la de *Sib* y lo interpretamos rápido, obtendremos la sonoridad típica de la forma flamenca de la bulería. Aunque diremos que la forma musical de la bulería es más compleja y variada que esto que estamos viendo. Una de sus peculiaridades es que la armonía del primer tiempo del 6/4 puede ser I o II grado, y lo que ocurre en su ciclo armónico-rítmico admite muchas posibilidades. No obstante señalamos ya su parentesco con formas musicales como la jácara.

Gaspar Sanz incluye el rasgueado de la jácara indicando “[...] para los que empiezan a tañer rasgueado y aprender a danzar” (fol. 18r.). Los acordes que escribe en el punto por la E (*re menor*) en compás ternario son: *rem-La-rem-La-Fa-Do-Sib-La-rem*; claramente el llamado “toque por medio” del flamenco, con la cadencia andaluza desde el *Do*, y el paso por la armonía de *Fa*. Esto se hace ya en 1674, lo que puede hacernos pensar que estos acordes se practicarían también a nivel popular desde

<sup>249</sup> Transcripción de Ernesto Bitteti en *Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro primero*. Real Musical, Madrid, 1986.

entonces. Reduciendo la jácara a un patrón elemental, tenemos esta forma común en modo menor y hemiolia (3:2) en Santa Cruz: V-V-V / I - I; o su inversión en Gaspar Sanz (2:3): I - I / V-V-V

En el libro segundo, incluye Sanz otras jácaras punteadas construidas de igual forma, pero en tono de *la menor/mi frigio*:



Norberto Torres sitúa los números de la cuenta tradicional de la soleá (1-12) en la transcripción de esta misma jácara<sup>250</sup>:



Como vemos, coincide rítmicamente con la estructura de la soleá, no así las armonías, porque bajo estas jácaras subyace un *modo menor de la*, no un modo *frigio de Mi*. Vamos a escribirlo en compás flamenco:



<sup>250</sup> TORRES, Norberto: “El estilo rasgueado de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: Fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, nº 6, julio de 2012. Pág. 25.

Esto supone un problema para el estilo de la soleá, porque el acento 12, donde concluye la melodía de esta jácara, y donde también lo hará la de la soleá, mantiene la armonía anterior de *Mi*, que se produce desde el 10 (escrito en compás alterno 6/4-3/2):



No parece surgir la soleá del patrón armónico de la jácara, aunque sí coincide con su construcción melódica y forma rítmica de acentuación como estamos viendo. Quizás esto no fuese un problema para los flamencos, que pudieron sustituir el modo de *la menor* por el de *Mi frigio*, construyendo –basándose en una estructura semejante– un nuevo estilo: la *solea*. Mostramos esta forma más o menos primitiva basándonos en el ejemplo de Gaspar Sanz:



Donde aparecía la armonía de tónica: *la m* (I grado menor), hemos puesto *Mi* (I grado *frigio flamenco*) y donde aparecía la dominante: *Mi* (V grado), hemos puesto la dominante flamenca: *Fa* (II grado). Llegar por este camino a la soleá es menos sencillo que el anteriormente visto para la bulería, ya que en la bulería bastaba con enfatizar el *modo frigio* por medio de la práctica de la cadencia andaluza en su forma *Do-Sib-la m* o *Sib-la m*, abandonando la práctica del acorde de *re m*. En este caso, el punto de partida es un cambio armónico importante que implica una construcción musical desde otra perspectiva nueva. Y aunque pensamos que pudo darse, ya que es frecuente por ejemplo en tangos y bulerías cambiar del *modo frigio* al *Mayor* o al *menor* en una misma serie de cantes, creemos que la estructura musical de la soleá parte de algún otro género donde igualmente se practicara la forma acéfala en la construcción musical y rítmica, un estilo posterior a estas jácaras y emparentado con ciertos jaleos. Por ello, no diremos que de la antigua jácara surge la soleá, porque es un ejemplo muy lejano. Los antecedentes tenemos que buscarlos en estilos musicales en vigor en el XIX.

Algunas jácaras fueron todavía practicadas en el siglo XIX. Esta es una representación en Madrid de 1851:

#### La Jácara:

1. Introducción por el cuerpo de baile,
2. La Jácara, bailada por Petra Cámara
3. Vito, por la Cámara, coros y cuerpo de baile
4. Bailable por todas las parejas
5. Fantasía española por la Cámara y Ruiz
6. Guaracha, por las señoras del cuerpo de baile
7. Arandito, por la Cámara y Ruiz

## 8. Final por la Cámara, Ruiz y el cuerpo de baile<sup>251</sup>

En la prensa parisina se describe a la jácara y se la relaciona con la caña en un artículo de prensa de *La France Musicale* el 20 octubre de 1844, recordándonos en cierta manera a las mismas descripciones que nos daba “El Solitario”:

[...] es un verdadero canto de sirenas [...] la madre de la música andaluza; el *fandango*, la *malagueña*, la *jerezana*, el *zapateado*, la *jácara* y la *cachucha* misma no son sino hijas, variantes de la *caña*.<sup>252</sup>

De fecha cercana a ésta anterior tenemos otra de 1845 en Cádiz donde se canta una jácara andaluza:

Teatro del Balón: Mañana se ejecutará a beneficio de don Luis Alonso, segundo bolero de la compañía, el melodrama de grande espectáculo [...] Concluido el primer acto se bailará por dos niñas de cinco años Ángela Cantalova y Concha Santaella, vestidas de gitano, el jaleo de la solitaria.- Acabado el segundo, bailará la joven Concepción Guillén el baile inglés.- Finalizando el melodrama bailará la guaracha la niña Felipa Cantalova.- Seguirá esto una *jácara andaluza* cantada por la señora Suárez.- A continuación por las parejas de la compañía se bailarían boleras robadas a seis [...] Dando fin a la función con las mollaras Sevillanas, por las referidas niñas Concha y Felipa y los aficionados Francisco Hidalgo y José Rozane. A las 5.<sup>253</sup>

Esto nos obliga a suponer una transmisión de algún tipo de jácara durante el siglo XVIII en la técnica y las características de la guitarra barroca, por medio de artistas de género teatral, ciegos y otros profesionales hasta el siglo XIX. Atendiendo a las evidencias musicales comentadas, probablemente el sistema musical de la jácara y el fandango dio origen posteriormente a nuevas modalidades, ciertos jaleos que más adelante supondrán el nacimiento de estilos flamencos como la soleá y la bulería, utilizando además sus coplas. Esta afirmación en cierta forma ya fue señalada por Faustino Núñez, incluyendo a la tirana en este proceso:

Soy de la opinión de que la tirana es el antecedente más claro de los jaleos (y por ende de la soleá), además del eslabón que une al jaleo con el fandango histórico, quedando la línea evolutiva de la siguiente forma: jácara-fandango-tirana-jaleo-soleá. Es una hipótesis pero es un primer paso para lograr una historia musical de los estilos flamencos<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 12 de diciembre de 2010. [Consulta: 20 de octubre de 2012] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/12/1851-petra-camara-triunfa-en-paris.html>

<sup>252</sup> STEINGRESS, *Y Carmen se fue a París...* Op.Cit. pág. 142.

<sup>253</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 16 de mayo de 2010 [consulta: 20 de octubre de 2012] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/05/el-jaleo-de-la-solitaria-en-1845.html>

<sup>254</sup> NÚÑEZ, Faustino, *Guía comentada...* Op.Cit. Pág. 199. De similar opinión es Eulalia Pablo sobre la relación entre la tirana y el jaleo en *Jaleos y tangos*, Op.Cit. Pág. 51.

A este respecto, los hermanos Hurtado<sup>255</sup> niegan la posibilidad de que la jácara origine la soleá en una evolución posterior previo paso por el fandango, debido a que los ritmos y ciclos armónicos de la jácara y el fandango son diferentes. En esto estamos de acuerdo en parte, ya que pensamos que la transformación musical es posible pensando en el jaleo como nexo. También hay que decir que la jácara, como género musical fue más amplia de lo que lo nos pensamos, y no puede reducirse a unas únicas fórmulas rítmicas o armónicas basándonos en el estudio de unos pocos ejemplos. Es necesaria una mayor profundización en ella antes de reducir su naturaleza musical a un simple esquema rítmico-armónico.

## X. Conclusiones finales

El compás flamenco de la soleá hay que considerarlo heredero del jaleo, estilo anterior de tipo ternario y rápido que fue ralentizándose por las exigencias de los cantaores y cantoras una vez que se fue desligando de su función de baile. Por la semejanza melódica de algunas soleares con los estilos de la familia del fandango (Ocón y Núñez Robres), habría que suponer una influencia de éstos no sólo en la melodía, quizás también en la estructura armónica y en su rítmica, aunque en este último caso no lo vemos muy probable. Lo que creemos es que algunos cantos y bailes denominados jaleos en su tiempo incorporaban en sus melodías patrones de cantos relacionados con el fandango (y también con la jota), sobre un soporte rítmico diferente al del fandango.

Los cantes de la familia del fandango que recuerdan más a las soleares son algunas modalidades de malagueñas y verdiales en *Mi* que poseen giros y caídas melódicas comunes, como la que se produce en el VI grado (*do*) con armonización de *Do M* en la guitarra, giro muy presente en las soleares (también en las peteneras). Igualmente la forma de desarrollar los finales de los tercios con figuraciones rápidas a modo de adorno de la nota final es algo común entre los estilos de fandangos y las soleares menos elaboradas.

Desde un punto de vista musical, si tenemos en cuenta que en general los estilos flamencos se han ido desarrollando a partir de engrandecer modalidades anteriores más sencillas<sup>256</sup>, habría que suponer que los primeros estilos de soleares serían de factura musical más sencilla. El problema que surge, en el caso por ejemplo de estilos como las soleares y las seguiriyas, es que, al no existir esa misma nomenclatura antes de su forma flamenca hay que rastrear sus caracteres musicales en otras modalidades con diferente nombre. Por ello, y al no tener referencias musicales suficientes, se hace difícil saber cuándo la soleá deja de ser ya un jaleo, y cuándo la playera es ya una seguriya; y tras esto, en qué momento la soleá se convertiría en soleá grande o apolá, y la seguriya en seguriya de cambio.

Nosotros nos inclinamos por pensar que las soleares de Triana, al estilo de las apolás y las grandes, surgieron de engrandecer anteriores cantes (soledades y/o jaleos) de musicalidad más sencilla. Por eso creemos que estos cantes son posteriores. En este proceso de enriquecimiento musical habría que considerar primero a Paquirri el Guanté como uno de los primeros creadores en esta escuela, hasta 1862, año de su muerte.

---

<sup>255</sup> *La llave...* Op.Cit. pág.105.

<sup>256</sup> En el caso de las peteneras y en el fandango, este proceso es muy claro. En ellas se han conservado desde las modalidades más primitivas hasta las más evolucionadas.

Posteriormente será Silverio Franconetti quien continuará este proceso. La aportación de Franconetti ocurriría en una época cercana a la época de esplendor de los cafés cantantes, desde los años 70 del siglo XIX en adelante, ya que no las encontramos dentro del repertorio de Silverio antes de esa fecha. Sorprende la falta de este cante en los carteles que se conservan de sus recitales si exceptuamos los datos que aporta Rafael Salinas sobre su paso por Córdoba<sup>257</sup> a partir de 1871, datos que no hemos podido contrastar<sup>258</sup>. De todas formas esto no es motivo de exclusión, pues escasean muchas de las noticias sobre el flamenco y los estilos interpretados durante el último tercio del siglo XIX, no sólo sobre este cantaor, sino sobre todos en general. Además, la tradición oral ha mantenido la importancia de Silverio en los estilos trianeros de soleares apolás y grandes, algo a tener en consideración.

