



EL POLO DE RONDA Y OTROS POLOS

Guillermo Castro Buendía
Musicólogo especializado en flamenco

a Antonio de Canillas

Resumen

Hasta hoy la flamencología ha venido sosteniendo la existencia de dos variantes flamencas de *polo*: el *natural*, y el de *Tobalo*, no teniendo éste último línea de continuidad en la actualidad. Sin embargo, ha pasado desapercibida una modalidad de polo llamada de *Ronda*, conservada en la voz de Antonio de Canillas que merece estudio por su gran interés histórico. De forma paralela al cultivo de un polo flamenco también se practicó un polo académico, pieza de gran éxito en los escenarios teatrales y de posible inspiración popular que también será estudiado y comparado con las variantes flamencas.

Palabras clave

Polo, Soleá, Soledad, Tobalo, Ronda, Cádiz, Antonio de Canillas, Manuel García.

Abstract

Historically the study of *Flamenco* involve the analysis or two categories of *polo*, the specific manner in which a *Flamenco* performer sings, referred to as the *natural*, and the *Tobalo* (the latter of which is no longer in use). However, another type of *polo*, called the *Ronda*, has since come into existence and has gone largely unnoticed by academia. *Ronda*, the form of which has been preserved in the voice of Antonio de Canillas, deserves study because of its great historical interest. During the same time period in which the *flamenco polo* was practiced, there was also a more academic sort of polo in use. It had great success in the theatre. Will be studied and compared with the other type of *flamenco polos*.

Keywords:

Polo, Soleá, Loneliness, Tobalo, Ronda, Cádiz, Antonio de Canillas, Manuel García.

Introducción

El *Polo* fue un cante que gozó de un gran prestigio en el siglo XIX dentro de los ambientes preflamencos y luego flamencos. Fue el polo un estilo importante dentro del repertorio de cantaores flamencos como Silverio Franconetti, amén de otros anteriores como El Fillo, El Planeta y Tobalo.

De forma paralela al cultivo de un polo flamenco también se practicó un polo académico, pieza de gran éxito en los escenarios teatrales y de posible inspiración popular, que aparece nombrado en numerosas óperas y zarzuelas de importantes compositores de música andaluza.

Estudiando los documentos escritos y musicales del siglo XIX encontramos descripciones de diversos tipos de polo: gaditano, de Tobalo, de Ronda, de Jerez, etc.; unos serían flamencos, otros no. Algunos dejaron de cultivarse o quizás cristalizaron en otros estilos ya bajo el nombre de *Soledad*. Fueron calificados los polos, además, como un tipo de jaleo diferenciado¹.

En cuanto a las variantes flamencas transmitidas, hasta hoy la flamencología ha venido sosteniendo la existencia de dos tipos: el *natural*, y el de *Tobalo*, no teniendo éste último línea de continuidad en la actualidad. Sin embargo, ha pasado desapercibida una modalidad de polo llamada de *Ronda*, conservada en la voz de Antonio de Canillas que merece estudio por su gran interés histórico.

I. Algunos datos históricos sobre el polo

Sobre el polo tenemos citas muy antiguas. La primera es de 1773, en las *Cartas Marruecas* de José Cadalso, libro en forma epistolar escrito entre mayo de 1773 y agosto de 1774 que fue publicado por entregas en *El Correo de Madrid* en 1789 y en forma de libro en 1793. En esta obra, en la carta número VII se menciona al polo como música para baile, en concreto para que lo bailara una tal “Preciosilla” en lo que parece una fiesta o baile de candil, antecedente de las posteriores juergas flamencas:

Dándome cuenta del carácter del tío Gregorio y otros iguales personajes, llegamos al cortijo. Presentome a los que allí se hallaban, que eran amigos o parientes suyos de la misma edad, clase y crianza; se habían juntado para ir a una cacería; y esperando la hora competente, pasaban la noche jugando, cenando, cantando y hablando; para todo lo cual se hallaban muy bien provistos, porque habían concurrido algunas gitanas con sus venerables

¹ Fue comentado en un trabajo anterior. CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Jaleos y soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco” [En línea] *Revista Sinfonía Virtual* N° 25, julio de 2013. <<http://sinfoniavirtual.com>> [Consulta: 29 de diciembre de 2013]. Ver págs. 2, 54-55, y 104.

padres, dignos esposos y preciosos hijos. Allí tuve la dicha de conocer al señor tío Gregorio. A su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales ásperos, frecuentes juramentos y trato familiar, se distinguía entre todos. Su oficio era hacer cigarros, dándolos ya encendidos de su boca a los caballeritos, atizar los velones, decir el nombre y mérito de cada gitana, llevar el compás con las palmas de las manos cuando bailaba alguno de sus más apasionados protectores, y brindar a sus saludes con medios cántaros de vino. Conociendo que venía cansado, me hicieron cenar luego y me llevaron a un cuarto algo apartado para dormir, destinando un mozo del cortijo que me llamase y condujese al camino. Contarte los dichos y hechos de aquella academia fuera imposible, o tal vez indecente; sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el *polo* para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche.²

El polo tuvo su mayor apogeo en los S. XVIII-XIX. Cotarelo y Mori encuentra una mención al polo en un entremés anónimo³ de mediados del XVIII:

(Tonadilla)
*En Portobello te amé
en la Veracruz te vi,
fui a Buenos Aires muriendo
y en Lima te dije así:*

*Si tú quisieras, charupa mía,
yo te arrullara y te llamaría;
si tu me amaras, sería solo,
quien te tocara y bailara el polo*

(Estríbillo)

² CADALSO, José: *Cartas Marruecas*, edición digital a partir del manuscrito de la Real Academia de la Historia, Sala 9, Segundo Armario de Códices, 122, ff. 1-165 y cotejada con las ediciones críticas de Joaquín Arce (Madrid, Cátedra, 1983, 7ª ed.) y Emilio Martínez Mata (Barcelona, Crítica, 2000). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com> [Consulta: 6 de enero de 2013] También se ha consultado la edición a cargo de MARCO, Joaquín: *José Cadalso. Cartas Marruecas. Noches lúgubres*, Editorial Planeta Barcelona, 1985. Pág. 28. Aunque algunos escritores mencionan otra cita al polo en este libro, no es correcto, Cadalso se refiere a la seguidilla, algo que ya explicamos en nuestro libro. CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico-musical de su escuela de cante*. Ediciones Carena 2010. Págs. 186-7.

³ Faustino Núñez aclara que el entremés que cita Cotarelo puede ser el Sainete anónimo *Los festivos segadores* de 1779, aunque no figura la partitura. *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona, 2008. Pág. 149. Localiza este autor varios ejemplos de polos en las obras teatrales conservadas en la Biblioteca Histórica de Madrid desde 1779 hasta 1823.

*En la Habana, mi vida, cantan así:
Cacharro faquiel faro tu puquí,
tirano chaqua catuleberi.
pase por tonadilla
y quédese aquí.⁴*

Veamos otro en la tonadilla sin fecha de Blas de Laserna (1751-1816)
Hipólita y Narciso:

Allegro 3/4 – Parola: mire usted, canto boleras, el *polo*, la tiranilla y el cachirulo, [...] jaléame antes chiquilla.⁵

García Matos se manifiesta a favor de pensar que el polo fue primero “canción del pueblo”, aunque no pudo localizar versiones folclóricas relacionadas con las flamencas conocidas⁶. También señala el posible origen del estilo en América⁷.

A este respecto, en Venezuela el polo es una forma musical típica en la costa oriental. Una variante es conocida como *Polo margariteño*, por su importancia en la isla de Margarita. Su estructura musical está relacionada con patrones rítmico-armónicos emparentados con la petenera mexicana. La sucesión de acordes es ésta, pensada en 6/8 y *la menor* (armonía por compás III-VII-I-V)⁸: *Do – Sol – la m – Mi 7 – (la m)*. La voz comienza de forma anacrúsica hacia el *do* del registro agudo (primer compás), para cadenciar sobre el *mi* en el último compás (cuarto), se sucede entonces la armonía de *la m*, que sirve de nexo, y comienza el ciclo de nuevo. La estructura musical coincide con la primera parte de la *romanesca*⁹ que tiene esta estructura: III-VII-I-V / III-VII-IV-I.

⁴ COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Casa editorial Bailly Bailliére, Madrid, 1911. Pág. CCLXXXIX. Según Cotarelo, este sainete es refundición de otros del XVII, aunque no creemos que el polo sea tan antiguo.

⁵ NÚÑEZ, *Guía comentada...* Op.Cit. Pág. 570.

⁶ GARCÍA MATOS, Manuel: *Sobre el flamenco, estudios y notas*, Ed. Cinterco 1984, Madrid. Pág. 65.

⁷ *Ibid.* Pág. 77.

⁸ La fuente musical consultada está en *re menor*: Soledad Bravo *Cantos de Venezuela*, Polydor, 1974. Puede escucharse en Youtube. [En línea]

<http://www.youtube.com/watch?v=tNQsq5aVBmM> Mi amigo Bernardo Saéz me puso en la pista de la existencia del polo margariteño en la versión de Luciana Manzini y el grupo *L'Arpeggiata* de Cristina Pluhar. También puede escucharse en Youtube. [En línea] <http://www.youtube.com/watch?v=TjoFmpYJvme> [Consulta 6 de enero de 2013]

⁹ El término *romanesca* se aplicó en España a mediados del XVI a una especie de gallarda, chacona, o pasacalle en ritmo ternario. Una romanesca se compone de una secuencia de cuatro acordes con un bajo ostinato que constituye la base para las variaciones y la improvisación. Su estructura armónica era ésta: III-VII-I-V / III-VII-IV-I. En España estuvo asociado a una melodía popular usada por multitud de vihuelistas como Narváez: *Guárdame las vacas*, Mudarra y Valderrábano, que parece tener su origen en un villancico que fue muy popular en el siglo XVI, difundido en pliegos sueltos y nombrado por Francisco Salinas en

En la misma dirección sobre la filiación americana del estilo del polo se manifiesta Pedro Callealta Barroso, quien apunta que la copla de remate del Polo de Tobalo grabado por Pepe el de la Matrona hace mención a Cuba¹⁰:

*De la Habana vengo, señores
de bailar un fandango
entre mulatas y chinas
me lo están chancleteando*

Señala Pedro Callealta que la copla que precede es parte del romance del Conde Sol que está recogido como *El punto de la Habana* en la colección de Núñez Robres de 1866¹¹ (“No soy el diablo romera...”). También explica que con letra de conocida petenera Huasteca aparece nombrado un polo el 10 de julio de 1862 en *La España*:

CUESTIÓN DE MÉJICO IV [...] –Cantaremos a esta gente ese *polo* originario de una tierra la más hermosa del mundo. Sí, cantemos esa canción alegre y lastimera, al mismo tiempo, que infunde en el corazón placer y dolor [...]

*¡Ay Soledad, Soledad!
soledad del alma mía
de noche te vengo a ver
porque no puedo de día*

*¡Ay Soledad!.....
Soledad de aquel que fue
a dar agua a su caballo
y lo trajo sin beber*

¡Ay Soledad!.....¹²

No sabemos qué es lo que se cantó realmente, quizás una petenera mexicana por la estructura y recitado de las coplas. Aunque las peteneras suelen tener estrofas de 5 versos generalmente, las hay de 4 y de 6 versos igualmente¹³. Quizás la petenera también fuese conocida como “polo” en

1577. Mudarra identifica en 1546 la melodía de *vacas* con la *romanesca* en su libro de vihuela *Tres libros de música en cifra para guitarra*, Sevilla.

¹⁰ CALLEALTA BARROSO, Pedro: “De Polos, Peteneras, Soleares y otros jaleos”. *MINA III. n.º 5, Revista semestral del Conservatorio Profesional de música «Manuel de Falla»* Diciembre 2011-Mayo 2012, Cádiz, 2012. Pág. 8.

¹¹ NÚÑEZ-ROBRES, Lázaro: *La música del pueblo, Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn...* Calcografía de Echevarría, Madrid, 1866. En la Biblioteca Nacional señalan el año de 1866 para su publicación, fecha que extraen de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*, Biblioteca Nacional, 1997.

¹² Hemeroteca Digital. En la pág. 3 de la mencionada edición. [En línea]
<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> [Consulta 6 de enero de 2013]

¹³ Manuel Balmaseda sitúa juntas las coplas del polo y de la petenera en su *Cancionero* por ser cuartetos todas ellas. *Primer Cancionero Flamenco*, Ed. Zero, Bilbao, 1973. 1ª Ed. 1881.