De forma paralela se siguieron cultivando otros estilos más “recortados”, entre ellos también variantes de Paquirri menos elaboradas, quizás de origen gaditano.

Al respecto de la naturaleza de las coplas, si eliminamos las repeticiones melódicas se observa en general una estructura musical basada en tres incisos melódicos en las variantes de 3 versos, aunque también las de cuatro versos lo contemplan. Por lo general las coplas de 4 versos tienen cuatro tercios, aunque esto no es exclusivo tampoco, ya que hay coplas de 4 versos que también sirven para modelos de tres tercios.

Vista la evolución estrófica de la soleá desde las coplas de jaleo de 3 versos hacia las posteriores de cuatro más dramáticas, podemos pensar que los modelos de soleá estructurados en tres incisos melódicos debieron surgir de coplas de 3 versos. Posteriormente se pudieron añadir coplas de cuatro versos a estos mismos modelos, conservando la estructura musical anterior sin variar o repitiendo algún inciso. En trabajos anteriores<sup>259</sup> fueron estudiadas varias soleares de Triana o apolás. Una de ellas era la cantada con la copla “Correo de Vélez” con versiones estróficas de 4 versos y 3 versos (Matrona y El Tenazas). Éstas, presentando un patrón melódico semejante originaban cantes con diferente estructura de tercios, apareciendo más tercios en la de 4 versos. También este mismo patrón de soleá cuando lo cantaba Pepe el de La Matrona con la copla de 3 versos “Puente de Triana” presentaba menos tercios.

En cuanto a su estructura formal, a partir de cantes basados en 3 y 4 incisos melódicos las repeticiones de los mismos originan estructuras de 6 incisos melódicos por lo general, pero también de 5, 7 y 8 incisos. Habitualmente se repite el primer tercio tras un compás de silencio, aunque a veces se suprime la repetición. También el compás de silencio puede suprimirse. Es frecuente la repetición de los dos últimos tercios para concluir la estructura de un cante de soleá, aunque no se hace siempre. En el estilo de cierre generalmente no se hace.

Una vez creadas y consolidadas las diferentes variantes de cantes por soleá, la naturaleza de las coplas no es lo importante, se inserta respetando el molde musical ya

---

<sup>257</sup> SALINAS, Rafael: “¿Como cantaría aquel Silverio? Los pasos del maestro Silverio en la ciudad de Córdoba”. En el libro *Silverio Franconetti. Cien años que murió y aún vive*. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1989. Págs. 169 y ss.

<sup>258</sup> No hemos localizado los mismos en la prensa cordobesa. Ha sido estudiado el diario *El comercio* de Córdoba sin encontrar los programas de sus recitales, aunque sí sus actuaciones. También hemos intentado ponernos en contacto con Rafael Salinas, cosa que no ha sido posible.

<sup>259</sup> CASTRO *Las mudanzas del cante...* Op.Cit. Págs. 361 y ss.

creado, repitiéndose los versos necesarios para completar la música en función del estilo y el cantaor que lo interpreta.

Al respecto de que la caña y el polo se amoldaran a la estructura de la soleá hay que decir que, cañas y polos, como estilos que circulan en el siglo XIX presentan en sus versiones flamencas el aire del *jaleo*, por lo que según nos parece a nosotros, es la soleá la que hereda la forma de acompañamiento de éstos, en definitiva, un aire de jaleo en modo *frigio* con posibilidad de hemiolia que terminará convirtiéndose en compás alterno al ralentizar su tempo musical, ya bajo el nombre de *soledad* y luego *soleá*. Por ello, hay que considerar que en la configuración de la soleá han cristalizado numerosos cantes que como jaleo se conocieron a lo largo del siglo XIX, ya sean cañas, polos, jelianas, gilianas, u otros.

**Guillermo Castro Buendía**  
**Murcia, 7 de julio de 2013**

<http://guillermocastrobuendia.es>

## **Bibliografía**

ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Música Hispana, Textos Estudios, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998.

BALTANÁS, Enrique: “Las soleares: una Sehnsucht a la andaluza (origen romántico y difusión europea de la canción de Soledad”, en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*. Ed. Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004.

BITTETI, Ernesto: *Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro primero*. Real Musical, Madrid 1986.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico-musical de su escuela de cante*, ediciones Carena, Barcelona, 2010.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “De Playeras y seguidillas. La Seguiriya y su legendario nacimiento” *Revista de música clásica y reflexión musical «Sinfonía Virtual»*, Nº 22, enero de 2012.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Lo «último» de Julián Arcas. La obra inédita de la Colección Palatín” *Revista de música clásica y reflexión musical «Sinfonía Virtual»*, Nº 23, julio de 2012.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango” *Revista de música clásica y reflexión musical «Sinfonía Virtual»*, Nº 24, enero de 2013.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Casa editorial Baillo/Bailliére, Madrid, 1911.

DEMBOWSKI, Carlos: *Dos años en España durante la guerra civil 1838-1840*, Crítica S.L. Diagonal, Barcelona, 2008.

DURÁN, Agustín *Romancero general, colección de romances castellanos. Tomo I*. M. Rivadeneyra Impresor, Madrid, 1859.

BLAS VEGA, José: “La Escuela Bolera y el Flamenco”. Pág. 95. Artículo que forma parte de *La Escuela Bolera, Encuentro Internacional*, Madrid, noviembre de 1992. Ministerio de Cultura.

BLAS VEGA, José: *Silverio, Rey de los Cantaores*, Ediciones La Posada, Córdoba, 1995.

BLAS VEGA, José *Los Cafés Cantantes de Sevilla*, Ed. Cinterco, Madrid, 1987.

BLAS VEGA, José: *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*, Madrid, 1978.

BLAS VEGA, José: *Magna Antología del Cante Flamenco*, Hispavox, 1982.

BLAS VEGA, José: *Tesoros del flamenco antiguo*, Hispavox HH 10-346/47, 1970.

DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española*, Imprenta de Maria Angela Martí viuda, Barcelona, 1755.

EL DE TRIANA, Fernando, *Arte y artistas flamencos*, Editoriales Andaluzas Unidas, Bienal de Arte Flamenco ciudad de Sevilla, 1986.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas Andaluzas*. Facsímil de la edición de Madrid de 1847. Ed. Guillermo Blázquez. Madrid, 1983.

GARCÍA MATOS, Manuel: *Sobre el flamenco, estudios y notas*, editorial Cinterco, 1984, Madrid.

HURTADO TORRES, Antonio y David: *La Llave de la música flamenca*, ediciones Signatura, Sevilla 2010

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*. DVD ediciones, Barcelona 1998. 1ª ed. 1881.

MANZANO ALONSO, Miguel *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1995.

MARÍN, Rafael: *Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra*, Ediciones de la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995.

MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical*. Ediciones Seyer, Málaga 1991.

NAVARRO GARCÍA, José Luis: “Algunas novedades en torno a La Cuenca”, *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, nº 2, Junio, 2010.

NÚÑEZ, Faustino *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, 2008.

OCÓN, Eduardo: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874.

ORTIZ NUEVO, José Luis *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*. Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990.

OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Asociación Manuel Pareja-Obregón, Madrid, 1987. Reedición en facsímil de la de 1912.

PABLO LOZANO, Eulalia: *Jaleos y tangos*, editorial Almuzara, Córdoba, 2006.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Imprente de Víctor Berdós, 1894.

RIOJA, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*. Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. Málaga 2008. Pág. 58. Difundido en Jondoweb. <http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>

RIOJA, Eusebio: “Andrés Segovia. Sus relaciones con el flamenco”. *XXX Congreso de Arte Flamenco. Baeza. Del 9 al 14 de septiembre 2002. Memoria, ponencias, actos...* Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, Jaén, 2003.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás. Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005.

RODRÍGUEZ, Melchor: *Julián Arcas. Obras completas para guitarra*, ediciones musicales Soneto, Madrid 1993.

SALDONI, Baltasar: *Dic. biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 1868.

SALINAS, Rafael: “¿Como cantaría aquel Silverio? Los pasos del maestro Silverio en la ciudad de Córdoba”. En el libro *Silverio Franconetti. Cien años que murió y aún vive*. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1989.

SÁNCHEZ GARRIDO, Pepa: *Cantes y cantaores de Triana*, Bienal de Flamenco, Sevilla, 2004.

SCHUCHARDT, Hugo: *Los Cantes Flamencos*, Fundación Machado, Sevilla, 1990. Pág. 55. Traducción de Eva Feenstra y Gerhard Steingress. 1º Edición: *Die Cantes Flamencos*, 1881.

SNEEUW, Arie C.: *Flamenco en el Madrid del XIX*. Virgilio Márquez Editor, Córdoba, 1989.

STEINGRESS, Gerhard: “La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX”, en *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia*, Signatura Ediciones 2007.

STEINGRESS, Gerhard: *Y Carmen se fue a París, un estudio de la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Ed. Almuzara, Murcia, 2006.

STEINGRESS, Gerhard: *Y Carmen se fue a París, un estudio de la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Ed. Almuzara, Murcia, 2006

STEINGRESS, Gerhard *La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881)*. Ref. OAF/2007/26, Sevilla 2008. Libro Blanco del Flamenco. Instituto Andaluz del Flamenco.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/comunidadprofesional/content/la-presencia-del-genero-flamenco-en-la-prensa-local-de-granada-y-cordoba-de-gerhard-steingre>

SUAREZ ÁVILA, Luis “Jaleos, gilianas, versus bulerías” en *Revista de flamencología año X*, Núm. 20 – 2º semestre de 2004, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.

SUÁREZ ÁVILA, Luis: “Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca”. *Culturas Populares. Revista Electrónica 4* (enero-junio 2007).

SUÁREZ ÁVILA, Luis: “Poética y tradición de los romances de los gitanos andaluces: “El Lebrijano”, un caso de fragmentismo y contaminación romancística”. *Culturas Populares. Revista Electrónica 2* (mayo-agosto 2006).

TORRES Y RODRÍGUEZ, María de los Dolores: *Cancionero Popular de Jaén*, Instituto de Estudios Giennenses, Patronato José María Cuadrado del C.S.I.C. Jaén 1972.

TORRES, Norberto: “El estilo rasgueado de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: Fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, nº 6, julio de 2012.

VV.AA. *El Eco de la memoria. El flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX*. Diputación de Málaga, 2009.

VV.AA. *Guitar Review*, The Society of the Classic Guitar, New York, 1977

## **Páginas Web y Blogs**

*Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.*

<http://hemerotecadigital.bne.es/>

*Parnaseo.* <http://parnaseo.uv.es/>

*El afinador de noticias.* <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es>

*Flamenco de Papel.* <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/>

*Callejón del Duende.* <http://cdizflamencoflamencosdecdez.blogspot.com.es>

*La Gazapera.* <http://blogs.elcorreoweb.es/>

*Artepulsado.* <http://guitarra.artepulsado.com>

## **ANEXO – PARTITURAS**





8 **SOLEDAD.**

*Allegretto.*

N.º 3. *p.*

De que te sirven los bienes,

mientras tuen

el mundo vivas

sihoradesa lud no te nes?