México, o incluso como “Soledad” porque más adelante en el referido artículo se dice:

El que no es tonto, habrá comprendido que el amigo Santiago fue sincero en aconsejarle que cantara la *Soledad*, porque Guadalupe no estaba para tafetanes.¹⁴

Los estribillos de algunos cantos parecen haber servido para bautizar algunos estilos, como ocurrió con la caña¹⁵ y otros cantes como el *caballo*, estilo éste último que retomaremos más adelante por su relación con el polo.

Volvamos al siglo XVIII.

En 1779 Gaspar María de Nava Álvarez en su poema *La Quicayda* enumera una serie de aires nacionales: tiranas, malagueñas, sevillanas, fandango de Cádiz punteado y el “quejumbroso polo agitanado”:

Su modulada voz, su dulce, gracia
En tocar la vihuela sonora,
Su gesto complaciente, su eficacia
Hacían la armonía más gustosa.
¡Que de cosas cantó! No hubo Tirana
Halagüeña, saltante, y abatida
Que no fuese tres veces repetida;
Cantó la Malagueña, y Sevillana;
El Fandango de Cádiz punteado,
Con nuevo tono en cada diferencia;
La Jota bulliciosa de Valencia;
El *quejumbroso Polo agitanado*;
Seguidillas manchegas placenteras;
Y de Murcia las rápidas Boleras.
A cada cosa nueva que cantaba,
El furioso Tristán se levantaba
Con el rostro encendido,
Ojos desencajados, [...] ¹⁶

Juan Antonio de Iza Zamácola “Don Preciso” publica en 1799 el libro *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, siendo algunas de las coplas que él recoge composiciones propias. Defensor de los bailes y cantos nacionales españoles, critica en su libro la influencia extranjera que “[...] ha ido destruyendo por instantes el genio y carácter español tan respetados en todas

¹⁴ *La España*, Art.Cit.

¹⁵ GARCÍA MATOS, *Sobre el flamenco...* Op.Cit. págs. 85-86.

¹⁶ NOROÑA, Gaspar María de Nava Álvarez, Conde de: *Poesías*, Madrid, por Vega y compañía, 1799-1800. 2 Tomos. Aparece en “La Quicayda”, Canto VII, Tomo I, Pág. 318. Biblioteca Nacional de España Sig. 25252 V.1. Para el resto de referencias a esta biblioteca usaremos las iniciales BNE.

las edades [...]”¹⁷. Su libro es muy interesante porque refleja la transición del neoclasicismo hacia un nuevo movimiento romántico basado en lo popular, y evidencia ya signos de cierto aflamencamiento en algunos cantos como las seguidillas, que sufrieron una transformación musical:

[...] pero aquel hábito grosero que han contraído forzando la voz á que salga de sus quicios, y admitiendo la extravagante manía de amontonar gorjeos y gorgoritos violentos, como si en ellos se cifrase la belleza de nuestra música, hace decaer su mérito hasta el desprecio; porque ¿quién habrá que pueda sufrir con paciencia á un hombre de estos, que sudando á chorros se arranca los botones del cuello de la camisa para dar mayores gritos? ¿Quién puede resistir aquel continuo castañeteo de la mandíbula inferior cuando canta? ¿Quién puede oír sin desazonarse aquellos furiosos relinchos, con los cuales se está desgañitando el infeliz continuo cencerreo de una mala guitarra, y el peso atroz de su mano derecha que dexa caer como una maza sobre las miserables cuerdas.¹⁸

Esta descripción concuerda mucho con la anterior de José Cadalso. Sin duda refleja un cambio en la forma de interpretar los cantos y bailes en un proceso de continuidad durante el siglo XIX que dará origen a nuevas formas de interpretación de los cantos populares. Un progresivo aflamencamiento que podemos aplicar también al polo y a otros cantes, aunque Don Preciso se refería en concreto a las seguidillas.

Otros escritores mencionan al polo como un baile antes de acabar el siglo, como el polaco Jean Potocki (1760-1815) en su *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Parece que este escritor estuvo en España en 1781, 1791 y quizás 1811¹⁹. Esto es lo que describe:

[...] Pero cuál no sería mi sorpresa al ver abrirse el pabellón y salir mis dos primas, en ese elegante traje que en España se llama “la gitana maja”. Caminaron hasta el pie de la terraza, pero al parecer sin verme. Después llamaron a sus compañeras y se pusieron a bailar este *polo* tan conocido, cuya letra dice:

*Cuando mi Paco me hace
las palmas para bailar
se me pone el cuerpecito
como hecho de mazapán, ...*²⁰

¹⁷ DON PRECISO (Juan Antonio de Iza Zamácola): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, 1799. Edición facsímil realizada por Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982. Pág. 19.

¹⁸ *Ibíd.* Págs. 21-22.

¹⁹ En la “Advertencia” inicial del traductor César Aira: *Jean Potocki. Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2002. Pág. 8. Apunta que la redacción del manuscrito la inició el autor en 1797.

²⁰ *Ibíd.* Pág. 150.

Por los anuncios de venta de partituras y otras gacetillas de principios del XIX podemos afirmar que el polo era un estilo de gran calado popular por entonces. En la Gazeta de Madrid, el 22 de febrero de 1805 se anuncia la venta de la partitura de un “polo gaditano” para cantar a la guitarra en la librería de la viuda de Fernández y compañía, frente a S. Felipe el Real²¹.

En 1805 aparece un polo “agitanado” en el periódico madrileño *Minerva* o el *Revisor General*:

[...] es Juliana celosa sin pareja. Escucha como al son de mil gorjeos la *caña* entona y *polo* agitanado.²²

Un jaleo calificado de polo andaluz se vendía el 8 de octubre de 1808 en Madrid:

En la librería de Dávila, calle de las Carretas, se halla la música siguiente: [...] el *jaleo* o *polo andaluz* para cantar al piano, 14 rs. : el mismo para guitarra, 14 rs.²³

También se componían vales:

En la librería de Villa, plazuela de Santo Domingo, se hallará cifra para guitarra, escrita con todas las reglas músicas, sin equivocaciones, y moderna, á saber: [...] el *vals del polo*, y una armonía, 4re., el del jaleo, y el de la tempestad, 4 rs.²⁴

Faustino Núñez localiza una noticia en el Cádiz de 1812 donde aparece un polo jaleado con “ays” incluidos:

Gibraltar 19 de noviembre. =Según noticias de Vinaroz del día 18 los franceses se retiraban hacia Aragón: lo mismo esperaban hiciesen de Tortosa. = Aquí en Gibraltar *ruedan* bolas como *ruedas* de molino: hemos hecho que los ingleses degüellen en Cádiz multitud de gente y gobernantes.

POLO

²¹ Blog *El afinador de noticias* gestionado por Faustino Núñez, entrada del 26 de mayo de 2011. [En línea] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/05/polo-gaditano-de-1805.html> [Consulta: 6 de enero 2013]

²² Blog *El afinador de noticias*, entrada del 24 de abril de 2012. [En línea] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/04/cana-y-polo-agitanado-en-1805.html> [Consulta 3 de enero de 2013]

²³ Hemeroteca Digital. [En línea] <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital>

²⁴ En la edición del 15 de octubre de 1808 del mismo diario.

*A las Cortes en Galicia
 Diariamente echan por tierra;
 En Gibraltar lo mismito
 embuste;
 Sucede con la regencia.
 ¡Al jaleo, jaleo, embusteros!
 Cádiz
 ¿No hay quien mienta más que eso?
 ¡Aaaaaay!*

*Inventad conspiraciones
 Para que aquí nos burlemos.
 Ay, ay que siga el
 Siga la trampa y la broma;
 Ay, Ay mientras que aquí en
 Siguen su curso las cosas.
 ¡Aaaaaay!*

El Conciso, Cádiz, 25 de noviembre de 1812.²⁵

En Cádiz, en el mes de julio de 1824 hace aparición una de las variantes flamencas del polo, el *polo de Tobalo*:

TEATRO. = *Ramona y Rogelio* o *La Peña negra* (ópera en dos actos, música del maestro Christiani, adornada con todo el aparato teatral que previene su argumento.) = El Sr. Manuel Bernal cantará acompañándose con la guitarra *el polo de Tovalo*, nuevo en este teatro. = Será intermediada de *las boleras*. = Actores: Sras. Massey, Mondragón y Estrella, y los Sres. Muñoz, Senessi, Domínguez, Bernal, Rosales y García. = a las 8½.²⁶

No queda claro si el polo forma parte de la ópera. Suponemos que no, que sería un número incluido que sería “nuevo” y que podría comenzar a estar de moda por entonces. Se acompaña a la guitarra seguro que por el mismo Manuel Bernal. Lo más seguro es que se cantara como número aparte, igual que las boleras. No nos atrevemos a imaginar la musicalidad de este polo, aunque no lo creemos lírico.

Más noticias de Cádiz. En Septiembre de 1826 aparece el polo de Ronda:

Teatro del Balón = *El hombre singular*, o *Isabel primera de Rusia* (comedia en dos actos) = *Manchegas a cuatro* = *Los ventorrillos de puerta de tierra* o *el soldado fanfarrón* (sainete, en el que el Sr. Monge se presentará por última vez a cantar el *POLO DE RONDA*) = a las 4½.²⁷

²⁵ Blog *El afinador de noticias*, entrada del 25 de septiembre de 2010. [En línea]
<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/09/polo-jaleado-en-1812.html>
 [Consulta: 6 de enero 2013]

²⁶ *El afinador de noticias*, entrada del 17 de diciembre de 2009. [En línea]
<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2009/12/el-polo-de-tobalo-en-1824.html>
 [Consulta: 6 de enero 2013]

²⁷ *El afinador de noticias*, entrada del 18 de diciembre de 2009. [En línea]
<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2009/12/los-polos-del-tio-carando.html>
 [Consulta: 6 de enero 2013]

Diez días después, el de Cádiz (17 de septiembre)²⁸:

Teatro del Balón. = *Los viajeros ilustres o carpintero de la Liberia* (Comedia en tres actos.) = *Boleras*. = *El enfermo fugitivo* (sainete, en el que el Sr. Antonio Monge se presentará a cantar el nuevo *POLO* nominado el *de Cádiz*). = a las 4^{1/2}.²⁹

Seis meses después, el de Jerez (29 de marzo de 1827):

EN LA CALLE DE LA COMPAÑÍA, NUM. 10. = Se dará hoy una función, la que principiará con una colección de juegos pírnicos. = En seguida se presentará un español a hacer experimentos de física y mecánica. = A continuación el Sr. Monge se presentará a cantar el *POLO de Jerez* y unas seguidillas nuevas. El Sr. López conocido por el Panadero, bailará el zapateado y la inglesita. = Concluyendo con varios juegos hidráulicos y fuegos artificiales). = a las 7^{1/2}.³⁰

El jueves 28 de agosto de 1828 de nuevo el de Ronda:

Teatro Principal [...] = *El polo de Ronda* (cantado por el Sr. Monge). Seguidillas serranas (que bailarán los Sres. Francisco Cevallos (a) el Panadero y Pedro Jiménez (a) Perete. Industria contra miseria o el chispero (sainete, en el que los nominado Monge, Panadero y Perete cantarán y bailarán La montañesa de Burgos). = a las 8.³¹

Este Antonio Monge y los anteriores “Sr. Monge” fueron Antonio Monge Rivero *El Planeta* (Cádiz 1789-Málaga 1857), famoso e histórico cantaor del que teníamos pocas referencias respecto a su origen. Manuel Bohórquez localiza³² su partida de nacimiento y otros documentos que ayudan a trazar la historia de este importante cantaor. Entre los aspectos a señalar sorbe su biografía está su nacimiento, gaditano, aunque pasó gran parte de su vida en Málaga (unos 20 años), lo que es importante al respecto del polo, estilo relacionado con la provincia de Málaga³³. Fue cantaor destacado en los polos, tal y como hemos visto, y fue descrito por Serafín Estébanez Calderón “El Solitario” en una de sus escenas (“Asamblea General”, 1845):

²⁸ Fecha indicada en la entrada del 21 de febrero de 2011. [En línea]
<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/02/bohorquez-descubre-el-planeta.html>
[Consulta: 6 de enero 2013]

²⁹ *El afinador de noticias*, entrada citada del 18 de diciembre de 2009.

³⁰ *El afinador de noticias*, misma entrada anterior. La fecha de esta actuación la especifica en la entrada del 21 de febrero de 2011, ya citada.

³¹ *El afinador de noticias*, entrada citada de 21 de febrero de 2011.