© Biblioteca Nacional de España

# Soledad Popular

1874. Cantos Españoles  
recopilado entre 1854-67

Eduardo Ocón (1833-1901)  
Arr. Guillermo Castro

Allegro (♩ = 184)

Mi frigio flamenco

Guit. *ff*

compás flamenco de soleá

hemiolia

*p*

Mi 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

9 *marcato*

Mi Fa7 2 3 4 Mi 5 6 Do Fa 8 9 10 Mi 11 12 lam Mi

17 *il basso*

3 Fa Mi 1 3 2 3 4 5 6 7 (Sol) Fa 8 9 10 Mi 11 12

25 *f*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Mi Do Fa7 Mi Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7

35 **Copla**

1 2(1)

Ves ti do de na za re no ves ti do de na za re no

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7

45 *cresc.*

3(2) 4(3)

y pe gues lastres ca í das en tu pa la bra no cre o

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Fa7 Mi Fa7 Mi Do Fa Mi Fa7

53 *p*

5(2) 6(3) D.C.

aun que en u na cruz pon gas ves ti do de na za re no

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Fa7 Mi Fa7 Do Sol Fa Mi

Aunque en una cruz te pongas  
vestido de nazareno  
y pegues las tres caídas  
en tu palabra no creo

© Guillermo Castro Buendía 2012



48

Fa *cresc.* Sol Fa Mi **ff**

59

Fa7 Mi Fa7 Mi (lam) (Sol) (lam) (Fa) Mi

Copla,  
primera parte

67

pen sa

12 *pp* 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 *pp* Mi lam Mi lam Mi

75

ba tu com pa ñe ra a y

lam Mi lam Mi

83

*f* pen sa ba tu com pa ñe ra a y

*pp* lam Mi lam Mi lam Mi Fa7 Mi Fa7

92

que yo a ti no

Mi Fa7 Sol

*f* *p*

100

que yo a ti no te que ri a a

Do

*pp* *p*

108

a y

Fa Sol *cresc.* Fa *f* Mi *ff*

119

Mi (lam) Mi (lam) Mi lam Mi

*f* *pp*

127

segunda parte

a ho ra po drás co no cer a y

lam Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi

*f* *pp*

135

que por ti pierdo que por ti

Mi lam Sol

*pp*

144

pierdo la vida ayeos

Do Fa Sol

*pp* *cresc.*

154

y

Fa Mi

*f* *ff*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

— hemiola —

*Pensaba tu compañera  
que yo a ti no te quería,  
y ahora podrás conocer  
que por ti pierdo la vida*

# LA SOLEDAD DE LOS BARQUILLOS

Propiedad.

Pr. 16 Rs.

Musica del Maestro

YRADIER.

PARA CANTO Y PIANO.

Allegro vivace.

PIANO.

S.Y.2.

R. 886.801

© Biblioteca Nacional de España

Ay! - - - - - ay ay

ay- - - - -

*con molto sentimento.*

Val ga me Dios de los cie los Lo que quie ro á e se ga ché (4)

(4) GACHÉ es un término gitano que significa el novio. S.Y.2.



4

El di\_a que no le ve\_o le re\_tra\_to en la pa-  
 ré. A\_gua fri\_a quien la be\_be (agua) Agua fri\_a  
 quien la be\_be (agua) Tengo you\_na ne\_ve\_ri\_a  
 de\_ba\_jo de un li\_mon verde

S.Y.2.

© Biblioteca Nacional de España

The musical score consists of seven systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features lyrics such as "ay!" and "a" interspersed with musical notes. The piano accompaniment includes complex rhythmic patterns and chords. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

S.Y.2.

© Biblioteca Nacional de España

Quie-ro vi-vir en Gra-na-da Por que me gus-ta el o-  
 -ir La cam-pa-na de la ve-la  
 (So-le-a del al-ma-mi-a) la cam-pa-na de la  
 ve-la Cuando me voy á dor-mir. Yo te es-

© Biblioteca Nacional de España



8

gente Va lien.te - men - te Ser.ra - no se a ca -

bo nues - tro que.rer. ay! ay! ay! Por el

de - - - - - cir de la gente.

Ay! por ver á mi ma.dre die.ra

S.Y.2. +

© Biblioteca Nacional de España

9

ay! por ver á mi ma-dre diera ay! un de-di-llo de mi

ma-no El que mas fal-ta mehiciera, ay! Compañe-ri-lla del

al-ma ay! de mi al-ma compa-ñe-ra ay! un de-di-llo de mi

ma-no El que mas fal-ta mehiciera.

S. Y. 2. +

© Biblioteca Nacional de España

Ay! Ser-ra - no portu que -  
 rer he per-di - do los sen-ti - dos y la vi - da  
 per - de - ré.

S.Y.2.

© Biblioteca Nacional de España

ah! ay

Con esta lu,na te espe.ro No te

tar - des No te tar,des en ve - nir

Si sabes cuanto te quiero Si sa - bes

S.Y.2.

© Biblioteca Nacional de España

cuanto te quie-ro Por que tea-le-jas de mi..... Y si me  
 quieres por que no vie nes pues que no pue-do vi-vir sin ti. Ah-  
 ah! - - ay ah! - - ay que no pue-do pues que no pue-  
 do vi-vir sin-ti.

S.Y.2.

© Biblioteca Nacional de España

Meno mosso.

45

Allegretto.

Bar-qui - lli\_tos con ca - ne . la . . . Bar-qui - lli\_tos con ca -  
ne . la . Re - tos - ta i\_llos los trai go Quien los quie . re , co - sa

S.Y.2.

© Biblioteca Nacional de España

buena. Barqui - lli - tos con meren\_gue Es-

to es gloria ca - lle ros Re - tos - ta - dós quien los quiere - -

4<sup>o</sup> Tempo. All<sup>o</sup> vivace.

MALAGUENA. Meno mosso.

Y con es - to me des -

Moderato.

- pi . do - - - - y con es - to me des - pido

Allegretto.

S.Y.2.

Adios públi . . . co del al.ma. Al que: le guste mi

cante mil gracias dá la Gi.ta.na

a . diós públi.co del al.ma. ay ay ay ay ay ay ay ay

ay . . . ay ay ay. Ole Salero!!!

Calcugi de J. Carrera.

S. Y. 2.



© Biblioteca Nacional de España

# SOLEA

PARA GUITARRA.

por JULIAN ARCAS

(6ª en re.)

(S.E.M. N.º 39)

12

12

C# 5º

C# 3º

Hijos de A. Vidal Roger. Ancha 35. Barcelona. (S.E.M. 1930)

N.º 7254.Y.

— 175 —

Musical score for strings, showing staves for 1st, 2nd, 3rd, and 4th strings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The score is divided into measures, with some measures containing circled numbers (1, 2, 3, 4) and circled notes (1). The notation includes slurs, accents, and various string techniques.

R. 7254. V.  
 (S.E.M. 1930)  
 - 176 -

1)Do

The musical score consists of eight staves of music. The first staff is a bass line with chords and a 'cresc.' marking. The second staff is a treble line with sixteenth-note patterns. The third staff is a treble line with eighth-note patterns and a circled '2' marking. The fourth staff is a treble line with eighth-note patterns and a circled '3' marking. The fifth staff is a treble line with eighth-note patterns and a circled '3' marking. The sixth staff is a treble line with eighth-note patterns and a circled '3' marking. The seventh staff is a treble line with eighth-note patterns and a circled '3' marking. The eighth staff is a treble line with eighth-note patterns and a circled '2' marking. Measure numbers C: 34, C: 54, C: 54, and C: 104 are indicated above the staves.

N. 7251. V.  
(S.E.M. 1930)  
- 177 -

4

C: 54

G: 54

G: 50

G: 43

C: 28

C: 54

G: 23

7 5 12

*espressivo.*

H. 7254. V.  
 (S.E.M. 1930)  
 - 178 -

Musical score for a string section, consisting of seven staves. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics, and performance instructions. Key annotations include:

- Staff 1: *C2 32*
- Staff 2: *C2 10* (twice), *C2 B4*, and the number *12*.
- Staff 3: *C2 31*
- Staff 4: *C2 32*
- Staff 5: *C2 32*
- Staff 6: *piu mos.*
- Staff 7: *-30* and *y cresc:*

N. 7254. V.  
 (S.E.M. 1930)  
 - 179 -

Soleares  
(Inedita)

Julian Arcas

(S.E.M.)  
N.º 40

The musical score is written for guitar and voice. It consists of four systems of music. Each system has a guitar part on the top staff and a voice part on the bottom staff. The guitar part is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The voice part is in the same time signature and features a melodic line with various ornaments and phrasing. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some circled numbers (5) in the guitar part, possibly indicating fingerings or specific notes.

(S.E.M. 1930)

- 180 -

The musical score consists of four systems of staves. The first system has two staves with eighth-note patterns. The second system also has two staves with similar eighth-note patterns. The third system has two staves, with the upper staff featuring triplets and the lower staff featuring chords. The fourth system has two staves, with the upper staff featuring complex rhythmic patterns and the lower staff featuring chords. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

(S.E.M. 1930)

— 181 —

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The first system features two 'c.3' markings above the first and second measures. The second system has a 'y' marking above the first measure. The third system has a circled '2' above the first measure and a circled '3' above the third measure. The fourth system has a circled '1' above the first measure, a circled '2' above the second measure, and a circled '3' above the fourth measure. The piece concludes with 'Fine' markings on both staves of the final system.

(S.E.M. 1930)  
 - 182 -

# SOLEARES

A. S. ARISTA

ALLEGRETTO

© Copyright 1964 by UNION MUSICAL ESPAÑOLA - Editores - MADRID - (España).

203-11-15

45

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics.

Second system of musical notation, including first and second endings marked 'I' and 'II'. It features a variety of note values and rests.

Third system of musical notation, starting with a 'dolce' marking. The music includes sixteenth-note patterns and rests.

Fourth system of musical notation, featuring a 'f' (forte) dynamic marking. The music includes sixteenth-note patterns and rests.

Fifth system of musical notation, including 'p' (piano) and 'f' (forte) markings, and first and second endings marked 'I' and 'II'. It features a variety of note values and rests.

46

20341-18

Rafael Marín *Método de guitarra* 1902

205

The first system of exercise 205 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a series of chords. A bracket above the first two measures indicates a 3-measure phrase. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of numbers representing fret positions: 6, 8, 8, 8, 7, 10, 7, 10, 7. It includes several chords, with an 'M-C-7' marking above the first measure. The system concludes with a double bar line.

The second system of exercise 205 continues the piece. The upper staff features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth notes and chords. The lower staff contains fret numbers: 10, 10, 7, 8, 7, 5, 2, 2, 3, 2, 1, 1, 1, 1. It includes chords and an 'M-C-7' marking. The system ends with a double bar line.

Andantino. SOLEARES DE ARCAS.

The piece 'SOLEARES DE ARCAS' begins with the tempo marking 'Andantino.' and the title 'SOLEARES DE ARCAS.' The notation is in 6/8 time. The upper staff shows a melodic line with eighth notes and chords. The lower staff contains fret numbers: 2, 2, 1, 0, 0, 1, 2, 2, 2, 2, 0, 5, 2, 0, 1, 0, 1, 2. The piece is marked '6ª en Re.' on the left side.

This system continues the piece 'SOLEARES DE ARCAS'. The upper staff features a melodic line with eighth notes and chords. The lower staff contains fret numbers: 2, 2, 1, 0, 0, 2, 2, 2, 2, 0, 5, 2, 0, 1, 0, 1, 2. The system ends with a double bar line.