³² Blog *La gazapera*, entrada del 20 de febrero de 2011. [En línea]
<http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2011/02/20/en-busca-de-el-planeta-perdido-2>
[Consulta: 6 de enero 2013]

³³ También lo están la caña, la serrana y la rondeña.

[...] en lugar de privilegio el Señor Planeta, Conde y Príncipe de la Cofradía, Rey de los dos polos [...]³⁴

Suponemos que los polos cantados por personajes del entorno flamenco serían diferentes a los líricos de Manuel García y compositores similares. Eran cantados como piezas independientes o números integrantes de sainetes entre espectáculos de todo tipo: boleras, manchegas, comedias, juegos varios, experimentos científicos...Quizás estas variantes como dice Faustino Núñez deriven del famoso “quejumbroso polo agitanado”, que terminará cristalizando en el polo de Tobalo y luego en el flamenco (los que cantarían El Fillo y Silverio).³⁵

Varela Silvari recoge una estrofa de Bretón de los Herreros de 1838 donde se menciona un *polo jaleador*:

Denme el brioso *Bolero*,
Y la *Jota* de Aragón
Y el *Fandango* saleroso
Y el *Polo jaleador*³⁶

Como vemos, hay numerosas descripciones del polo como un tipo de jaleo o canto y baile donde se “jalea”.

Hacia 1838, Serafín Estébanez Calderón describía a los polos como cantos derivados de la caña:

Desde luego haremos notar que la *Caña*, que es el tronco primitivo de estos cantares [...] Hijos de este tronco son los oles, las tiranas, polos y las modernas serranas y tonadas.³⁷

Apunta, además, que ya era cante de lucimiento y que utilizaba estrofas sueltas:

³⁴ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas Andaluzas*, editorial Guillermo Blázquez, Madrid, 1983. Facsímil de la edición de Madrid de 1847. Pág. 259. La referencia a “rey de los dos polos” creemos que significa rey del polo norte y del polo sur.

³⁵ *El afinador de noticias*, entrada citada del 18 de diciembre de 2009.

³⁶ VALERA SILVARI, José María: *La música popular española*, Imprenta de Hermenegildo Mancebo, Mondoñedo, 1883. Pág. 138. Es parte de un romance titulado *El baile* de 1838, según el autor.

³⁷ *Escenas Andaluzas*, Op.Cit. Págs. 205-206. José Blas Vega, en su libro *50 años de Flamencología*, ediciones El Flamenco Vive, Madrid, 2007, págs. 12-13, nos recuerda que aunque las *Escenas andaluzas* fueron publicadas por separado en distintas fechas, no ha sido posible descubrir aún el año exacto en la que “Un Baile en Triana” se publicó. Él sugiere la fecha de 1838 por diversas razones que en este libro expone, así como 1845 para “Asamblea General”.

Cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas, se suspenden las tonadas y *polos de punta*, de dificultad y lucimiento, y entran en liza con la rondeña, o granadina, otros cantadores y cantadoras, de no tanta ejecución, pero no inferiores en el buen estilo. Después de pasar varias veces de estas fáciles a las otras difíciles y peregrinas canturias, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la edad media, romances que señalan con el nombre de *corridas* sin duda por contraposición a los *polos*, *tonadas* y *tiranas*, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas.³⁸

Y prosigue:

Después de esta escena tan viva, cantó el *Fillo* y cantó María de las Nieves las tonadas sevillanas; se bailaron seguidillas y caleseras, y Juan de Dios entonó el *Polo Tobalo*, acompañándole al final, y como en coro, los demás cantadores y cantadoras, cosa por cierto que no cede en efecto músico a las mejores combinaciones armónicas del maestro más famoso.³⁹

De ello se deduce que existía ya por aquellos tiempos (1838) una modalidad consolidada de polo (desde 1824) atribuida a Tobalo (Cristóbal, ca. 1765 – ca. 1830⁴⁰), cantaor malagueño, y además se cantaba a coro, cosa poco común hoy día en el flamenco.

El musicólogo François A. Gevaert describe hacia 1850 un elemento musical importante en la caña y el fandango que también distingue hoy al polo:

Lo que atestigua también el origen árabe de estos cantos es la forma gutural y entrecortada de emitir la voz, forma que parece ser de rigor en ellos. Toda esta música se canta en los registros más elevados de la voz, y no es raro escuchar la entrada de una *caña* o de un *fandango* realizada con un do de pecho.⁴¹

³⁸ Ibíd. Pág. 207.

³⁹ Ibíd. Pág. 213.

⁴⁰ Fecha sugerida por JIMÉNEZ SÁNCHEZ, José Luis: *Pinceladas flamencas y los cantes de Ronda*, edición del autor, Málaga 2011. Pág. 29.

⁴¹ Utilizamos para nuestro estudio la traducción a cargo de Aire C. Sneeuw, en “El Flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert”, *Revista Candil* n° 74, Marzo-Abril 1991. Págs. 667-668. Para la publicación original véase GEVAERT, François Auguste: *Rapport à M. le Ministre de l’intérieur sur l’état de la musique en Espagne, par M. Gevaert, lauréat du grand concours de composition musicale*. Bulletins de L’Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Tome XIX, Ire partie, Bruxelles, 1852, págs. 184-205.

Este giro elevado a *do* en el canto se conserva en el polo natural en la salida, y lo veremos también en la variante de Ronda conservada por Antonio Canillas en uno de sus tercios.

Es interesante reflexionar al respecto de por qué Gevaert no cita al polo como estilo dentro de los cantos propiamente dichos, junto a las cañas y las playeras. Tampoco lo destaca dentro de los aires de danza, como eran fandangos, rondeñas y malagueñas. Gevaert considera al polo como una variedad menor o melodía aislada dentro de las danzas:

Omito a propósito varias danzas españolas que tienen poco interés, ya que son melodías aisladas que no forman series como las precedentes, de las cuales no son más que variantes.

Tales son la *cachucha*, el *zapateado*, el *vito*, el *olé*, el *polo*, los *panaderos* y multitud de otras al uso en las distintas localidades de Andalucía, cuya enumeración aquí resultaría demasiado prolija.⁴²

Quizás Gevaert no llegó a conocer la variante flamenca del polo, alcanzando solo a ver o escuchar el tipo folclórico. Hemos de comentar que el propio Gevaert señala la imposibilidad de poder visitar algunas provincias, informándose a partir de artistas afincados en la capital.

[...] he tenido que dejar de lado algunas provincias muy interesantes y conformarme con las informaciones que me proporcionaron los artistas oriundos de ellas que viven en Madrid.⁴³

Sobre los giros vocales con subida a *do*, dice Manuel Gamboa:

El polo flamenco entendemos que proviene de Ronda, siendo una variante de la Rondeña, sólo hay que comparar la melodía de uno y otro para ver la relación. La salida del polo natural (también llamado sevillano probablemente por que lo interpretaban cantaores de Híspalis) es igual a la de la rondeña (el de Tobalo posee cadencias más cercanas a la caña). El paso de rondeña a polo cuadra dentro del concepto del aire fandanguero abandonolao que evoluciona en el género flamenco hacia estructuras como la soleá, desplazando los acentos del 3/4. Podríamos suponer que el polo es un cruce entre caña y rondeña. No se ha podido demostrar aún la relación musical entre el primitivo polo lírico como el de Manuel García y el flamenco.⁴⁴

⁴² Ibíd. Pág. 661.

⁴³ Ibíd. Pág. 660.

⁴⁴ GAMBOA, José Manuel: *Una Historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid, 2005. Pág. 455.

Paquirri el Guanter aparece cantando un polo en Cádiz en 1846 con 10 años:

TEATROS. Balón. Esta tarde a las cinco y media [...] se presentará por primera vez el joven don Francisco Guanter de edad de diez años, a cantar, acompañándose con la guitarra, varias canciones andaluzas, entre ellas, El Currillo, los Boquerones y *El Polo* [...] seguirá por los boleros de la compañía se bailará la gran sinfonía de los dos Fígaros. –Dando fin con la pieza nueva andaluza El ventorrillo de Alfarache.⁴⁵

Y un año después un polo andaluz:

TEATROS. Principal. –Esta tarde a las cinco y media [...] 5º Un joven de once años cantará a la guitarra El mocito del barrio [...] 11º y el señor Guanter el *polo andaluz*.⁴⁶

José Gelardo cita un “Polo Gaditano” y un “Polo del Tío Tobalo” en el Teatro de Málaga en 1849⁴⁷ como estilos de baile.

En 1862, Davillier nos habla también del polo en su *Viaje por España*. Lo escuchó cantar en la botillería de Tío Miñarro de Sevilla:

Ya se hacían oír algunos acordes de las guitarras cuando un murmullo de aprobación acogió la entrada del *Barbero*, uno de los cantadores más famosos

–¡Sentarse, sentarse! –gritaron algunos de los asistentes–. ¡El Polo!, va a cantarse el Polo! ¡El Polo! ¡El Polo! –repitieron a coro todos los espectadores.

El Polo, nombre que también se refiere a una danza, es una de las canciones predilectas de los andaluces.⁴⁸

Describe los cantos populares de Andalucía derivados según él de la Caña, incluyendo al polo, criticando algunas romanzas de salón difundidas como canciones andaluzas que no son representativas de la música española, prosiguiendo con la descripción de la escena:

⁴⁵ *El afinador de noticias*, entrada del 11 de abril de 2010. [En línea] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/04/paquirri-el-guanter-en-1846-con-diez.html> [Consulta: 6 de enero 2013]

⁴⁶ *El afinador de noticias*, entrada del 16 de diciembre de 2009. [En línea] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2009/12/paquirri-el-guanter.html> [Consulta: 6 de enero 2013]

⁴⁷ *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.

⁴⁸ DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª Ed. 1874] Tomo I. Págs. 489-490.

El Barbero no se hizo rogar durante mucho tiempo y ocupó su sitio al lado de Colirón, que preludiaba en su guitarra con los arpeggios más complicados, entremezclados con acordes hechos con el revés de la mano y con pequeños golpes secos sobre la madera del instrumento. El cantador preludió a su vez algunas modulaciones con la boca cerrada, sosteniendo las notas más altas durante tanto tiempo, que ningún instrumento de viento habría podido imitarle. Poco a poco se hizo más poderosa su voz y entonó con toda la fuerza de sus pulmones este *Polo*, muy conocido en Sevilla:

*La que quiera que la quieran
con fatiga y caliá,
busque un mozo macareno
y lo güeno provará*

Aún no había acabado el Barbero esta copla cuando estallaron los aplausos por todas partes.

–¡Olé, olé, olé, zas! –gritaban las mujeres batiendo palmas–. ¡Otra copla, otra copla!

El cantador paseó un instante sus miradas por la parte femenina de la concurrencia y comenzó de nuevo después de haber contemplado sonriendo a una de las majas más bonitas:

*Ven acá, chiquiya,
que vamos a bailar un polo
que junde media Sevilla*

La maja que el Barbero acababa de invitar al baile era una muchacha de unos veinte años que se llamaba Candelaria [...]

La Candelaria avanzó con ese balanceo de caderas lleno de desenvoltura que se llama meneo y se plantó orgullosamente en medio del patio esperando al bailaor.

El Barbero quería administrarse los pulmones, pues tenía un gran repertorio, y así cedió su sitio a un buen mozo llamado Cirineo, Colirón reanudó la música del *polo* con un entusiasmo que arrebató a los bailaores [comienza el baile]⁴⁹

Por lo tanto, aparte de cantarse de forma independiente, aún se bailaba el polo en 1862.

Otero (1860-1934) en su tratado de bailes de 1912⁵⁰ nos describe un “baile de sociedad” con ese nombre, compuesto por cuadrillas americanas y francesas. Variante que debió cultivarse en los ambientes burgueses que pudo salir de una estilización de la variante popular.

En 1879, el polo “desgarrador” se cantaba en las romerías del Rocío. Calificado como estilo “jondo” o “flamenco”, lo describe Antonio María Fabié en el diario *La América* el 7 de julio:

⁴⁹ Ibíd.

⁵⁰ OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Sevilla 1912. Edición facsímil, Asociación Manuel Pareja-Obregón 1987. Pág. 79 y ss.