R.M.I.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and rests.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with some chords and rests. The lower staff continues the bass line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and rests.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with some sixteenth-note passages. The lower staff continues the bass line with fingerings (2, 3, 4, 5) and rests.

Fourth system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with some chords and rests. The lower staff continues the bass line with fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 5) and rests.

R.M.I.



M 5  
4104

P.I. 1627

# LA SOLEDAD

PARA GUITARRA POR

Propiedad.

T. DAMAS

Rs. 6.

Moderato.  
(5 y 6) Cuerdas

5ª en Sol y 6ª en Re

ff

rit.

325 E

B. ESLAVA, Editor—Aneha 9 MADRID



*B. Eslava*

2

The image shows a musical score for six staves. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by *mf*, *ff*, and *sf*. There are also some markings like *tr* and *tr* with dotted lines above notes. The score is written in a single system across six staves.

B 4095 B

2ª cuerda vivazdo.....

5



2ª Cuerda

*mf*

*f*

*stacc.*

*trillando*

*mf*

*molto*

12

NOTA. El signo  $\odot$  denota que los huesos que lo llevan deben engancharse con el pulgar y acia arriba imitando las palmas.

# SOLEA

Nº 13.  
Propiedad.

AIRE POPULAR DE ANDALUCÍA  
ARREGLADO PARA GUITARRA

Precio 8 rs.

## POR T. DAMAS

Allº moderato.

6ª en RE.

INTRODUCCION

The musical score consists of an introduction followed by eight staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also some 'bar.' markings above the staff, likely indicating bar lines or specific rhythmic patterns. The overall style is characteristic of traditional Andalusian guitar music.

A. ROMERO, EDITOR.

A. B. 1944.

MADRID, PREGIADOS 1.

The image displays a page of musical notation for a symphony, consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The first staff is marked with a tempo of *G. 3<sup>o</sup>* and a rehearsal mark **3**. The seventh staff is marked with a tempo of *G. 1<sup>o</sup>*. The score is identified by the number **A.R. 1944.** at the bottom center.

A.R. 1944.



© Biblioteca Nacional de España

C. 1º

C. 1º

C. 5º

C. 2º

FIN.

D. G.

A.R. 1044.

© Biblioteca Nacional de España

Juan Cansino *La gracia de Andalucía 1865*

15

*cres.*

*f*

*8*

*presto.*

*Tempo.*

*p*

*cres.*

*ff*

*ff*

*N.º 15. SOLEDAD. Polo Gitano.*

*p All.<sup>o</sup> (♩ = 176)*

*f*

s (142) 11

The musical score consists of seven systems of grand staff notation. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a single key signature and time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'p' (piano) at the start of the first system, 'f' (forte) at the start of the second system, and 'p' at the end of the second system. There are also several slurs and phrasing marks. The notation is in black ink on a white background.

5 (12) II

Musical score for piano and orchestra. The score is written in 3/4 time and includes a 'FINAL' section marked 'Allegro vivo' with a tempo of quarter note = 208. The score consists of seven systems of piano and orchestra parts. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *ff*. Rehearsal marks 81, 82, and 83 are present. The score concludes with a double bar line and the instruction *ff*.

s(142) II

R

# LA SOLEDA

POLO GITANO

POR

J. CANSINO.

PROPIEDAD.



PRECIO 12 R.

Allegro.

INTRODUCCION.

*ff*

030

2

SOLEDA

Allegretto.

A 820

A. 850 V

4

FINAL.

A. 930. 7.

5

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece ends with a double bar line and a final *ff* marking.

COLECCION DE AIRES POPULARES.

# LA SOLEÁ.

N.º 4.  
Propiedad.

REDUCCION PARA PIANO,

Pr. 8 Rs.

POR

Depositado.

MANUEL FERNANDEZ GRAJAL.

*PIANO.*

*f*

*sf*

*COPLA.*

Madrid, D. A. Romero, editor, Preciados 1. R. 245.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. A repeat sign is visible in the third system. The score is presented in a standard musical notation style.

R. 245.

4

First musical staff system, featuring treble and bass clefs. The music includes dynamic markings such as *f* and *sf*.

Second musical staff system, featuring treble and bass clefs. It includes the marking *D.C.* and dynamic markings *sf* and *p*.

Third musical staff system, featuring treble and bass clefs. It includes a dynamic marking *f*.

Fourth musical staff system, featuring treble and bass clefs. It includes a fingering number *5*.

Fifth musical staff system, featuring treble and bass clefs. It includes a dynamic marking *sf*.

R. 243.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melodic development. The third system features a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line. The fourth system is marked *CODA.* and includes dynamic markings of *sf* (sforzando) in both hands. The fifth system concludes the piece with a final *sf* marking and a double bar line.

It. 245.

# Flores de Andalucía

Álbum de 6 canciones  
por Isidoro Hernández

1871. A. Romero editor  
BNE MC 3889/37

*Soleá*

Isidoro Hernández (1847-1888)  
arr. Guillermo Castro

Nº2

Mi frigio flamenco\*

Piano *Allegretto* *meno accentuado*

Mi lam Mi lam

9 Mi Fa Mi Fa

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the first system of the piece. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The music features a mix of chords and eighth-note patterns. There are three triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in both staves. The lyrics 'Mi lam Mi lam' are written below the first staff, and '9 Mi Fa Mi Fa' are written below the second staff.

Voz *Copla 1* *1 ritard.*

17 *menos* Com pa ñe ro si te ca sas bus ca la no vi a mo re na

17 *col canto*

Mi lam rem Mi

Detailed description: This system contains the vocal line and piano accompaniment for the first copla. The vocal line is on a treble clef staff, starting at measure 17. It includes a 'ritard.' (ritardando) marking above the first measure of the copla. The lyrics are 'Com pa ñe ro si te ca sas bus ca la no vi a mo re na'. The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics 'Mi lam rem Mi' are written below the piano part. A 'col canto' marking is placed above the piano part in the final measure of the system.

23 *a tempo* *1'* *2'* *3'*

23 com pa ñe ro si te ca sas bus ca la no via mo re na por que las blan cas y ru bias

lam Mi rem Mi

Detailed description: This system contains the vocal line and piano accompaniment for the second copla. The vocal line is on a treble clef staff, starting at measure 23. It includes three first-measure repeat markings (indicated by a '1'' above the first measure of each phrase). The lyrics are 'com pa ñe ro si te ca sas bus ca la no via mo re na por que las blan cas y ru bias'. The piano accompaniment is on a grand staff. The lyrics 'lam Mi rem Mi' are written below the piano part.

29 *3'* *4'* *3'* *4'* *Copla 2*

29 de cien to sa le una bue na por que las blan cas y ru bias de cien to sa le una bue na A mi

rem Mi Fa Mi

Detailed description: This system contains the vocal line and piano accompaniment for the second copla. The vocal line is on a treble clef staff, starting at measure 29. It includes four first-measure repeat markings (indicated by a '3'' and '4'' above the first measure of each phrase). The lyrics are 'de cien to sa le una bue na por que las blan cas y ru bias de cien to sa le una bue na A mi'. The piano accompaniment is on a grand staff. The lyrics 'rem Mi Fa Mi' are written below the piano part.

\* original en sol frigio

© Guillermo Castro Buendía 2012

2

35

35 co ra zón le e ché 5 un can da i yo con ya 5 ve fla men co a 3 y por tu que ré un can

1

1' (2)

ritard.

a tempo

2 (3)

col canto

lam Mi lam Fa sim Mi

41

41 da i yo con ya 5 ve fla men co a 3 y por tu que ré

1'

ritard.

a tempo

2'

Compañero si te casas  
busca la novia morena  
por que las blancas y rubias  
de ciento sale una buena

A mi corazón le eché  
un candaiyo con llave  
flamenco por tu querer

col canto

muchentado

lam Fa sim Mi

46

lam lam Mi lam Mi

53

Fa Mi Fa

60

Copla 3

60 menos Tu que rer es co mo el to ro que a don de le lla man va

1

ritard.

2

col canto

Mi lam rem Mi

66 *a tempo* 1' *ritard.* 2' *a tempo* 3'

66 tu que rer es co mo el to ro que a don de le lla man va el mio es co mo la pie dra

Mi lam Mi rem Mi

72 4 3' 4' Copla 4

72 don de lo po nen se, es tá el mio es co mo la pie dra don de lo po nen se, es tá So le

rem Mi Fa Mi

78 1 1' (2) 2 (3)

78 á del al ma mí a yo te ven go, a ver de no che por que no pue do a y de dí a yo te

lam Mi lam Fa sim Mi

84 1' 2'

84 ven go, a ver de no che por que no pue do a y de dí a

lam Fa sim Mi

*Tu querer es como el toro  
que a donde le llaman va  
el mio es como la piedra  
que donde lo ponen se está*

*Soleá del alma mia  
yo te vengo a ver de noche  
porque no puedo de día*

# La Jitana

soleá para canto y piano arreglada por el Mtro.

Isidoro Hernández

1880. La gracia de Andalucía  
Zozaya editor.

Isidoro Hernández (1847-1888)  
arr. Guillermo Castro

Nº3

Mi frigio flamenco

Pno. *p*

Mi lam Mi lam Mi lam Mi lam

(lam) (sim) (lam) (Fa) Mi (lam) (sim) (lam) Fa Mi Fa7

Mi Fa7 Mi Fa7 Mi lam Mi lam Mi

Fa7 Mi Fa7 Mi (lam) (Do) (sim) Mi

(lam) (Do) (sim) Mi Fa7 Mi Fa7 Mi

© Guillermo Castro Buendía 2012

2

40

Voz

— Fa7 — Mi — Fa7 — Mi — Fa7 — Mi — lam — Mi —

48

— lam — Mi — lam — Mi — lam — Mi — (la) (sol) (fa) Mi —

56

A y

Ne gri tos co mo los mi os

— (la) — (la) — Fa7 — Mi — Fa7 — Mi —

64

1

2 (1)

ne gri tos co mo los mi os

— Fa7 — Mi — Fa7 — Mi — Fa7 — Mi — lam — Mi —

72

no per dáis las es ran zas que yo no las he per di do

— lam — Mi — lam — Mi — lam — Fa7 — rem — Mi —

80

o ji tos de ter sio pe lo ne gri

— lam — Mi — lam — Mi — lam — Fa —

88

tos co mo los mi os

rem — Mi — lam — Mi — lam — Mi —

*Qjitos de tersiopelo  
negritos como los míos  
no perdáis las esperanzas  
que yo no las he perdido.*

*Qué penosillo es mi mal  
suspirando tengo alivio  
válgame Dios compañera  
qué penosillo es mi mal*

# Soleá

Canto popular andaluz  
arreglado para piano con letra

Ca. 1880. Ecos de Andalucía

Isidoro Hernández (1847-1888)

arr. Guillermo Castro

Nº3

Mi frigio flamenco

Allegretto >

Piano *f* *bien acentuado*

Mi sim7 Mi sim7

Mi

17 *rasgueado*

Fa Mi Fa Mi Fa7 Mi Fa

25

Mi Fa Mi Fa Mi sim

33

Mi sim Mi

© Guillermo Castro Buendía 2012

2  
41

rem Mi lam Mi rem Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7

Copla  
51

Por Dios ni en chanzas ni en ve ras por Dios ni en chanzas ni en ve ras

— Mi — Fa7 — Mi — Fa7 — Mi — Fa — Mi — Fa — Mi — Fa

61

me di gas que no me quie res me di gas que no me quie res

— Mi — Fa7 — Mi — Do — Fa — Mi — Fa7

69

que me pon drás de ma ne ra que hasta de mi Dios re nie que

— Mi — Fa7 — Do — Sol — Fa — Mi — Mi

77

sim7 Mi sim7 Mi

85

Por Dios ni en chanzas ni en veras  
me digas que no me quieres  
que me pondrás de manera  
que hasta de mi Dios renieque

Mi

FLORES DE ESPAÑA.  
**SOLEÁ GITANA**

TRASCRIPTA PARA PIANO

con letra por  
Isidoro HERNANDEZ.

Propiedad.

Pr. 3 Ptas.

Moderato. (♩. = 60)

PIANO

*f*

*p*

*muy staccato.*

5 4 5 5 4 1 4 9

*p*

Ay! a - ma - ri - lla y con o - je

*p con malinconia.*

ARMONIZACION POPULAR EN LA GUITARRA.

— pas no le pre - gun - tes que tie

ne no le pre - gun - tes que tie - ne que es - ta que rien -

- do de ve - ras a - ma - ri - lla y con - o - je - ras

a - a - y!

Que te den si no te han *dao*  
 Avellano americana  
 Y garbancitos *tostaos*...  
*¡Ay!*

Dijiste que me querias  
 Y más dejao *soliya*  
 Como la luna en el dia.  
*¡Ay!*

Al hombre que quiere bien  
 Lo *güerven* patas arriba  
 Patas abajo tambien.  
*¡Ay!*

# Verdadero Jaleo de Jerez

para canto y piano

arreglado por Isidoro Hernández

1880. La gracia de Andalucía  
Zozaya editor.

Isidoro Hernández (1847-1888)  
arr. Guillermo Castro

Allegretto *Mi frigio flamenco*

The score is written for piano and voice in 3/8 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-8) is marked *f* and includes the lyrics: Mi (lam) Mi (lam) Mi lam Mi lam. The second system (measures 9-16) is marked *p* and includes the lyrics: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11. The third system (measures 17-24) is marked *f* and includes the lyrics: (lam) Mi (lam) Mi lam Mi. The fourth system (measures 25-32) is marked *p* and includes the lyrics: lam Mi Fa7 Mi Fa7 Mi. The fifth system (measures 33-40) is marked *p* and includes the lyrics: Fa7 Mi Fa7 Mi (lam) Mi (lam).

Mi (lam) Mi (lam) Mi lam Mi lam

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

(lam) (sim) (lam) (Fa) Mi (lam) (sim) (lam) (Fa) Mi

(lam) Mi (lam) Mi lam Mi

lam Mi Fa7 Mi Fa7 Mi

Fa7 Mi Fa7 Mi (lam) Mi (lam)

© Guillermo Castro Buendía 2012

2

41

Mi (lam) (Fa) Mi lam Mi Fa Mi

49

Voz

Copla *menos*

Ser ra

49

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

lam Mi Fa Mi lam Mi lam Mi

57

no por tu que rer de jé mi pa dre y mi ma dre

57

lam Mi Fa Mi

65

*menos*

y aho ra me veo so li ta sin te ner ca lor

65

lam Mi lam Mi lam Mi Fa

73

*rit.* 4 a tempo

de na die

73

lam Mi lam Mi Fa Mi

81

lam — Mi — Fa — Mi — lam —

88

Mi — lam — Mi — (lam) — (sim) —

94

(lam) — (Fa) — Mi — (lam) — (sim) — (lam) — (Fa) — Mi —

*Serrana por tu querer  
dejé a mi padre y mare,  
y ahora me veo solita  
y sin tener calor de nadie*

*Hasta los árboles sienten  
que se le caigan las hojas;  
mira si sentiré yo  
que hablen mal de tu persona*

*Entré en la sala del crimen  
y le pregunté al fiscal,  
si este querer tuyo y mío  
tiene causa criminal*

*Ya mi madre no se acuerda  
de los huesos de mi cuerpo,  
los tengo apolijaitos;  
de pasar tantos tormentos*

*Yo no sé por qué motivo  
hasta los pasos me cuentas,  
sabiendo que por tu querer  
a mí no me tiene cuenta*

*Es verdad que yo he pasao  
grandes fatigas por ti,  
pero ya ha llegado el tiempo  
que tu la pases por mí*

*En la pila del bautismo  
comenzó nuestro querer,  
¿Quién se había de figurar  
lo que ha pasao después?*

# Jaleo Jerezano

trascrito para piano  
con letra

1883. Flores de España

por Isidoro Hernández

Isidoro Hernández (1847-1888)

arr. Guillermo Castro

la menor  
Moderato  
Piano

9

armonías de dominante

17 Copla 1

Vi va el gar bo vi va el gus to y la

1

25 2

gra sia de Je rés ritornelo

cadencia frigia

33 3 (1)

que sus hom bre son de hier ro y sus

© Guillermo Castro Buendía 2012

41 <sup>4 (2)</sup>

hem bras de shi pé

lam rem Mi rem Mi

49 **Copla 2**

Y sus vi nos los pri me ros por su

rem Mi Mi7 Sol7 Do

57 <sup>2</sup> <sup>3</sup>

fuer za y ca li á es la tier ra de más gra cia que hay en

Mi7 lam sib cadencia frígia sobre lam lam

65 <sup>4</sup> <sup>5</sup>

toa la cris tian dá y sus vi nos los pri me ros por su fuer za y ca

Mi7 lam Sol7 Do Mi7

74 <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup>

li á es la tier ra de más gra cia que hay en toa la cris tian

lam Sib lam Mi7

*Viva el garbo y viva el gusto  
y la gracia de Jerez  
que sus hombres son de hierro  
y sus hembras de chipé*

*Y sus vinos los primeros  
por su fuerza y calidad  
es la tierra de más gracia  
que hay en la cristiandad*

(modulación a La Mayor)

Más vivo

**Copla 3**

83 dá que vi va tu gra sia tu, an dar san sun gue ro tu cuer po sa le ro tu gar bo y tu

La Mi7 La Mi7

**Copla 4**

91 sal Por que e res la mo sa me jor de es ta tier ra y das tu más que rra que, el fue go y la

La Mi7 La re#7 La Mi7

99 mar ay ay ay ay ay ay ay que, el fue go y la mar que, el fue go y la

La Mi7 La Mi7

107 mar ay ay ay ay ay ay ay que, el fue go y la mar ay

La Mi7 La sim

115 que, el fue go y la mar

Mi7 La

*Que viva tu gracia  
tu andar sandunguero  
tu cuerpo salero  
tu garbo y tu sal*

*Porque eres la moza  
mejor de esta tierra  
y das tu más guerra  
que el fuego y la mar*

**ANDALUCIA**  
ALBUM  
de  
CANTO

**L. HERNANDEZ**

N.º 1. No me mates (Ayl)..... 5	Pez	N.º 5. Soleá..... 5	Pez
.. 2. Soy Feliz..... 4		.. 6. En la Reja..... 4	
.. 3. Jaleo de Cadix..... 5		.. 7. Boleros Sevillanos..... 5	
.. 4. La Mosa y Rumbó..... 5		.. 8. Margaritas..... 5	

*Propiedad*

**MADRID.**

*Depositar:*

Alcornoque, Vuelta y Pasaje de Utrero, 181111, L.º 1111.  
Galle del Correo, N.º 4.  
*Especialidad en Zuzucos*

1624

Nº

Edición de Canto.  
Precio 10 R<sup>s</sup>

Nº

Edición de Piano.  
Precio 5 R<sup>s</sup>

# UNA TARDE QUE YO ESTUVE

## TANGO

Para Canto, con acompañamiento de Piano

Sacado de la Zarzuela titulada

# EN SIAM

Música del Maestro

# L. HERNANDEZ.

CONDICIONES DEL MISMO AUTOR.

NO ME MATES EAVI..... Segundillo..... 10 <sup>R</sup>	MALAGUENA..... Canto popular..... 8 <sup>R</sup>
SOY FELIZ..... Bolero..... 10	LA GUAJIRITA DEL YUMCAI..... Tango..... 10
EL JALEO DE CADIZ..... Canción Andaluza..... 8	TIME QUE SI!..... Habanera..... 8
LA MOZA E RUMBO..... Idem..... 10	YORAD, YORAD..... Serenata..... 10
SOLEA..... Canto popular..... 8	
EN LA BEJA..... Canción Andaluza..... 10	
BOLETAS SEVILLANAS..... Idem..... 10	

Propiedad

MADRID.

Precio 10 R<sup>s</sup>

Toda música de CASIMIRO MARTIN, Editor, calle del Correo n.º 4.

Especialidad en música Nacional Española y de Zarzuela.

PROPIEDAD RESERVADA PARA FRANCIA.

PARIS: BOYER & C.

BOULEVARD DES FILLES-DU-CALVAIRE

L. GARDY & C. MADRID

1886

# TRAS LOS MONTES

Nouvelles mélodies espagnoles

PAROLES ESPAGNOLES  
de  
EMILIO DE LOS SANTOS.  
Nº 2. TENOR.

Op. 4.  
QUAND JE LA VIS.  
SOLEDAD  
de  
MANUEL GIRO.

PAROLES FRANÇAISES  
de  
D. TAGLIAFICO.  
à M<sup>lle</sup> BONNEBEE.

*Allegro sentimentale.*

*PIANO.*

First system of piano introduction in 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of piano introduction, continuing the melodic and rhythmic patterns from the first system.

Third system of piano introduction, ending with a *ritard.* (ritardando) marking.

*dolce. Lento.*

Quand je la vis, sur sa tête charman- te,

Vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics. The piano part is marked *p Lento.*

Paris, AU MÉNESTREL, 2 bis, r. Vivienne.

H. 4956. (4)

MEUCKEL et FILS, Éditeurs.

Le — prin — temps — ra — yon — nait,

*rull.*  
Le prin — temps — ra — yon —

*stacc.* *ff*

*a piacere.*  
nait — El — le pas — sait

*purolendasi.* *p* *suivrez le chant.*

B. 4956. (4)

5

et sa bou -

-che, et sa bouche in - no - cen - te me

1<sup>re</sup> 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> FOIS.

sou - ri - ait, me - sou - ri - ait!

4<sup>e</sup> FOIS POUR FINIR.

rien!

Imp: Moucelot, 27, r. C<sup>st</sup> des P<sup>ts</sup> Champs.

H. 4956. (4.)

(J. Guillemand Grewer.)

### SOLEDADES.

No me mires airada,  
no mas enojos;  
mirame cariñosa, luz de mis ojos.  
Mirame con los ojos  
medio entornados,  
dándome mil suspiros entrecortados.  
Mirame con los ojos  
medio escondidos,  
como los de los niños que están dormidos.  
Mirame tan de cerca  
que con tu aliento  
aspire yo en tus ojos tu pensamiento.  
Mirame mientras duren  
nuestras veladas,  
y contemos las horas por las miradas.  
Ciegáame de tus ojos  
con los destellos,  
mirame con el alma que asoma en ellos.  
Mirame, que me hieves  
y no me dañes....  
¡Y yo vivo a la sombra de tus pestañas!

EL SERIO BLASCO.

Z. 5988 Z.

# TRAS LOS MONTES

Nouvelles mélodies espagnoles

POÉSIE  
de  
ALFRED DE MUSSET

Nº 12.  
PEPA.  
Soledad.

MUSIQUE  
de  
MANUEL GIRO.