Allí pasan la noche los romeros, repitiéndose por la mañana lo mismo que en la anterior; reina entre todos la mayor alegría, por todas partes se oyen los cantares propios de la tierra al son del delicado pespunteo y del alegre rasgueo de las guitarras, y aquí se entonan unas seguidillas corraleras, allí unas mollerías, más allá unas peteneras, y nunca faltan hombres ó mujeres que sobresalen en el *canto jondo ó flamenco* y al son de las palmas se escuchan las melancólicas seguidillas gitanas ó los *desgarradores polos*, que no pueden oírse sin que el corazón menos tierno se agite, y sin que vengan las lágrimas á los ojos.⁵¹

Entre 1854 y 1867 recopila Ocón una variante de Polo considerada por él como *gitano o flamenco*⁵², que es reflejo fiel de la versión que nos ha llegado hasta hoy como polo natural, muy parecido a su vez a la caña⁵³ flamenca. Esta importante partitura coincide en tiempo y fecha con el viaje de Davillier, por lo que debe ser reflejo fiel de cómo sería esta variante popular del polo por entonces.

II. Los polos líricos

De forma paralela al cultivo de polos en ambientes populares y flamencos se practicó un polo que podríamos llamar lírico. Creemos que pudo surgir de algún estilo popular de polo llevado al teatro de la mano de compositores como por ejemplo Manuel García.

Uno de los elementos musicales que distingue al polo flamenco es la cadencia armónica en el III grado de la tonalidad *frigia flamenca (Sol)*, también en la voz, caída que no hemos encontrado en ningún ejemplo de tipo académico. Aunque esto no es óbice para que no existieran polos con diferente caída melódica de la voz.

En la ópera de Manuel García (1775-1832) *El poeta Calculista*, estrenada en 1805, figura un canto llamado *Caballo*, ya considerado *jaleo* por aquellos tiempos. Este caballo se conoce hoy como «*Polo*» del *Contrabandista*, aunque parece que de forma errónea. Pierre Lefranc señala que la culpa de la difusión del anterior “Caballo” como “polo” se debe al éxito de la obra en París y otros países⁵⁴. Citado por Victor Hugo, George Sand,

⁵¹ HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel: *La petenera flamenca como forma musical: Naturaleza genérica y rasgos estilísticos (1825-1910)*. Programa de Doctorado El Flamenco: un acercamiento Multidisciplinar a su Estudio, Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y las Filologías Integradas, Universidad de Sevilla, 2009. Págs. 118-119.

⁵² Aunque publica su recopilación en 1874 recoge los cantos años antes. MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical*, Ediciones Seyer, Málaga, 1991. Pág. 181.

⁵³ Aunque comparte con la caña flamenca actual su mismo sistema armónico, compás, patrones melódicos y parecidos ayeos, creemos que tuvo un distinto origen musical.

⁵⁴ En sus trabajos “Sobre «La llave de la música flamenca»” y “Cantar a lo gitano” [En línea] <http://www.tristeyazul.com/> [Consulta 7 de enero de 2013]
http://www.tristeyazul.com/hinvestigacion/Llave_musica_flamenca_Pierre_Lefranc.html
http://www.tristeyazul.com/hinvestigacion/cantar_a_lo_gitano_Parte_1.html

Franz Liszt y otros, llegó a España rebautizado como polo, haciéndose tradicional esta denominación desde entonces⁵⁵.

Nótese que en el diálogo de la obra, el actor se pregunta lo que cantará, y cita al polo dentro de los posibles cantos, pero finalmente se decanta por un jaleo, el del “Caballo”, no canta un polo. Dentro de la parte recitada por el actor principal, antes del célebre *Caballo*, o *Polo del Contrabandista*, como también se conoce, se dice:

[...] Si se añade alguna cosa
De modo que venga a cuento
Que él, cante a lo Gitano
Y que alborote el gallinero
¿qué le pondré?, ¿una tirana?
No, no: ¿Un polo? Aún no me acuerdo
Cómo se dice...¿una caña?
Tampoco...será un *jaleo*;
Que siendo cosa andaluza,
gustará, y aunque contemplo
Que música en un sainete
no es muy del caso, ya vemos
que a muchos se les agrega.
Esto es lo que poner debo:

Y se canta el famoso *Caballo*⁵⁶, considerado ya por entonces como un *jaleo* oriundo de Andalucía como vemos. Esta es la letra:

*Yo que soy contrabandista
y campo por mi respeto,
a todos los desafío,
pues a nadie tengo miedo.*

*Ay, ay, ay jaleo, muchachas
¿quién me merca algún hilo negro?
mi caballo está cansado,
y yo me marcho corriendo.*

En Londres se publicó entre 1812 y 1832 una versión de Antonio Martínez para voz y guitarra donde con el título de “Caballo” y no de “Polo” se inserta esta misma pieza del Contrabandista (BNE M/1328).

⁵⁵ Celsa Alonso se manifiesta en favor de considerar al Polo como estilo originario, llamado posteriormente Caballo por el estribillo. *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Música Hispana, Textos Estudios, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998. Pág. 111.

⁵⁶ Colocamos la partitura en el apéndice, al final del texto de este trabajo. Págs. 47 y ss. Puede escucharse en Youtube una versión en la voz de Cecilia Bartoli [En línea]
<http://www.youtube.com/watch?v=6BNFOWeWu44> [Consulta 29 de diciembre de 2013]

*Ay, ay, ay ay que viene la ronda
y se movió el tiroteo
ay, ay, caballito mío
caballo mío careto.*

*Ay jaleo, ay jaleo
ay jaleo que nos cogen
ay sácame de este aprieto
ay caballito jaleo.*

El por qué se considera a este caballo como un jaleo, y a su vez, hoy se le nombra como polo, es algo a reflexionar. El *caballo* fue una forma musical muy popular en el último tercio del siglo XVIII, utilizada con frecuencia para concluir las tonadillas⁵⁷. Poseía compás ternario $-3/4$ ó $3/8$ según su rapidez– y se caracterizaba por la inclusión de un estribillo donde aparece la expresión “caballito” y ciertas *glosolalias*⁵⁸. Parece claro que el origen del nombre *caballo* para este canto está en la temática, y por ello, pudiera ser que la aparición en este ejemplo de la palabra jaleo en el estribillo sirviera también para bautizar más tarde a este estilo como un *jaleo*. El uso de los dos términos –*caballo* y *polo*⁵⁹– quizás podría explicarse basándonos en su naturaleza musical, porque en una obra anterior de este mismo compositor: *El Criado fingido*, estrenada en 1804, tenemos un polo: “Cuerpo bueno, alma divina” de parecida construcción musical, aunque no igual⁶⁰. El “Caballo” del *Poeta Calculista* está escrito en compás ternario (3/8) tipo “vals” en *re frigio/sol menor* con modulación a *Sib M* en la 2ª copla, y el “Polo” de *El Criado Fingido* está en *re menor* con uso de cadencia andaluza, con un mayor protagonismo de los ayeos en este último caso, por lo que pudiera ser una recreación de una variante popular de polo “quejumbroso”, como el descrito por el Conde Noroña en 1799.

Ocón presenta en su cancionero un polo (“Estaba con mi gachona”)⁶¹ compuesto por Francisco de Borja Tapia (muerto en 1842)⁶² en tonalidad de

⁵⁷ NÚÑEZ *Guía comentada...* Op.Cit. Pág. 264.

⁵⁸ Lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, propio del habla infantil, y también común en estados de trance o en ciertos cuadros psicopatológicos. *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición. Aunque el diccionario de la RAE no recoge su uso en este arte, es muy común en el flamenco el uso de glosolalias como forma de calentar la voz y entrar en el cante posteriormente. Aparecen sobre todo en las seguiriyas.

⁵⁹ Podemos ver posteriormente en años venideros la popularidad de este canto en la prensa gaditana, como en *El Comercio* de Cádiz, donde se anuncia una función para el 11 de mayo de 1843 en el Teatro Principal donde “[...] el Sr. Ojeda cantará El polo del caballo acompañado del baile que requiere [...] el señor Ojeda cantará la canción andaluza conocida por El Charrán [...] finalizando con un baile nacional”. ROMERO FERRER, Alberto y MORENO MENGÍBAR, Andrés: *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Servicio Publicaciones UCA, 2006. Pág. 57.

⁶⁰ Colocamos en el apéndice la partitura. Pág. 51. Puede escucharse una versión en Youtube [En línea] <http://www.youtube.com/watch?v=GHnoe754Iz8> [Consulta 29 de diciembre de 2013]

⁶¹ *Cantos españoles*, Op. Cit.

Fa Mayor, lo que contrasta con el resto de fuentes consultadas, que utilizan el modo *menor/frigio relativo*⁶³.

Existe otro polo de este autor conocido como “Polo de la Soledad de Tapia”⁶⁴ que se ha relacionado con alguna variante de soleares. Este polo está en tonalidad de *do menor* con final sobre la dominante⁶⁵, aunque sus melodías parecen estar pensadas en modo *frigio* de *sol*. Su acompañamiento es ternario en 3/8 y musicalmente es similar al ejemplo de Manuel García de *El Criado Fingido*. Sin embargo éste de Tapia presenta giros al III grado del modo *menor* (*Mib M*) en el verso 3º de la primera copla, de forma muy parecida a como lo hace la petenera (caída en *Do Mayor*), sin ser una modulación (en el Poeta calculista sí se modulaba en la 2ª copla). Aparece además la expresión “¡Ay soledad!” común en las peteneras del siglo XIX, aunque en éstas, la frase ¡Ay soledad! se sitúa al comienzo, no al final, como ocurre en la primera copla este polo:

*Adiós desdichada cárcel
sepultura de hombres vivos,
donde se amansan los guapos
isoledad! ¡Ay!...y se pierden los amigos*

La primera copla repite sus versos de esta forma: 1-2, 1-2, 3-4, 3+3-4.

Esta sería su estructura armónica pensada en *do menor*:

⁶² Los pocos datos que poseemos de este músico se deben a Baltasar Saldoni, en su *Diccionario de efemérides de músicos españoles*, Antonio Pérez Dubrull, Madrid, 1868. Tomo I. Pág. 282.

⁶³ Celsa Alonso señala que Ocón transportó un tono más grave la edición original de Tapia (en *Sol Mayor*) y que solo insertó la segunda de las coplas. *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Música Hispana, Textos Estudios, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998. Pág. 115. Analizamos la reedición completa original que esta misma autora presenta en el libro *Cien años de canción lírica española (I) 1800-1868*, Música Hispana, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2001. Ver pág. 54 del apéndice.

⁶⁴ 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. Nosotros hemos localizado esta pieza en *El cancionero popular. 12 cantos populares para piano con letra. Arreglista I. Hernández*, Unión Musical Española, Madrid 1963. Ponemos la partitura en el apéndice, pág. 56. También debiera encontrarse el nº 11 dentro de la serie *El cancionero popular. Repertorio de aires característicos españoles. 1ª serie. Arreglados para piano con letra por Isidoro Hernández*, 1874. Sin embargo, en la BNE figura con la Sig. MC/3889/64 el nº 12 de la colección (*Rondalla Aragonesa*), cuando debiera aparecer el nº 11 *Polo de la soledad*, pieza que no aparece documentada en la colección de esta Biblioteca, aunque sí aparece citada en la portada de la serie.

⁶⁵ A decir de Celsa Alonso, la tonalidad original de este polo debió ser *La frigio/ Fa Mayor*. *La Canción Lírica...*Op.Cit. Pág. 116.

(1)	I	V	I
(2)	V	VI	V
(1)	I	V	VI
(2)	V	VI	V
(3)	I	III	DIII III (Mib)
(4)	III	VI	V
(3)	I	V	I
(3)	I	VII	III (Mib)
(4)	III	VI	V

Las caídas melódicas del canto se producen sobre los grados I, V, I, V, III, V, I, III, V del modo *menor*. Lo que supone los grados IV, I, IV, I, VI, I, IV, VI, I del modo *frigio*. Las cuatro primeras caídas coinciden con la variante conocida como polo de Tobalo, con un recorrido melódico similar, aunque en la variante flamenca hay una separación central donde se cantan los típicos ayeos tras el segundo tercio.

La segunda copla del *Polo de la soledad* de Tapia es esta:

*Soledad del alma mía
de noche te vengo a ver
¡ay soledad soledad!
porque no puedo de día*

Y esta su estructura:

(1)	I	V	I
(2)	I	VII	III
(3)	DVI		VI
(4)	VI	VI	V
(4)	V	I VI	V

Repite sus versos de esta manera: 1, 2, 3, 4-4, lo que supone una copla de cierre más corta y poco contrastante en comparación con otros ejemplos de polos. También gira al III grado (*Mib*), pero solo al final del verso 2º. En este polo se producen alargamientos melódicos en la primera copla al final de los tercios 1º, 2º, 3º, 4º, 6º y 7º.