à mon ami A. LEBREF.

*Allegretto.*

PIANO.



First system of piano introduction in 3/4 time, marked *PIANO.* and *Allegretto.* The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.



Second system of piano introduction, continuing the rhythmic pattern with dynamic markings *p* and *pp*.

*duce. Andante mosso.*

*un poco ritard.* Pé - pa, quand la



First system of the vocal entry and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Pé - pa, quand la" and is marked *duce. Andante mosso.* The piano accompaniment is marked *un poco ritard.*

nuit est ve - nu - e, Que ta mè - re t'a



Second system of the vocal entry and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "nuit est ve - nu - e, Que ta mè - re t'a".

Paris, AU MÈNESTREL, 3 bis, r. Vivienne.

B. 4964 (12)

BEUGEL et FILS, Editeurs



dit a - - dieu; Que sous ta lan - - pe,

This system contains the first two staves of music. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are 'dit a - - dieu; Que sous ta lan - - pe,'. Dynamics include a piano (*p*) marking.

a - de - mi - nu - - e, Tu t'in - cli - nes pour pri - er Dieu,

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'a - de - mi - nu - - e, Tu t'in - cli - nes pour pri - er Dieu,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include a piano (*p*) marking.

Tu t'in - cli - nes pour pri - er Dieu; A cette

This system contains the next two staves of music. The vocal line has the lyrics 'Tu t'in - cli - nes pour pri - er Dieu; A cette'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *dim.* and *pp*. The lyrics are split across the two staves.

heure où l'âme in - qui - è - te Se li - - vre, So

This system contains the final two staves of music on the page. The vocal line has the lyrics 'heure où l'âme in - qui - è - te Se li - - vre, So'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamics include a piano (*p*) marking.

H. 4964 (12)

*molto ppp*

livre au conseil de la nuit, Au mo -

ment d'o - - ter ta - cor - net - te Et de

*1<sup>er</sup> ET 2<sup>e</sup> COUPLET.* *ff* *ten.*  
a plaisir.

re - - gar - - der, Et de re - gar - der sous ton lit;

*ff* *suivez.*

*5<sup>e</sup> COUPLET POUR FINIR.* *ten.*

rien, Peut - être à moi, peut - être à rien.

Imp: Nouvelot, 37, r. C<sup>te</sup> des P<sup>ts</sup> Champs.

N. 4864. (12)



# La Soleá

canto gitano pour piano  
op. 106

1884. A. Romero editor

a la Excm. Sra. Duquesa Viuda de Bailén  
Marquesa de Portugalete

Oscar de la Cinna (1836-1906)

arr. Guillermo Castro

Mi frigio/la menor  
Moderato e sostenuto (♩ = 52)

Piano  
*p*  
una corda  
con dolore

Mi sim7 Mi sim7 Mi sim7 Mi sim7 Mi

11  
tre corde  
sim7 *mf* Mi sim7 Mi sim7 Mi sim7 Mi

20 Salida  
una corda  
Ay *sostenuto e sotto voce*  
*dim. e perdendosi*

Mi (lam) (Fa) Mi

30  
*pp*  
Ay *piangendo*  
*perdendosi*

Mi lam Fa Mi

40  
*pp*  
*p*

Mi Fa Mi Fa

© Guillermo Castro Buendía 2012

48 *pp* *pp*

lam Sol sim7 Mi lam Sol sim7 Mi lam

60 *pesante* *pesante*

Fa Mi lam Fa Mi

70 *mf* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *una corda* *pp*

sim7 \* Mi sim7 \* Mi sim7 \* Mi sim7 Mi

**Copla 1**

80 *sostenuto mezzo* *sotto voce e dolente* *sosten.* *p*

A la re ja de la cár cel no me ven gas a llo rar

Mi lam Fa Mi

90 *p* *sosten.* *p*

a la re ja de la cár cel no me ven gas a llo rar ya que no me qui tas

Mi lam Fa Mi Do

100 *p* *sosten.*

pe nas no me las ven gas a dar

Fa Mi

*A la reja de la cárcel  
no me vengas a llorar  
ya que no me quitas penas  
no me las vengas a dar*

106 *p* *mf* *pp* *mf*

lam Sol sim7 Mi lam Sol sim7 Mi lam

118 *pesante* *ten.* *ten.* *ten.* *Salida* *p* *e con dolore* *mf*

Fa Mi *ten.* sim7 \* Mi *ten.* sim7 \* Mi Mi lam Mi

130 *dim.* *express e dolente*

lam Sol Fa Mi Fa Mi Fa Mi

142 *mf* *ten* *ten* *ten* *ten* *Copla 2* *Ya* *se* *sosten. molto* *con tristeza*

rem Mi sim7 Mi rem Mi sim7 Mi lam

154 *me* *mu* *rió mi* *ma* *dre* *que do* *lor de* *ma* *dre* *mi* *a*

(rem) (Mi) (lam) lam

164 *dóndq encontra* *ré* *o* *trama* *dre* *te* *Ay* *corde* *como laqueyo* *te* *ni* *per - den - do* *a*

rem (Mi) Mi rem Mi Mi lam Sol Fa Mi

175

*Ya se murió mi madre  
qué dolor madre mía  
dónde encontraré otra madre  
como la que yo tenía*

179 *pp* *mf* *p* *mf marcato*

191 *pp* *mf* *p* *mf marcato*

203 *p* *mf*

215 *ten.* *ten.* *ten.*

227 *una corda* *p* *stacc. quasi pizzic.* *stacc.* *mf* *tre corde* *una corda* *dim. e rallentando* *morendo*

lam Sol sim7 Mi  
lam Do Fa Mi lam Sol Fa7 Mi  
lam Do Fa Mi lam Sol Fa7 Mi  
lam (fa) Mi lam (fa) Mi lam (fa) Mi  
lam (fa) Mi lam (fa) Mi sim7 Mi sim7 Mi  
lam Mi lam Mi sim7 Mi sim7 Mi lam

1  
**SOLEARES GITANAS.**

**I**  
**CANTO POPULAR ANDALUZ**

por F. LIÑAN.

Moderato.

CANTO.

PIANO.

The musical score is arranged in four systems. Each system consists of a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (PIANO). The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (trills and mordents). The piano part features complex rhythmic patterns and triplets. The vocal line is mostly rests, indicating that the vocal part is not fully transcribed in this version.

Stich und Druck von B. SCHOTT'S SÖHNE in Mainz.

E 1.

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of five systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piano part features intricate patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal part includes lyrics such as "ay" and "a".

*Canto-Tremolando.*

*Tremolando.*

3

4

5

Por dar.le gus.to á tu gen . te y á mi co . . ra.zon pe . sar

6

Por dar.le gus.to á tu gen.te y á mi

P. 1.

eo - ra - zon pe - sar di - ge que no te que

ri - a te nien do te vo - lun - ta

di - ge que no te que ri - a te nien do te vo - lun - ta

D.C. al  $\text{\textcircled{S}}$

CODA.

De que le sirve á tu mare  
 Que machaque en jierro frio,  
 Si tiene que ser su yerno  
 El que tanto aborrecio.

Si las estrellas del Cielo  
 Se calleran á millares  
 Yo no deajo tu queré  
 Por no darte gusto anaide.

## Jaleo o Soleá

Nuevo método para aprender la guitarra  
por música sin necesidad de maestro  
1906. BNE M/2815

Cancio Ingautiaga  
(Ignacio Agustín Campo (1834-1915))  
Transcripción Guillermo Castro

Guit.

La (rem) La (Sib) La (Sib)

La (Sib) La Fa Do

Sib La rem La rem

La Cuan do pa ses a mi ve ra ni me mi res ni me ha bles  
(rem) La

1' 2' cuan do pa ses a mi ve ra ni me mi res ni me ha bles que mi ma dre se en te  
(rem) La Fa

3 4 ra y hay u na bron ca muy gran de  
(Sib) La

*Cuando pases a mi vera  
ni me mires ni me hables  
que mi madre se entera  
y hay una bronca muy grande*

© Guillermo Castro Buendía 2012

# Jaleo, arreglado por Lucio Delgado

Lucio Delgado

Transcripción: Guillermo Castro

Método de guitarra en serio y flamenco para aprender a tocar  
sin la necesidad de maestro por cifra

Palencia - 1906

Entrada 1ª

Entrada 2ª

Entrada 3ª

Falseta 1ª

Falseta 2ª

Falseta 3ª

Falseta 4ª

© Guillermo Castro Buendía 2011

2

Falseta 5ª

Musical score for Falseta 5ª, measures 64-72. The score is written on two staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Measure 64 starts with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a quarter note (B). Measure 65 continues with a triplet of eighth notes (C, D, E) and a quarter note (F#). Measure 66 features a triplet of eighth notes (G, A, B) and a quarter note (C). Measure 67 has a triplet of eighth notes (D, E, F#) and a quarter note (G). Measure 68 contains a triplet of eighth notes (A, B, C) and a quarter note (D). Measure 69 has a triplet of eighth notes (E, F#, G) and a quarter note (A). Measure 70 features a triplet of eighth notes (B, C, D) and a quarter note (E). Measure 71 has a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a quarter note (B). Measure 72 concludes with a triplet of eighth notes (C, D, E) and a quarter note (F#), followed by a final chord of F# major (F#, A, C).

# SOLEÁ Y PANADEROS

para GUITARRA.

por L. SORIA.

J. S. A.

The image displays a musical score for a piece identified as J.67.A. It consists of ten staves of music, arranged in two columns of five. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is annotated with several chord symbols: G27 appears at the beginning of the first staff and again at the end of the tenth staff; G10 is located above the fifth staff; G19 and G22 are placed above the sixth staff; and G27 is also present above the seventh staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The overall style is characteristic of 20th-century modernist or expressionist music.

J.67.A.

Ami querido amigo y discipulo D. José Timonet.

# Polo y Soleá

para Guitarra  
por J. Parga,

Op. 4<sup>o</sup>)

Pr. Ptas. 6. 50.

**en Re.**  
**Andante moderato.**

*ff* *a media voz* *mas movido...* *rallen.* *deciso*

*motivo popular* *animato* *loco* *loco*

*loco* *loco rallentando* *ad libitum*

*a tiempo* *motivos populares*

*pp* *p* *f* *p*

\*\* Los números con una letra se refieren á las cuerdas; sin ella al dedo de la mano izquierda, el cero indica la cuerda si se C. 4<sup>a</sup> arm. (ar. mónico) los números, debajo de arm. indican al traste. El pizzicato se hace el efecto apagando las cuerdas cerca del puente con el pulpejo, se toca con el pulgar.

L. y G. 30

The musical score consists of several staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *ritto*, *p*, *f*, and *pp*. The second staff continues the melodic line with dynamics *p*, *f*, *poco ritard*, and *pp*. The third staff is marked *Soleà* and includes dynamics *dim.*, *lento*, *pp*, *ppp*, and *p*. The fourth staff is marked *accelerando* and *semplice*, with dynamics *f* and *ff*. The fifth staff is marked *con fuoco* and *f*. The sixth staff includes dynamics *p*, *f*, and *pp*. The seventh staff is marked *accelerando* and includes dynamics *f* and *ff*. The eighth staff is marked *retardando* and includes dynamics *f* and *ff*. A boxed section contains a technical instruction: "tamb. in in tamb. in in tamb. in. *crec.*" and "pasando el indice hacia la 4ª cuerda, y la tambora se hace con el pulgar cerca del puente." The score concludes with a final staff marked *accelerando* and *retardando*.