El folclorista Eduardo Martínez Torner afirma que la melodía de este polo de Tapia parte de un polo tradicional, que es retomado por el autor y adornado. Lo armoniza de forma flamenca para demostrar un modo más

cercano a lo popular, indicando que la obra de Tapia es una inspiración alejada de la verdadera esencia musical del sistema tonal andaluz.⁶⁶

Si comparamos la primera copla de este polo con la estructura armónica de la siguiente petenera popular mejicana⁶⁷ veremos muchas coincidencias:

*Una doncella se fue
a vivir al mar profundo
pero anteanoche soñé
que en algún lugar del mundo
andando la encontraré*

(1)	I	_____	V	_____	I
(2)	VII	_____	VI	_____	V
(1)	I	_____	V	_____	I
(2)	VII	_____	VI	_____	V
(3)	VIII	_____		_____	III
(4)	VII	_____	VI	_____	V
(4)	I	_____	V	_____	I
(5)	VII	_____	VI	_____	V

Este ejemplo se interpreta en compás ternario con hemiolia y tonalidad de *la menor* con final sobre la dominante⁶⁸. Usa coplas de 5 versos, y realiza 8 tercios, uno menos que el ejemplo de Tapia (el 8º). Si eliminamos el tercio 8º del ejemplo de Tapia encontraremos una estructura armónica casi idéntica, lo que nos lleva a plantearnos la posible inspiración del autor en algún canto con estructura de petenera, estilo ampliamente difundido ya a principios del XIX en el sur español, recién llegado de tierras americanas. Otra diferencia con el ejemplo de Tapia es la construcción de sus melodías, que en el caso de la petenera están en modo *menor*, no habiendo reposo de la voz en el I grado del modo *frigio (mi)*⁶⁹.

⁶⁶ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: “La canción tradicional española”. *Folklore y costumbres de España*, Ediciones Merino, Madrid, 1988, Tomo II. Pág. 20. [1ª ed. Alberto Martín, Barcelona, 1931-33]

⁶⁷ Cantada por Patricio Hidalgo en el Cd *Los Imposibles*. L’Arpeggiata. Crisitina Pluhar. Naïve, 2006. V 5055. La fecha de esta petenera no la puedo precisar. En conversación mantenida con Christina Pluhar por correo electrónico el día 8 de enero de 2013 sobre la datación del documento, manifiesta esta artista que desconoce la antigüedad de este canto tradicional. Puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=HUBOUYIRcjw> [Consulta: 10 de enero de 2013] El modelo cantado parece responder a un tipo de petenera jarocho, el modelo más antiguo de los mejicanos. Aparecen publicaciones a principios del siglo XX, aunque sería anterior, de finales del XIX. REYES ZÚÑIGA, Lénica: *La Petenera en México: hacia un sistema de transformaciones*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, Págs. 186 y ss. y 203.

⁶⁸ Ver transcripción en la pág. 59.

⁶⁹ En esta petenera se canta un segundo modelo melódico en la voz de una mujer. Este sí tiene caídas en *mi* en el primer tercio y en el último, aunque en subidas al registro agudo.

Existen otras peteneras similares en México interpretadas de forma más tradicional, con una cadencia rítmica ternaria muy cercana a lo que hoy podríamos llamar toque de jaleo, con silenciamiento rítmico y armónico en el primer pulso del compás. Por ejemplo, este modelo huasteco⁷⁰ que está en *mi menor* y estructurada en dos coplas⁷¹:

*La sirena se embarcó
en un buque de madera
como el viento le faltó iay!
no pudo llegar a tierra
al medio del mar se quedó
cantando la petenera*

(1) I _____ V _____ I
(2) VII _____ VI _____ V
(1) I _____ V _____ VI
(2) VII _____ VI _____ V
(3) VII _____ III iay! muy alargado
(3) I _____ V _____ I
(4) VII _____ VI _____ V
(5) I _____ V _____ I
(6) VII _____ VI _____ V

*Cuando el marinero mira
la borrasca por el cielo
mirando al cielo suspira iay!
si yo me presté a la vida
sigo siendo marinero iay!*

(1) I _____ V _____ I
(2) VII _____ VI _____ V
(1) I _____ V _____ I
(2) VII _____ VI _____ V
(3) VII _____ III iay! muy alargado VII
(4) I _____ V _____ I
(5) VII _____ VI _____ V
(4) I _____ V _____ I
(5) VII _____ VI _____ V iay! más corto I

⁷⁰ La petenera huasteca se distingue por interpretarse con violín e instrumentos rasgueados. La jarocha se interpreta de forma punteada. REYES ZÚÑIGA, Lénica: *La Petenera en México...* Op.Cit. Pág. 169. La petenera huasteca aparece en la prensa en la segunda década del siglo XX. Ibíd. Pág. 204.

⁷¹ Ponemos una transcripción en el apéndice, pág. 60. Grabación localizada en Youtube a cargo de Mariachi de la Secretaría de Marina. [En línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=OTPq5vK7shk> [Consulta: 10 de enero de 2013]

Como vemos, este ejemplo tiene 9 tercios al igual que el de Tapia, con una estructura muy parecida también. Aunque si la comparamos con el ejemplo anterior de finales del XVIII veremos que es el mismo modelo con un 5º tercio añadido y con caída sobre la tónica. Este ejemplo de petenera tiene dividida la copla en dos partes exactamente iguales, separadas por un inciso melódico donde destaca una subida aguda a un iay!, que aunque en falsete⁷², tiene mucha relación con el flamenco, pues el polo tiene la copla dividida en dos partes iguales y separadas por los ayeos, finalizando la segunda parte de la estrofa con ayeos igualmente, como ocurre también aquí en esta petenera popular. La diferencia con los ejemplos flamencos es que los ayeos están muy elaborados y separan mucho más las dos partes de la copla, siendo además la modalidad en la que se desarrollan los ayeos en modo *frigio*, al igual que la copla. Sin embargo, la subida al iay! es muy semejante a la salida del polo natural y la caña: una subida adornada hacia el *do* agudo (en *Mi frigio/la menor*). En este caso se produce hacia *re*, (V grado de la armonía de III grado *Sol M*), cuando lo propio habría sido subir a la nota *sol* para que fuese la misma caída (este ejemplo está en *mi menor*). Esta petenera tiene construidas sus melodías en modo *menor* y finaliza con el acorde de *mi menor* y *mi* en la voz.

La relación de algunos polos con la petenera parece evidente, aunque ni en los ejemplos líricos ni en las peteneras encontraremos el reposo en el VII grado del modo *menor* (III grado del modo *frigio*: *sol* en modo de *mi*) que distingue hoy al polo flamenco (también a la caña). Otra diferencia es que el polo flamenco siempre usa cuartetas y estructuras musicales de 2 ó 3 tercios (4 ó 6 sin pensamos en la estrofa completa sin la separación de los ayeos), a diferencia de la petenera que tiene mucha mayor variedad (7, 8, 9 o 10 tercios).

El anterior ejemplo de Manuel García (El Contrabandista) no será el único caso de “jaleo” al que se le llama “polo” o viceversa, o que se bautiza con una de las palabras de su estribillo. Un “Polo” titulado “El Julepe” de Ramón Carnicer (1789-1855) para voz y guitarra, que forma parte de la obra *La Noticia Feliz* de José María Carnerero⁷³, fue cantado por la Srta. Loreto García en Cádiz en 1823. Este polo tiene un estribillo similar a los anteriores cantos de Manuel García, donde la expresión “iay jaleo!” aparece combinada con “iay julepe!”. Sin embargo, en este caso no aparecen los ayeos típicos floreos en la voz que tanto distinguen a los polos⁷⁴. Estas son las letras:

*Cuando mi barco navega
por las ondas combatido
es cuando más por librarle
contra las ondas me irrito.*

⁷² Típico en los sones de la región huasteca de México. REYES ZÚÑIGA, Lénica: *La Petenera en México...*Op.Cit. Pág. 184.

⁷³ LAFOURCADE SEÑORET, Octavio: *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Pág. 89.

⁷⁴ Realizamos una transcripción de este polo que situamos en el apéndice, pág. 62.

*Ay julepe, ay julepe, ay jaleo
quien se embarca es quien pasa la mar
sigan firmes las fuertes Realistas
y que viva su Real majestad.*

Con posterioridad este canto aparece descrito de muy diversas maneras. El diario de Madrid de fecha 6 de junio de 1824 lo califica de “Jaleo del Julepe”⁷⁵. En 1826 aparece bailado “El Julepe” por dos parejas de baile⁷⁶, y con el nombre de *Polo o Jaleo Julepe* figura una adaptación para canto y piano de este mismo polo en la BNE⁷⁷ fechado en la segunda mitad del siglo XIX, lo que puede ser significativo de la adopción del título de ciertos cantos en función del estribillo: *Caballo, Julepe*, y finalmente *Jaleo*, como genérico para éste y otros estilos de musicalidad similar. Quizás el acompañamiento ternario del polo, semejante al de otros “jaleos”, fuese el motivo de calificar a estos cantos como “polo”, sin que realmente lo fueran.

Desde un punto de vista musical no podemos considerar a este canto como flamenco. Escrito en compás ternario, comienza en modo de *mi menor* con cadencias en *Sol* en el estribillo y final sobre la dominante (*Si*)⁷ desde *Do*, dando paso a un cierre más vivo en tonalidad de *Mi Mayor* con los mismos versos anteriores del estribillo. Tiene la estructura típica de muchas composiciones tildadas de “cantos andaluces”, “canciones nacionales”, etc., y aunque su canto está menos adornado que los ejemplos de Manuel García se puede considerar afín a estos. Parece que esta pieza fue una canción española muy conocida que Carnicer adaptó a las circunstancias políticas de la época⁷⁸.

Puede que únicamente el polo de *El Criado Fingido* de Manuel García y el *Polo de la soledad* tengan un cierto reflejo del polo popular, “quejumbroso” y “agitanado”.

Estos polos líricos debieron tener mucho éxito a lo largo del siglo XIX, y quizás fueron igualmente cultivados por cantaores flamencos, pues un ejemplo de polo de la soledad está descrito por el escritor Luis Cabañas Guevara como cantado por el mismo Don Antonio Chacón:

¡Cómo vive aún, en nosotros, el *polo de la soledad*, cantado por Chacón, con toda la tradición del polo adornado con grupo de melismos!

*Adiós desdichada cárcel
sepultura de hombres vivos,
donde se amansan los guapos
isoledad! ¡Ay!...
y se pierden los amigos*

⁷⁵ CALLEALTA BARROSO, “De Polos, Peteneras, Soleares y otros jaleos”. Art. Cit. Pág. 11.

⁷⁶ *Diario de avisos de Madrid*, 24 de octubre de 1826. Pág. 1187. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional. [En línea] <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital>

⁷⁷ Sig. MC/4198/37.

⁷⁸ LAFOURCADE SEÑORET, Octavio: *Ramón Carnicer en Madrid*. Op.Cit.

Café de Sevilla, toda una época ingenua y cordial, edad de oro de la flamenquería barcelonesa, y en ella, como un «leit motiv», la malagueña de Chacón.⁷⁹

Es la misma letra del polo de Tapia, lo que, siendo igualmente llamado “polo de la soledad” podría indicar una línea de transmisión de este canto, todavía popular en tiempos de Chacón. No obstante, ya hemos dicho que este ejemplo no es del todo flamenco. Quizás Chacón cantara la versión popular de esta modalidad que cita Martínez Torner y no lo que escribió Tapia, aunque esto es muy difícil de saber ya.

III. El polo en época flamenca

A medida que nos acercamos a la década de los años 1860-1870, época que podemos considerar ya plenamente flamenca, el polo aparece como estilo frecuente dentro del repertorio de cantaores flamencos.

Será Silverio Franconetti, uno de los cantaores más importantes de la historia del flamenco, quien siempre llevará el polo en sus recitales. El 29 de julio de 1864, recién llegado de América, actúa en el teatro Circo Gaditano interpretando dos estilos de polo:

ESPECTÁCULOS: TEATRO DEL CIRCO.- Función popular y extraordinaria para hoy, a beneficio de don Silverio Franconetti. La zarzuela en un acto, El amor y el almuerzo.- El señor Franconetti cantará por seguidillas acompañado a la guitarra por el maestro don José Patiño.- La zarzuela en un acto, D. Jacinto.- El beneficiado cantará cañas y *polos*, acompañándole a la guitarra el señor Patiño.- La zarzuela en un acto, El niño.- El señor don Silverio Franconetti acompañado a la guitarra, cantará el *polo de Tobalo* y la Rondeña del negro. A las 8 y 1/2.⁸⁰

El 31 de octubre de 1867 en el Teatro Principal de Jerez se celebra una función a beneficio de Diego García donde canta el hijo de Curro Dulce:

⁷⁹ CABAÑAS GUEVARA, Luis: *Biografía del Paralelo 1894-1934*, Ediciones Menphis, S.L. Barcelona 1945, pág. 30. Recogemos la cita de HIDALGO GÓMEZ, Francisco: *Como en pocos lugares. Noticias sobre el flamenco en Barcelona*, Ediciones Carena, Barcelona 2000. Págs. 73-74.

⁸⁰ Blog *El afinador de noticias* entrada del 16 de diciembre de 2009. [En línea] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2009/12/esta-noticia-la-encontre-hace-varios.html> [Consulta: 9 de octubre de 2012] Antes de la difusión en este Blog, se conocía el dato por el mismo Núñez a través de José Manuel Gamboa en *Una Historia del flamenco*, Op.Cit. Pág. 513. Apunta Gamboa que el repertorio se repitió el día 31, y que Silverio llegó a España procedente de Montevideo el 20 de mayo de ese mismo año. Faustino Núñez publica en su Blog *El Afinador de noticias* la reseña del diario gaditano *El Comercio* del 22 de mayo de 1864 donde aparece la llegada del barco, entrada del 16 de enero de 2010. [En línea] http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010_01_16_archive.html [Consulta: 10 de octubre de 2012]

[...] 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*.⁸¹

En Madrid, el 28 de mayo de 1874, se describe el canto del Polo de Tobalo en un colmado flamenco:

[...] Los señores que vamos siguiendo deben gozar de gran predicamento en el Colmado, pues un joven montañés los ha conducido, sin vacilar, a una sala de atmósfera pesada y alcohólica, alumbrada por cuatro mecheros de gas y en cuyo centro hay una mesa larga rodeada de banquillos [...]

El concierto flamenco va á dar principio: uno de los tocadores puntea y rasguea en la guitarra *El polo de Tobalo*, y el artista de más viso de los allí presentes, después de remojarse los bronquios con un *bolo*, y al compás de las palmas y de los golpes que con los nudillos y las *cañas* vacías dan los jaleadores sobre la mesa, canta la obligada copla:

*Si un divé me llama a cuentas
tenemos que dí los dos,
porque tú has sío la causa
de que me condene yo.*⁸²

En 1881 Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* nombra a Tío Luis el de la Juliana y a Tobalo de Ronda como cantador de polos⁸³:

En el género de polos se distinguió el célebre cantaor Tobalo que dio nombre a un aire especial suyo, conocido hoy por el polo Tobalo.⁸⁴

Pero sobre todo consideraba a Silverio el mayor especialista en estos estilos:

⁸¹ 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. 154.

⁸² Corresponde la descripción al artículo de José Navarrete: “Sevilla en el mes de Abril”. *La América. Crónica Hispano-americana*, Jueves 28 de mayo de 1874. Pág. 8. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional. [En línea] <http://hemerotecadigital.bne.es>

⁸³ MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, DVD ediciones, Barcelona, 1998. 1ª ed. 1881, pág. 14.

⁸⁴ *Ibíd.* Pág. 168.

Es en nuestro sentir evidente y está reconocido por todos que es Silverio uno de los mejores cantadores de España y que en *cañas, polos y seguidillas gitanas*, que son hablando en términos técnicos, *su cante propio*, no hay quien le aventaje.⁸⁵

Demófilo deja claro que el polo era un estilo triste, comparándolo con la seguidilla gitana:

[...] alegría muy a propósito para levantar el ánimo del profundo estado de tristeza en que lo sumergen un *polo* o una *seguidilla gitana* bien cantadas.⁸⁶

En 1889 el polo de Tobalo todavía disfrutaba de popularidad entre los cantaores:

A las doce, y a la una, y aún más tarde, en muchas tabernas se oyen ensayos de la salía er Fillo y de los seis gorpes der *polo e Tobalo*.⁸⁷

Más descripciones sobre el polo nos da Rafael Marín ya en los albores del siglo XX (1902), quien nos habla del “polo del Fillo” (puede que éste fuese el hoy llamado natural) y el de “Tobalo”:

POLO DEL FILLO. Este cante es bastante difícil de cantar y tocar, pues requiere en el que acompañe mucha práctica para dar los cambios a tiempo. Es fijo y tiene sus tiempos marcados. Después de terminado el *Polo* se canta una *Soleá*. Tiene *introducción* y *macho* [...] POLO DE CRISTÓBAL TOBALO. Como los anteriores, fijo. Tiene la misma introducción que el *Polo del Fillo*.⁸⁸

Para los dos polos completa al final del método:

[...] tienen sus tiempos fijos [...] su compás es como el de las *Soleares*, sólo que su *aire* es más lento, y mientras el que canta se prepara para hacer el *temple* y la *salida*, el que acompaña está tocando *Soleares*.⁸⁹

⁸⁵ Ibíd. Pág. 207.

⁸⁶ Ibíd. Pág. 15.

⁸⁷ NAVARRO GARCÍA, José Luis: “Ronda” en *Historia del flamenco*, ediciones Tartessos, Sevilla, 2002. Tomo I. Pág. 411.

⁸⁸ MARÍN, Rafael: *Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra*, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902. Edición facsímil realizada por Ediciones de La Posada, Córdoba, 1995. Pág. 71. Pondremos estas partituras al final del apéndice (págs. 89 y ss.), por ser posteriores en tiempo a otros ejemplos que más abajo abordamos.

⁸⁹ Ibíd. Pág. 179.

Evidentemente estas descripciones concuerdan al cien por cien con los estilos flamencos del polo que se han transmitido. Tengamos en cuenta que Rafael Marín fue guitarrista en la época de esplendor de los cafés cantantes, por lo que posee información de primera mano. Podemos seguir la transmisión de este estilo por medio de las grabaciones que se conservan en la discografía, donde se evidencia la influencia de la soleá en él, ya que se le añade una soleá como cante de cierre. Consigue así con este cante de remate un final con mayor carácter, por ser éste más expresivo o flamenco, sustituyendo al anterior macho.

A finales del siglo XIX el polo debió sufrir varias transformaciones hasta su última codificación a cargo de Chacón. Blas Vega sugiere⁹⁰ una línea de transmisión de las versiones flamencas del estilo en Sevilla vía El Mochuelo, el Herrero, Matrona, Abadía, Marchena, Mairena; o por vía de Chacón, conexión directa con Silverio, Jacinto Almadén y Fosforito.

Pepe el de la Matrona, en una entrevista realizada por Anselmo González Climent para la revista *Candil*, se queja de cómo la caña y el polo actual adolecen de un inmovilismo, debido a la difusión de un modelo de cante excesivamente “codificado”:

Entre la caña y el polo hay menos diferencias que entre las granadinas y medias granadinas. De existir algunas diferencias dignas de mención serían cuestiones de «tonos musicales». Las cañas y polos de Fosforito son cantes *aprendíos*, tienen una difusión perniciosa. Yo escuché cañas y polos de Curro Dulce y también de los descendientes de Enrique el Mellizo. Aquellos cantes tenían envergadura. Tenían entresijo y no sonaban con esa cosa postiza de Fosforito y sus imitadores.

En el caso del polo caben dos variantes. La primera es el «polo natural», para cantaores con vos gutural, natural. Permite hacer agudos fáciles. Es el polo más atractivo. El segundo es el «polo de Tobalo», más grave tonalmente y con registros bajos. Es más difícil de interpretar y más engorroso en sus formas.⁹¹

Aparte de Demófilo y Schuchardt, otros escritores mencionan la *policaña*, y también el *medio polo*, estilos de los que se sabe con seguridad poco hablando en términos musicales. El nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) estuvo al parecer por primera vez en España a finales de 1898. En sus escritos nos habla de los bailes flamencos del polo y medio polo⁹². Arturo Reyes (1864?-1913) cita al polo y al medio polo como cantes⁹³. Camilo José

⁹⁰ BLAS VEGA, José: *Silverio, Rey de los Cantaores*, ediciones La Posada, publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1995. Pág. 133.

⁹¹ *Candil* n.º 73 año XIV, Revista de Flamenco/Peña flamenca de Jaén, Enero febrero de 1991, Pág. 591.

⁹² JIMÉNEZ SÁNCHEZ, *Pinceladas flamencas...* Op.Cit. Pág. 290.

⁹³ *Ibíd.* Pág. 302.

Cela (1916-2002) describe el medio polo como un “polo con soleá apolá”, siendo menos vigoroso que el polo⁹⁴.

Algunas variantes mencionadas de polo, como la de Cádiz, la de Jerez y la de Ronda parecen desaparecer del repertorio de los cantaores desde mediados del siglo XIX. No obstante, como *Polo de Ronda* tiene grabado Antonio de Canillas⁹⁵ (n. 1929) una versión muy poco conocida pero muy interesante, que puede suponer una transmisión de este estilo prácticamente ya olvidado. Supone una variante de polo a tener en consideración que será estudiada en profundidad más abajo⁹⁶.

IV. El polo en las partituras de la segunda mitad del siglo XIX

Será Eduardo Ocón (1833-1901) quien deje fiel constancia del polo flamenco entre 1854 y 1867. Titulado como *Polo gitano o flamenco*, su ejemplo es prácticamente idéntico al llamado hoy polo natural⁹⁷.

Ocón explica⁹⁸ que este tipo de canto está “reservado a ciertos cantantes del pueblo” que regularmente no saben leer y que se ganan la vida en los cafés y otros sitios públicos, lo que es síntoma del lugar donde debió recoger esta versión: directamente de artistas profesionales del género flamenco (también llamado gitano).

La tonalidad es *Mi frigio flamenco*, con un aire musical en su acompañamiento muy cercano a lo que entendemos hoy por jaleo flamenco.



⁹⁴ Ibíd. Pág. 314.

⁹⁵ En el disco *Sabor de Málaga, Vol.2*. 1966, Columbia C-7172. Puede escucharse en internet [En línea]

http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/soleares_cana_polo.html

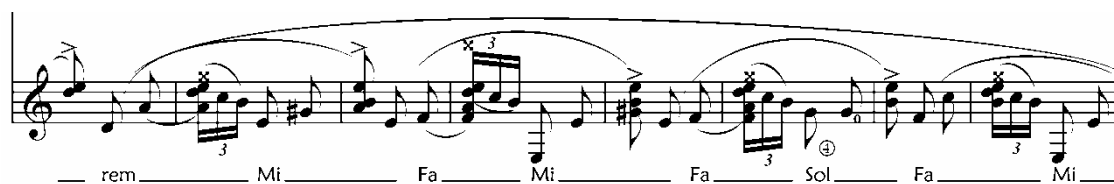
Aunque renombrado como “Polo de Tobalo” en esta Web. [Consulta: 29 de diciembre de 2013]

⁹⁶ No presentaremos en este trabajo el estudio musical del *Polo natural* y el *Polo de Tobalo*, por haberlo hecho ya en nuestro libro *Las mudanzas del cante...* Op.Cit. Págs. 219 y ss.; aunque sí pondremos las partituras en el apéndice (págs. 95 y ss.). Lo haremos con la escritura del compás flamenco de soleá que creemos más correcta, explicada en nuestra última publicación “Jaleos y soleares...” Op.Cit. Págs. 88 y ss.

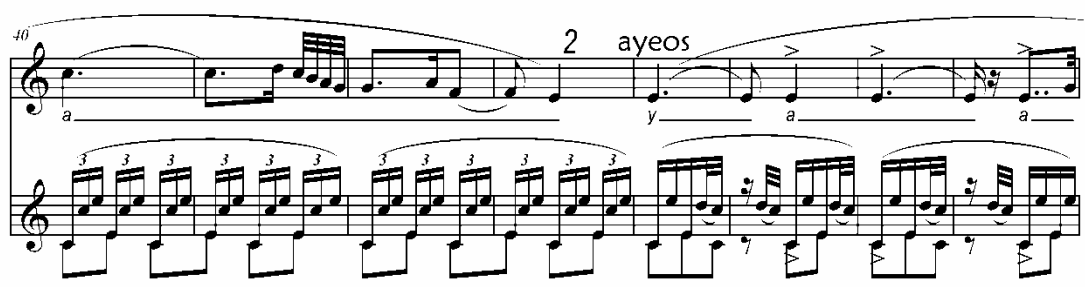
⁹⁷ Incorporamos nuestra propia transcripción de este polo para comodidad de análisis y comparación con las transcripciones de los cantes flamencos posteriores. Ver apéndice pág. 64.