L. y G. 36

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a *cantabile* marking and a *p* dynamic. It features a melodic line with various ornaments and a *f* dynamic section. The second staff is marked *vivo* and *f*, showing a more rhythmic passage. The third staff continues with a *f* dynamic and includes some triplet markings. The fourth staff has a *rallen.* (ritardando) section followed by a *vivo* section. The fifth staff is marked *accelerando* and *leggero*, with a *p* dynamic. The sixth staff includes a *dim.* (diminuendo) section and ends with a *f* dynamic. The seventh staff is marked *vivo* and *animato*, with a *p* dynamic.

L.y.G. 30

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with dynamic markings like *p* and *f*. The second staff continues the piece with similar dynamics. The third staff is marked *leggero* and includes the instruction *con anima*. The fourth staff features a *ff* dynamic and the instruction *vivo*. The fifth staff is marked *ff con fuoco*. The sixth staff includes the instruction *imitando las palmados* and features a series of notes marked *pal.*. The seventh staff concludes the piece with a *ff* dynamic. Various chord symbols and fingering numbers are present throughout the score.

L. y G. 30

Musical score for guitar, consisting of six staves of music. The score includes various dynamics (f, p, pp, f, p, f), articulations (dol., a piacere, deciso, sempre animato, cresc.), and fingering instructions (indice, pulgar, in.). Chord diagrams are provided for several chords, including C 10, C 5, C 10, C 8, C 3, C 7, C 6, and C 2. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat.

L. y G. 80

con anima  
ff

rino  
cresc.  
cresc. assai

agitato  
leggero assai

arm.  
ff

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

L. y G. 30

## Allegretto tiempo de Soleá.

Se completa esta obra con el Allegretto de la Soleá (Op. 4) que continua como final.

L. y G. 31

# SOLEARES GRANADINAS

DANSE ANDALOUSE

Transcrita por

P. LACOME.

**Allegro**  
Introduction

PIANO

DANSE

The musical score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the melody. The third system includes the instruction *dolce* above the treble staff. The fourth system continues the piece. The fifth system continues the piece. The sixth system includes first and second endings, marked '1<sup>a</sup>' and '2<sup>a</sup>' above the treble staff. The piece concludes with the word 'FIN' above the final measure and 'D.C.' below it.

Tous droits réservés.

# SOLEARES GRANADINAS

A.S. ARISTA

ALLEGRETTO

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes dynamic markings *ff* and *p*, and a fermata over the final measure. The music is in 3/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

© Copyright 1964 by UNION MUSICAL ESPAÑOLA - Editores - MADRID - (España).

0341-7

17

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic development in both staves.

Third system of musical notation, showing further progression of the musical themes.

Fourth system of musical notation, maintaining the rhythmic and melodic patterns.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final cadence.

18

20811-7

D.C.  
2 veces más

A MI QUERRIDISIMO AMIGO BESITO ZOZAYA.

1

Letra de  
EUSEBIO BLASCO.

# SOLEDADES

CANCION ESPAÑOLA

Música de  
F. M. ALVAREZ.

PIANO.

All<sup>o</sup> deciso. *meno.*

*affret. - tan - do. a tempo.*

*cre - scen - do.*

*affret. - tan - do.*

*cre - scen - do.*

*poco rit. piu rall.*

*ten. a piacere. ten.*

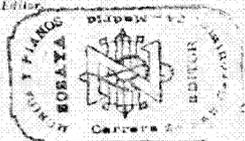
¡Ay! — No me mi-res aí - ra - da, no mas e - no - jos;

*ten. p con el canto. ten.*

E. ZOZAYA, Editor.

Z 3088 Z

34, C<sup>o</sup> de San Jerónimo 54, Madrid.



*dolce.* *ten.*  
 Mi . ra . me ca . ri . ño . su , luz de mis o . jos , luz de mis o . jos —  
*All.<sup>to</sup> cómodo.* *ten.*

*suplicante.*  
 Mi . ra me — con los o . jos medio en tor . na . dos , dan . do me mil sus . pi . ros en .  
*dolce.*

*ten.* *meno. pp y ligado.* *rall.*  
 . tre cor . ta dos — Mi . ra me con los o . jos medio es con .  
*ten.* *rápido, 5* *pp meno y ligado.* *rall.*  
*ten.*

*a tempo.* *ten.*  
 . di . dos , — co . mo los de los ni . ños que están dor . mi . dos —  
*con la voz.*

Mi. ro. me tan de. cer. ca que en tu a. lien. to — as. pi. re yo en tus o. jos

*p poco meno.*  
tu pen. sa. mien. to — Mi. ra. me mien. tras du. re en mis tras ve. la. das,

*poco rit. ten. Poco piu mosso.*  
y con. te mos las ho. ras por los mi. ra. das.

*poco rit. con el canto.*  
Cie. ga. me de tus o. jos con los des. te. llos, — mi. ra. me con el al. ma

Z 3388 Z



## SOLEARES PARA PIANO

(CON LETRA)

ALLEGRETTO

la 2.<sup>a</sup> vez 8.<sup>a</sup> baja

55

8.<sup>a</sup>

8.<sup>a</sup>

8.<sup>a</sup>

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with complex rhythmic patterns and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic and melodic structures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more intricate melodic passages and rhythmic complexity.

Fifth system of musical notation, continuing the complex musical texture.

Sixth system of musical notation, concluding the page with dense musical notation and complex rhythmic patterns.



MENO MOSSO

El que quiera cantar bien cante cuando ten - - ga pena

A TEMPO

MENO MOSSO

El que quiera cantar bien cante euan - - do tenga

pe - na que la pe - nita le ha - rá - - cantar bien aunque no quiera que la

1. 2.

bien aun-que no quie - ra

Para concluir

D. C.

Quando muere una persona  
todo el mundo acude al duelo  
cuando muere un corazón  
nadie se apercebe de ello.

\* El hombre para ser hombre  
ha de tener tres partias:  
hacer mucho, hablar poco  
y no alabarse en su via.

Aunque te sulas al Cielo  
y te pongas junto á Dios  
no han de quererte los santos:  
como te he querido yo.

# Soleares.

R. Marín.

**Allegro.**

**GUITARRA.**

The first system of music for 'Soleares' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values and is marked with 'S-B' (Sostegno-Breves) above it. The lower staff is in bass clef and contains guitar tablature, with 'RAS.' (Rasgueo) markings above it. The piece is marked 'Allegro'.

The second system continues the piece. It features two staves with 'S-B' markings above the upper staff and 'Chor.' (Chorus) markings above the lower staff. The system concludes with a 'Fin.' (Finis) marking and a sixteenth-note flourish.

**PASEO.**

The 'PASEO' section is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains guitar tablature. The tempo is marked 'PASEO'.

The final system of the 'PASEO' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both containing melodic and tablature notation respectively.

The image displays five systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The bass staffs are heavily annotated with fingering numbers (0-4) and include some specific techniques like triplets and slurs. The third system features a section labeled 'RAS-FAS.' in both staves, indicating a rasgueado or similar technique. The fifth system concludes with a circled '2' in the bass staff, likely indicating a second ending.

R. M. 1.

The image shows a musical score for guitar, page 96, consisting of five systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The bass staff contains guitar-specific notation, including fret numbers (0-4) and fingerings (1-3). The first system is marked with 'C-3' and 'C-1'. The second system includes the lyrics 'RAS-PAS.' and features triplets in both staves. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system is marked with 'C-5' and 'C-5'. The fifth system includes the lyrics 'PASEO.' and features a triplet in the treble staff. The score concludes with a final chord in the treble staff.

B.M.I.

Three systems of piano music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a 'C-3' marking above the treble staff. The second system has a 'C-1' marking above the treble staff. The third system ends with a double bar line and the marking 'RAS.' in both staves.

# Alegria.

Presto.

R. Marin.

**GUITARRA.**

Guitar score for the piece 'Alegria'. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes a 'RAS.' marking at the beginning and several 'S-B' markings above the staff. The bass clef staff shows the guitar's fretboard with fingerings and a 'RAS.' marking at the beginning.

# Soleares.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.  
Pr.: 3.50 Ptas.

Allegro.

**GUITARRA.**

RAS. S-B Chor. Gr.d. S-B Chor.

RAS. S-B Chor. Gr.d. S-B Chor.

Gr.d. S-B

Gr.d. S-B

Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B

Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B

Gol. S-B Gol. S-B S-B Chor. Fin

Gol. S-B Gol. S-B S-B Chor. Fin

Sociedad de Autores Españoles.

R.M.I.

Sección de Música: Preciados-24 MADRID.

PASEO

The musical score for 'PASEO' is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 2/4 time and features a rhythmic melody in the right hand and a bass line in the left hand. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *p*. The word 'PASEO' is written above the first system and below the first and fourth systems. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

R. M. I.

M-C-5

M-C-5

*Vivo*

*Vivo*

C-5

RAS-FAS.

C-5

RAS-FAS.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'C-3'. The second system is marked 'C-3'. The third system is marked 'C-1'. The fourth system is marked 'C-5' and 'C-3', and includes the instruction 'Vivo.'.

R. M. 1.

C-1. *ritard.* PASO. ② ③ ④ ⑤

C-7 C-5 C-3 PASO. ② ③ ④ ⑤

PASO. ② ③ ④ ⑤

RAS PAS. C-3 PASO. ② ③ ④ ⑤

The musical score consists of five systems of music for guitar. Each system is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The notation includes notes, rests, and various guitar-specific symbols such as fingerings (e.g., 2, 4, 5, 6, 7, 8), accidentals, and dynamics (e.g., *p.*, *f.*). The score is divided into sections by the markings 'C-8', 'C-2', and 'C-5'. The fourth system features the word 'PASO.' written in both the treble and bass staves. The first system begins with a piano (*p.*) dynamic marking.

R.M.A.

Musical score for guitar, consisting of five systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. Some systems include specific guitar techniques like "RAS-FAS" and "PASEO". Dynamics like "p." and "Vivo." are used. Capos are indicated by "C-3", "C-2", and "C-5". The piece concludes with a sharp sign on the treble staff.

R. M. A.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of notation. Each system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The notation is primarily in standard guitar notation, with some systems including fingerings and specific chord voicings. The first system is labeled 'RAS-PAS.' at the end of both staves. The second and third systems are labeled 'C-5' at the beginning of their respective staves. The fourth system is labeled 'C-4' at the beginning of its staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass line is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth notes.

R.M.L.



Musical score for guitar, consisting of four systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a sequence of chords and notes with fingerings like 4-4-4, 2-2-2, and 0-0-0. The second system includes markings 'C-8' and 'C-8' above the staff. The third system includes markings 'C-8' and 'C-1' above the staff, and ends with 'RAS.'. The fourth system shows a sequence of chords and notes with fingerings like 0-6, 7, 8, 9, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0.

R.M.I.

Acompañamiento de algunos cantes

184

SOLEARES.

**Allegro.**

**GUITARRA.**

The musical score is written for guitar and consists of three systems. The first system is marked 'Allegro.' and features a treble clef with a 4/4 time signature. The guitar part is written in a single system with two staves. The first staff contains melodic lines with various ornaments and slurs, while the second staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings (0, 2, 4, 2, 0) and a 4/4 time signature. The second system continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns. The third system concludes the piece with a double bar line and the word 'FIN.' written above and below the staff. The tempo 'Allegro.' is indicated at the beginning of the first system.