⁹⁸ *Cantos españoles*, Op.Cit. Pág. 99.

Comparémoslo con este *Jaleo canastero* cantado y bailado por Carmen Amaya con la guitarra de Sabicas⁹⁹ (cc. 9 y ss.):



El polo flamenco de Ocón escrito en compás de 3/8 tiene una indicación de *allegro* negra 184. Creemos que es un error, debería ser corchea. Presenta el cambio armónico en el 2º tiempo del compás de forma muy frecuente. También la hemiolia, ver por ejemplo los últimos compases de los ayeos típicos de este estilo (cc. 54-55) y el acompañamiento que tiene desde el segundo ¡ay! de la salida (c. 39 y ss.), que recuerda mucho a las partes de bulerías donde se marca acento cada dos corcheas, formando frases de dos compases (6 pulsos)¹⁰⁰ en los que se perciben acentos de negra (o cada dos corcheas):



En este ejemplo la armonía de *la menor* está muy presente (no sólo en las caídas finales del tercio 1º como ocurre en las variantes de polo transmitidas hasta hoy), siendo su estructura muy similar al polo natural actual.

Los ayeos reposan en *fa*, *sol*, *la*, *fa*, y *mi* al final, armonizándose con los acordes de *Fa*, *Sol*, *Fa*, *Fa* y *Mi*. El segundo ¡ay! de este polo es casi igual a la salida que hoy se hace en el polo natural¹⁰¹. Tras acabar la salida realiza los típicos ayeos del polo, aunque no son exactamente iguales a los que se hacen hoy en el polo natural. Estos ayeos no se hacen actualmente antes de la copla, en cambio sí se hacen antes de la copla en la caña.

⁹⁹ 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” [En línea] *Revista de música clásica y reflexión musical «Sinfonía Virtual»*, N° 24, enero de 2013. <http://sinfoniavirtual.com> [Consulta: 29 de diciembre de 2013].

¹⁰⁰ Escuchar por ejemplo las bulerías de Camarón y de Paco de Lucía “Una estrella chiquitita” la falseta 2ª (44´´) y también en la copla 3ª (1´52´´) y (2´05´´). Igualmente en (2´50´´) y (3´14´´).

¹⁰¹ Ver el polo cantado por Camarón “Estoy cumpliendo condena” en el apéndice, pág. 97.

Puede escucharse esta grabación en Youtube. [En línea] <http://www.youtube.com/watch?v=h5a8do8cfRc> [Consulta: 29 de diciembre de 2013]

Después de la parte instrumental comienza la copla, que también está dividida en dos secciones, cada una con dos versos. El primer tercio reposa en el IV grado (*la*) con una extensión similar de pulsos (12+6) y caída que en el polo actual, con armonización de *la menor*. En este ejemplo de Ocón el primer tercio de la primera sección del canto de la copla se repite con ligerísima variación, sin embargo, en el natural no se repite ningún tercio. El tercio 2º tiene menor longitud (12 pulsos) que el actual (12+6) con similar caída y armonización en el III grado (*Sol*). También en este caso el tercio 3º comienza con una repetición del 2º, que viene ligado (igual que el polo natural) con el resto del verso 2º, finalizando en el I grado (*Mi*). Sin embargo no se armoniza con el acorde de *Mi Mayor* este final, sino con *Do Mayor*, enlazando con la siguiente serie de ayeos.

La segunda parte de la copla es melódicamente como la primera, pero sin la repetición del primer tercio. Hay un mayor desarrollo melódico en el primer tercio: un claro “aflamencamiento” de la melodía, y presenta diferente armonización (uso de II grado). El tercio 2º es prácticamente igual que el 2º de la primera sección y el 3º es más corto. Tras realizar el último tercio repite de nuevo los ayeos y concluye el polo. Esta es la letra cantada

*Pensaba tu compañera
que yo a ti no te quiero
ahora podrás conocer
que por ti pierdo la vida*

Podemos considerar este polo “flamenco” a todas luces, por su tratamiento musical, casi igual al polo natural actual salvo las repeticiones de la primera parte de la copla y los ayeos que son algo diferentes. No consideramos estas diferencias un alejamiento del estilo. Ya hemos dicho que a lo largo de su historia el polo sufrió diversas transformaciones hasta la definitiva versión de Chacón.

Si comparamos este polo con los de Manuel García encontraremos algunas semejanzas, como su compás y algunos giros armónicos, pero no creemos que el polo flamenco salga de éste tipo de polo lírico. Siendo posible una influencia mutua, nunca descartable, nos inclinamos por una mayor influencia del flamenco en lo académico que al revés. Creemos que este polo “gitano o flamenco” tiene su origen en las creaciones de los artistas del género flamenco a partir del polo popular, que ya aparece citado como baile en una tonadilla de mediados del XVIII, en 1773 en las *Cartas Marruecas* de José Cadalso, y en 1779 como “quejumbroso polo agitanado” en *La Quicaida* de Gaspar María de Nava Álvarez. Los otros polos líricos y los “de salón” se crearon por músicos de formación académica que se inspiraron en el ejemplo popular e hicieron lo propio.

En el polo de Ocón es clara la 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 en este estilo. Algo más consolidado está en su *Soledad*, donde además aparece lo que podríamos llamar ya *falseta*, con una construcción melódica estructurada en frases de 12 pulsos, que aquí podemos ver en los cc. 63-67 y 67-71¹⁰².

El gran peso de la armonía de *la menor* en este ejemplo, comparándolo con la *Soledad*, donde no aparece más que una vez, nos hace pensar en una mayor antigüedad del polo y en una posterior transformación –como parece que así ocurrió– hacia su adaptación a la estructura de la *Soledad*, donde el acorde de *la menor* sólo aparece en las caídas de la voz en la nota *la*, y donde la armonía de II grado (*Fa*) se va imponiendo como acorde de tensión general.

El polo de Ocón será reutilizado por Isidoro Hernández para componer dos soleares, la aparecida en la colección *Ecos de Andalucía* (ca. 1880)¹⁰³ y la soleá titulada *La Jitana* (1880)¹⁰⁴. También un jaleo de Jerez que aparece en la colección *La Gracia de Andalucía* (¿1880?)¹⁰⁵.

Juan Cansino (1828-1897) será otro músico de corte académico que se interesará por lo flamenco. Aunque menos fiel al verdadero sabor del estilo, sus documentos son importantes por el reflejo musical del flamenco que encontramos en parte de su obra. Es curioso que también este músico fuese malagueño y compañero de Ocón en la catedral de Málaga. En 1865 publica una “miscelánea de aires característicos para piano” titulada *La Joya de Andalucía*¹⁰⁶. Entre los diferentes números que integran la obra tenemos un “Polo” (nº 1, tras la introducción) y una “Soledad. Polo gitano” (nº 13).

El nº 1 llamado simplemente “polo”, en 3/8 allegro 208 y tonalidad *la menor*/*Mi frigio*, parece una recreación de algún polo de tipo lírico. La parte de imitación del canto, tiene una primera frase melódica que recuerda a la caña de Antonio Moreno, con caída en *la*, y apoyo de *la menor* en la armonización:

¹⁰² Ver transcripción en la pág. 67 del apéndice. Fue estudiada en “Jaleos y soleares...” Op.Cit. Págs. 43 y ss.

¹⁰³ BNE MC/3889/46.

¹⁰⁴ MP/1807/30.

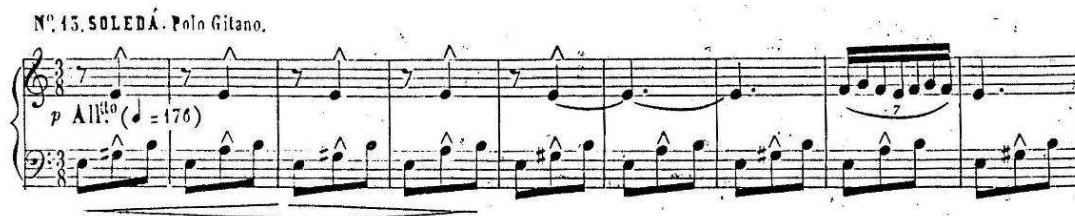
¹⁰⁵ No está documentada en la base de datos de la BNE. Sin embargo, algunos números de esta colección se publicaron sueltos. Se conservan varios en esta biblioteca que fechan en 1880, por ello suponemos que la colección podría ser de 1880 igualmente. La colección completa la hemos localizado en la Biblioteca de la Universidad de Michigan. No obstante en la Sig. MP/359/12, *La cantaora jitana. Serranas flamencas por el maestro Ángel Rubio* (1878), aparece como portada la supuesta serie *La gracia de Andalucía* de I. Hernández, donde se anuncian sólo 5 números, cuando nuestra edición manejada consta de 12. Por ello creemos que la edición ampliada es posterior. Tiene diferente litografía de portada, aunque muy parecida.

¹⁰⁶ BNE MP/1400/25. Ponemos la partitura en el apéndice. Págs. 69 y ss.



La segunda frase cae en *si*, con cadencia armónica en *Mi*. La tercera es una repetición de la primera. La cuarta presenta una caída sobre *la*, con una breve modulación a *Fa*. La quinta frase retorna al tono principal de *la menor* a la conclusión, momento en el que se produce una recreación de los ayeos en tonalidad de *la menor*. A la conclusión de los ayeos se reinterpreta variado el material musical del inicio, con un final donde las vocalizaciones líricas se imitan en la mano derecha del piano con pasajes virtuosos en fusas y modulación sobre *Si*, tonalidad dominante de la siguiente pieza, un bolero en *Mi Mayor*. No tiene esta obra especial interés flamenco, salvo la diferenciación con la siguiente, lo que nos servirá para distinguir un estilo “académico”, lírico, de otro flamenco. Por otro lado, las células rítmicas del acompañamiento y del canto recuerdan a patrones de jota y fandango del siglo XVIII.

El nº 13 “Soledá. Polo gitano”¹⁰⁷ presenta notables diferencias al respecto del anterior. El ritmo, aunque en 3/8, tiene acentos en tiempos débiles del compás (2º) lo que supone un intento de acercarse a la práctica flamenca, aunque no de forma tan precisa a como lo hizo Eduardo Ocón. Comienza este polo con lo que parece una salida del canto para calentar la voz sobre la nota fundamental del tono, *mi*:



La tonalidad es *Mi frigio flamenco* en lugar de *la menor*, aunque los acordes usados sean comunes. La secuencia armónica *Fa-Mi* es sustituida por el acorde de *Si* en 2ª inversión tras el que se sucede *Mi*, por lo que se oye el *fa* en el bajo y un descenso de semitono que le da el aire flamenco necesario, aunque lo ideal habría sido el acorde de *Fa*, que usan los guitarristas flamencos.



¹⁰⁷ Ver apéndice, pág. 71.

La primera frase musical imitativa del canto tiene una caída en *la* que rápidamente desciende hacia *mi*. Se armoniza con los acordes de *Mi* y *Fa* y se repite. La siguiente frase, lo que vendría a ser el tercio 2º, tiene caída en *do* con armonización *Do Mayor*, de forma semejante a como se hace en soleares flamencas y malagueñas; también recuerda a la salida del polo y de la caña. La tercera frase melódica igualmente tiene caída en *la* que rápidamente desciende a *mi*. La última frase (tercio 4º) cae en *fa* y realiza lo que parecen los ayeos del polo, que se usan para cerrar la parte imitativa del canto.

Este ejemplo debe tenerse en cuenta como una posible variante de canto flamenco de polo. Se considera “gitano” al igual que el de Ocón, y aunque está recreado por Juan Cansino y escrito de forma más o menos académica, con enlaces de acordes al uso “clásico”, la fuente originaria pudo ser directamente de algún artista del género flamenco, aunque nos sorprende no encontrar el giro a *sol*.

Hay que señalar el apelativo de *Soledá* para esta pieza, lo que puede ser significativo de que por entonces, este estilo de cante –un polo flamenco–, estuviera considerado como un cante “de soledad”¹⁰⁸, debido a su carácter melancólico, o quizás por compartir elementos musicales con la soleá flamenca, que por entonces practicaba similar compás y armonía que el polo.

Este mismo autor, entre 1870 y 1872 publica una colección llamada *Cantos flamencos para piano*, en la que vuelve a insertar como nº 5 este polo, con alguna pequeña variación sin importancia y con una introducción añadida y un final a modo de jaleo de cierre¹⁰⁹. Comentaremos este cierre por ser muy interesante. Está en *La Mayor*, y utiliza el mismo patrón melódico del polo en *mi frigio* que armoniza ahora en *La Mayor*.