RAS. S-B. Chor. Gr-d. S-B. Chor.

RAS. S-B. Chor. Gr-d. S-B. Chor.

Gr-d. S-B. Chor. Gr-d. C-3.

Gr-d. S-B. Chor. Gr-d. C-3.

C-1. S-B. Chor. Gr-d. FIN. D. C.

C-1. S-B. Chor. Gr-d. FIN. D. C.

H. M. I.

to Paco Montes Varela

A group of "Farsetas" for Soleares  
by Paco Lucena, Maestro Patiño, and Ansetonius

collected during his distant youth by

# ANDRÉS SEGOVIA

DE PACO LUCENA

Molto Moderato ed espressivo Poco Toccato

Poco Rit. ed espressivo

con suscitamento Poco Toccato

Copyright 1977 by The Society of the Classic Guitar. All rights reserved.  
International Copyright secured.

"PASEILLO" POR AN SETONIUS :

*Andantino*  $\frac{3}{4}$   $\text{C III}$

*Moderato*

*C.T.* *3 P.C.*

DEL MAESTRO PATIÑO

*Fin*

These falsetas are an example of Andrés Segovia's musical handwriting, 1977.

D.C.  
Al Fin

II



# Soleares

Cilindro  
finales del S. XIX

"Siempre predicando en ti"

El Mochuelo (1868-1937)  
Guit. Joaquín el Feo

## Introducción

C.V Mi frigio flamenco

Mi 12 1 6 10 12 3 6 8 10

Si7 Mi Si7 Mi

cuenta tradicional del compás de soleá

## Salida

yaya ya a a a a a a a a

Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi

y u

falseta

Mi rubato

## Copla 1

Siem pre pre di can do en ti i i i co mo o un pa dre e mi

Fa7 Mi Fa7<sup>3</sup> Mi Fa7 Mi

sio ne ro siem pre pre di can do

Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi

Guillermo Castro Buendía 2012

2

21 *1'* *2'*

en ti i i i comb ou n pa dre e e e misione e e ro y no te puedotra

25 *3* *4*

a e e e y ar ca a mi no o verda a e ro y no te puedotra a

29 *3'* *4'*

a e e e y al caa mi no o verdaa de ro!

32 *falseta*

Fa7 Mi Mi Fa7 mala audición de la guitarra Mi

35

Sol Fa Mi Mi

Copla 2

39 *1*

Pe que, uste, a mi pa' re e!

Fa Mi Fa7 Mi Mi

*Siempre predicando en ti  
como un padre misionero  
y no te puedo traer  
al camino verdadero*

44

no le pe gue, uste a mi pa a a re que un po be ci to vie jo o quen o o

Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Sol7 Do

12 3 6 8 10 12 3 6 10

48

o se me te con na die vá lga me Dios te los cie lo o no le e

Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Sol7 Do

12 3 6 8 10 12 3 6 8 10

52

pe gue, uste a mi pa dre

Fa7 Mi

12 3 6

*No le pegue usted a mi padre  
que es un pobre viejo  
que no se mete con nadie*

54

Fa7 Mi Mi

12 6 10

falseta

Copla 3  
(jaleo) en Mi Mayor

58

ya sa le la lu un a lle na a a a a a

Mi Si7 Mi Si7 Mi

12 12 3 6 10 12 3

1

62

Ya sa le la lu u lle na

6 Si7 8 Mi 10 12 Si7 3 Mi 6 Si7 8 Mi 10

63

1' 2

a ya sa len los res plan do o res de tu ca a ri ta a mo re na

12 Si7 3 Mi 6 Si7 8 10 12 Mi

68

3 2'

ya sa len los res plan do o res de tu ca a ri ta a mo o

12 3 6 Si7 8 10 12 Mi

71

3'

re na

12 La 3 Mi 6 Si7 8 Mi 10

*Ya sale la luna llena  
ya salen los resplandores  
de tu cara morena*

# Soleares N°1

1909 Odeón  
68.089

Don Antonio Chacón(1869-1929)  
Guit. Juan Gandulla Habichuela (1867-1927)

## Introducción

C.III La frigio flamenco

1 La 3 rem 6 La 8 rem 10 La 12

5 rem 3 6 8 10 La 12 La rem 3 La rem 8 Sib 10 La

## Salida

9 Sib 3 6 (b) 8 La 10 rem 3 La rem 6 La

audición insuficiente de la guitarra, acordes aproximados

13 a a a a o a a a y 12 rem La 6 10 La 12 3 6 10

## Copla 1

17 La La7 La rem La7 Sib La 10

compás no riguroso

21 a yu 1 3 3 La 12 La7 rem La Sib 8 10 La

Guillermo Castro Buendía 2012



Copla 2

3

44

Ni pa sar por ti que bra a an to

La rem 6 La Sib 8 10 La

mala audición de la guitarra suponemos rem

48

Ni pa sar por ti que bra a an to si no o tie nes

rem 3 La 6 Sib La 10

audición insuficiente de la guitarra

52

de ser mi a a y co mo Dios no o haaga a o un mi la gro u de que e

12 Sib 3 La 10 12 rem 3

audición insuficiente de la guitarra

56

me sir ve llo ra a a a ni i pa a o o a a sar por ti i que bran to u o u

6 10 Do Sib 3 12 La 3 6 Sib 8 La 10

2' 3'

transcripción rítmica aproximada

61

La rem 3 La (10) (12) (3)

*Si no tienes que ser mía  
como Dios no haga un milagro  
de qué me sirve llorar  
ni pasar por ti quebrantos*

# Soleares

## "Jeliana"

1957 Le Chant Du Monde LDY-4137

Pepe el de La Matrona (1887-1980)

C.V Mi frigio flamenco

Guit. Román el Granaíno

1'04" Copla 1

Voz

Guitarra

1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10

3

5

7

10

12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10

yo no le te y e e mo a la u a a llu via ni al Re e y y vi lam pa go o ni al true no no

Con mi burro y mi serón  
con mi mantita y mi sombrero  
yo no le temo a la lluvia  
ni al relámpago ni al trueno

© Guillermo Castro Buendía 2013

12 Falseta de guitarra Copla 2

13 *du* *Estu cue y* *es*

14 *tu cuer po una cus to o dia a que está lle na a de e ca a a a a a lo o ne e y has*

15 *ta u u llega ra lau a glo ria au que está lle na a de e ca a a a lo o ne e y has ta*

16 *a a a lle ga ra lau a glo ria ua au*

17 *Es tu cuerpo una custodia que está llena de escalones y hasta llegar a la gloria*

18 *Compañera de mi alma mira si yo te querré que por parecerte a ti voy con otra mujer*

19 *Donde quiera que vaya se queda señalaita la huella de tu pisá*

20

perdida del compás - transcripción aproximada de la guitarra

dos tiempos añadidos

Continúa con Coplas 3 y 4 con patrones melódicos similares a las coplas 1 y 2



# La Soleá Petenera

"En la Habana hice una muerte"

Hispavox 1970  
HH 10-346/7

Pepe el de la Matrona (1887-1980)  
Guit. Manolo el Sevillano

Introducción  
8 compases de soleá  
Mi frigio flamenco

**Copla**

Voz

Guitarra

12 1 2 3 6 (Fa) Fa (Mi) Mi 12 1 2 3 6 8 10

4 la Habana hice una muerte la Puebla me sentenció en la Habana

12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 (Fa) Fa (Mi) Mi 12 1 2 3 6 8 10

7 la Habana dice que yo que yo era yo la Puebla dice que yo que yo era yo en la Habana

12 1 2 3 6 (Sol7) Sol7 Do 12 1 2 3 (3) (Sol7) Sol7 6 8 10

9 hi se una muerte la Puebla me sentenció en la Habana

12 1 2 3 6 (Fa) Fa (Mi) Mi 12 1 2 3 6 8 10

11 En la Habana hice una muerte  
la Puebla me sentenció  
la Habana dice que muera  
la Puebla dice que no

12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10

© Guillermo Castro Buendía 2013

# Jácaras

Entre 1633 y 1640

Del "Livro donse se verán pazacalles..."

Biblioteca Nacional de España M/2209

Antonio de Santa Cruz (S. XVII)

Arr. Guillermo Castro

Guit.

14

27

40

52

65

78

91

© Guillermo Castro Buendía 2010

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>2</b>
<b>I. La aparición del término <i>Soledad</i> y sus afines: <i>soledades</i>, <i>soleares</i> y <i>soleá</i></b>	<b>2</b>
<b>II. Datos históricos sobre la soleá</b>	<b>6</b>
<b>III. El Jaleo y la soleá</b>	<b>30</b>
<b>IV. Las coplas “de jaleo”</b>	<b>31</b>
<b>V. La soleá en las fuentes musicales</b>	<b>39</b>
- 1860. El guitarrista Matías de Jorge Rubio	39
- 1867. Lázaro Núñez Robres y su « <i>Soledad</i> »	40
- La « <i>Soledad</i> » de Eduardo Ocón recopilada entre 1854 y 1867	42
- 1863. « <i>La Soledad de los barquillos</i> » del maestro Iradier	47
- 1867-1882. Las <i>Soleares</i> de Julián Arcas	52
- 1867. « <i>La Soledad</i> » para guitarra de Tomás Damas, y 1872 « <i>Soleá</i> »	57
- 1865 y 1870. La « <i>Soledá. Polo gitano</i> » de Juan Cansino	58
- 1866. « <i>La Soleá</i> » de Manuel Fernández Grajal	59
- 1871-1882. Isidoro Hernández. <i>Soleares y Jaleos</i>	59
- 1879. Las « <i>Soledades</i> » de Manuel Giró	65
- 1884. « <i>La Soleá. Canto gitano pour piano</i> » de Oscar de la Cinna	65
- Antes de 1882. Las « <i>Soleares gitanas</i> » de Federico Liñán	69
- 1891. El « <i>Jaleo o Soleá</i> » de Ignacio Agustín Campo	70
- 1891. « <i>Soleá y Panaderos</i> » de Luis de Soria	71
- 1893. Juan Parga y su obra para guitarra	71
- 1895. Las « <i>Soleares granadinas</i> » de Paul Lacombe	73
- 1896. Las « <i>Soledades. Canción española</i> » de Fermín María Álvarez	73
- Hacia 1900. El « <i>Álbum musical Recuerdo de la Semana Santa y Feria en Sevilla</i> »	73
- 1902. El <i>Método de guitarra</i> de Rafael Marín	74
- Las « <i>falsetas por soleares</i> » del maestro Patiño y Paco de Lucena recogidas por Andrés Segovia	75
- Los cantos de cuna y de labor	75
<b>VI. Grabaciones flamencas</b>	<b>76</b>
Las « <i>Soleares</i> » “Siempre predicando en tí” de El Mochuelo	76
Las « <i>Soleares Nº 1</i> » “Con mirarte solamente” de Don Antonio Chacón	78
Las « <i>Soleares</i> » “Jeliana” de Pepe el de la Matrona. 1957	80
La « <i>Giliana</i> » de Carmen de la Jara. 2009	82
<b>VII. Las Jelianas, Gilianas, Alianas y Garianas</b>	<b>82</b>
<b>VIII. La petenera y la soleá</b>	<b>94</b>
<b>IX. El compás flamenco de la soleá</b>	<b>96</b>
El origen del compás de la soleá	97
Antecedentes del sistema musical de la soleá	104
<b>X. Conclusiones finales</b>	<b>110</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>112</b>
<b>Anexo – Partituras</b>	<b>117</b>