Tras esta primera frase realiza un pequeño giro frigio sobre *la*, con la armonía *Sib-La*:

¹⁰⁸ Para ampliar la información sobre este aspecto léase nuestro trabajo “Jaleos y soleares...” Op.Cit.

¹⁰⁹ BNE MC/3889/24-28. Colocamos la partitura en el apéndice, págs. 74 y ss.



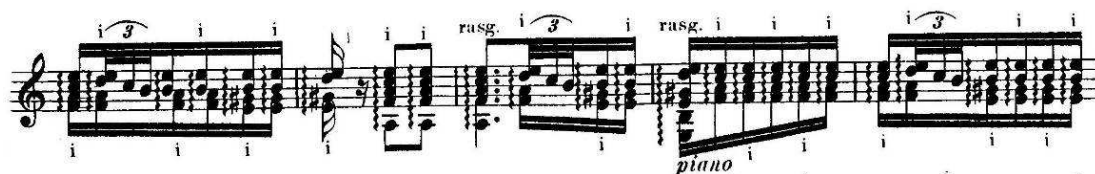
Tras ello repite el primer modelo melódico transportado una 4ª superior, desde *la*, con armonías relacionadas con el modo *frigio flamenco* de *la*, sección que suena muy flamenca. El retorno al tono principal (*La*) se produce tras la doble barra de repetición de la pág. 5. Esta última parte no tiene nada reseñable desde el punto de vista flamenco.

Dentro de la colección de piezas de guitarra que publicó Juan Parga (1843-1899) en 1893¹¹⁰ existe un *Polo gitano y Panaderos Op. 2 en Mi frigio*. Este ejemplo presenta en la parte del polo la misma escritura que utiliza Ocón, donde es frecuente el cambio armónico en el segundo tiempo del compás. Juan Parga indica claramente que el origen de su fuente es popular:

Verdadero estilo andaluz tomado del pueblo con el rasgueado y arpeado peculiar de este género en la guitarra popular y fácil, cantos modernos, las mismas variaciones y enlace de acordes.¹¹¹

Por lo tanto, este estilo formaría parte del repertorio común en el pueblo andaluz, y hay que suponer que su escritura responde a la realidad interpretativa. Musicalmente es prácticamente igual a una soleá.

Algunos pasajes de guitarra de este polo son casi iguales a los que presenta Ocón en su *Polo gitano o flamenco*, lo que supone una línea de continuidad importante de la práctica guitarrística desde mediados del XIX hasta muy finales de siglo:



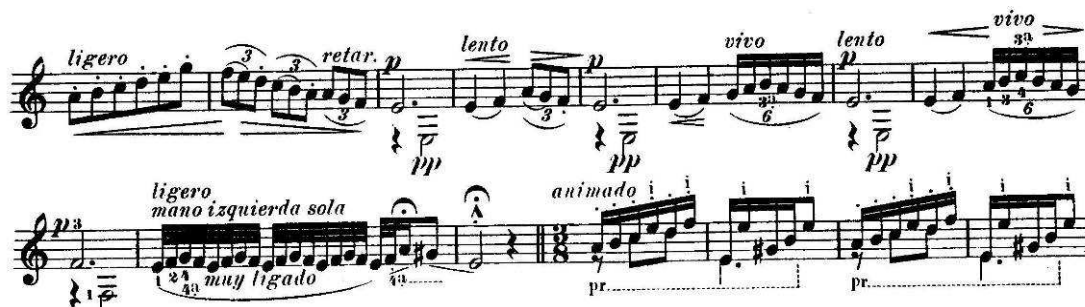
Y también durante el siglo XX, ya que este pasaje lo interpreta de forma parecida Sabicas en un jaleo para baile del que ya hemos hablado:

¹¹⁰ *La guitarra Española, gran colección de obras Características para guitarra, que publica ésta Casa en colaboración con el primer Guitarrista de Cámara y Maestro honorario de varios Conservatorios. Por Don Juan Parga.* Edición facsímil consultada de la editorial Chanterelle Juan Parga, *Concert Works for guitar*, Heidelberg, 1990.

¹¹¹ *Ibíd.* Ponemos esta pieza en el apéndice. Págs. 79 y ss.



La segunda página del *Polo gitano* de Parga comienza con lo que parecen los ayeos del polo flamenco, en este caso cuatro, muy parecidos a los del polo de Tobalo:



Tras ello, se suceden varias falsetas intercaladas con parte de rasgueo, trémolo y pasajes ligados de la mano izquierda hasta la llegada del jaleo final: unos *panaderos*. Casi toda la sección tras los rasgueos presenta escritura con cambio armónico en el primer tiempo del compás.

En la misma publicación de obras de Juan Parga hay otro polo: *Polo y Soleá Op.4* que presenta diferente escritura¹¹². Acaso responda a ello la falta del apelativo de “gitano”, ya que no aparecen secciones con cambio armónico en el segundo tiempo del compás. También cambia la tonalidad de referencia: *La frigio*. Esta pieza está más en la línea del polo académico.

Oscar de la Cinna publica en 1895 la serie de piezas *Brisas de España*. El nº 3 de la serie se titula “Polo sevillano”¹¹³. Pieza en *La frigio* donde no encontramos visos del polo flamenco. Algunos enlaces armónicos sí pueden considerarse flamencos, al igual que el patrón melódico, pero es más bien una pieza académica de inspiración flamenca.

Parece quedar claro que una cosa eran los estilos del género “gitano” o “flamenco”, y otra cosa las inspiraciones académicas de los autores aficionados a lo flamenco y popular. En el caso del polo es evidente. Desde el mundo “clásico” los aires populares de moda servían para la creación de obras de inspiración flamenca, sin llegar a serlo. Recreaban los giros modales desde una perspectiva tonal de un modo *menor* con final sobre la dominante, evitando los enlaces armónicos que se practicaban en la guitarra, como los acordes paralelos, presentando las caídas en *Mi* desde *re menor* o *Si* con el *fa* en el bajo. Igualmente los patrones rítmicos se acercaban a un ritmo que podríamos llamar de vals, donde los cambios armónicos coinciden con el pulso fuerte del compás.

¹¹² Ver apéndice, pág. 83.

¹¹³ Ver apéndice, págs. 85 y ss.

Desde mediados del siglo XIX (Ocón) hasta finales de siglo (Parga) el polo flamenco presenta un acompañamiento rítmico-armónico que se puede relacionar con el jaleo flamenco. Será el que también tendrá la *bulería* y la *soleá*, hasta que ésta última ralentice su ritmo hacia el toque actual, lo que ya vendría ocurriendo en tiempos de Demófilo, época que vivió Juan Parga igualmente. El nuevo acompañamiento del polo vendrá de la mano de lo que hoy llamamos soleá, con un toque más lento, que queda reflejado en el método de Rafael Marín¹¹⁴, forma que debió consolidarse muy a finales del XIX.

V. El polo de Ronda conservado por Antonio de Canillas

Hemos visto antes que la variante de polo conocida como “de Ronda” aparece citada por vez primera en 1826. Fue cantado por el Sr. Monge: Antonio Monge Rivero *El Planeta* (Cádiz 1789-Málaga 1857), cantaor que pasó gran parte de su vida en Málaga.

Antonio de Canillas cantaor malagueño nacido en 1929 tiene una grabación titulada *Polo de Ronda* “Nuestra amistad” con la guitarra de Carlos Pastor¹¹⁵. Hace tres cuerpos de cante con estas letras: “En la pila del bautismo... Eres el diablo romera... Aunque estuviera muy malo...”. La primera letra es un polo, por ello está dividida en dos secciones, aunque no presenta los ayeos típicos de este cante. Las otras dos son dos soleares apolás¹¹⁶.

En conversación telefónica con Antonio de Canillas (n. 1929) el 16 de febrero de 2013, nos informa de que este polo se lo enseñó a él el aficionado Pepe Navarro (dentista), que lo conocía igualmente con la denominación de “Polo de Ronda”. Este aficionado conocía y escuchaba los cantes de Diego El Perote, entre otros. No tenía buena voz pero sí buen oído, por lo que le pudo apuntar el cante y aprenderlo¹¹⁷.

La extensión melódica de los tercios de este ejemplo de polo no se ajusta exactamente a los ciclos de 12 pulsos+12 pulsos observados en otros polos flamencos, debido al alargamiento melódico, aunque bien podría hacerlo, porque su estructura interna y caídas melódicas están dentro de este patrón rítmico. Si nos fijamos bien en las notas de mayor importancia de la melodía, notaremos que el cante de Antonio de Canillas se ajusta a los acentos

¹¹⁴ Ver págs. 89 y ss. del apéndice.

¹¹⁵ *Sabor de Málaga Vol. 2*. 1966, Columbia C-7172. Está en *Mi frigio* con cejilla III. Transcripción en la pág. 100 del apéndice.

¹¹⁶ Faustino Núñez califica como “polo Tobalo” la primera copla, y como “medio polo” al siguiente cante, [En línea] <http://www.flamencopolis.com/> [Consulta 29 de marzo de 2013]

¹¹⁷ También nos contó que en un concurso que hubo en Ronda en la peña Juan Breva, le añadió unos versos al romance que no tenía el que le enseñó Pepe Navarro: “Los hijos que me dejaste/por Dios dime dónde están/los hijos que me dejaste/pidiendo limosna están”. Entre otros datos transmitidos de forma oral, dice el de Canillas, que a Tobalo le conocían como Tobalo Polo, era su apellido, según le enseñaron a él. La biografía realizada por Gonzalo Rojo Antonio Jiménez González «Antonio de Canillas», Diputación de Málaga, 2006, no aporta datos sobre este cante.

de los pulsos 12, 3, 6 y 10, los más importantes, y que sus reposos y acentos melódicos están dentro de esta acentuación rítmica.

Las dos soleares posteriores sí presentan un desarrollo melódico estructurado en frases de 12 pulsos cada tercio.

La primera estrofa se encuentra dividida en dos partes. En la primera aparecen los dos primeros versos, y en la segunda los dos restantes, repitiéndose el mismo patrón melódico en ambas, aunque con una pequeña variación en el segundo tercio que en la segunda parte es más elemental. Cada parte posee sólo tres tercios, como el polo natural. El primer tercio presenta un reposo melódico en el VI grado (*do*), algo que no practican en la parte de la estrofa los otros dos polos, ni la caña, salvo en la salida. Los otros ejemplos caen en el IV grado (*la*), lo que supone una diferencia importante a tener en cuenta. El segundo tercio reposa en el III grado (*sol*), seña de identidad de estos estilos. El tercio 3º reposa en el I grado (*mi*).

No tiene este ejemplo de polo los típicos ayeos de otras versiones, algo que supone una diferenciación importante.

Tras este polo Antonio de Canillas interpreta dos soleares apolás que merecen estudio. Los dos cantes están bastante relacionados, siendo el último una especie de enriquecimiento del anterior.

La primera soleá la hemos estructurado en 4 tercios. El tercio 1º tiene caída en *do*, y nos recuerda mucho a la salida del polo natural y de la caña, aunque sube hasta el *fa* en su desarrollo antes de la caída final. Se extiende a lo largo de dos ciclos completos de compás de soleá. El tercio 2º reposa en *si* (V grado) con armonización en *Sol* 7 de la guitarra, caída que aparece en otros estilos de soleares apolás. No llega a ser tan extenso este tercio como el 1º. El tercio 3º reposa en *do*, pero en el registro grave de la voz, y el tercio 4º retorna al I grado (*mi*). Estos dos tercios se repiten posteriormente y se extienden en un ciclo completo de 12 pulsos, lo habitual en las soleares más comunes.

La última soleá tiene una salida parecida a la anterior, pero con un registro de voz algo menos elevado. Se extiende igualmente durante dos ciclos completos de soleá antes de caer en *do*, como el cante anterior. El tercio 2º cae igualmente en *si*, con idéntica armonización, aunque con un menor desarrollo melódico y extensión. Los tercios 3º y 4º son muy parecidos a los de la soleá anterior. La repetición de los tercios 3º y 4º se ve enriquecida melódicamente, por ello hemos indicado finalmente 6 tercios.

Al respecto de las estrofas, la primera es una cuarteta bastante transformada, con métrica irregular, quizás debido a necesidades expresivas melódicas:

*En la pila del bautismo
se juntó nuestra amistad
quién me iba a decir en este mundo
que este querer se tenía que acabar*

Puede derivar de esta copla recogida por Francisco Rodríguez Marín¹¹⁸:

*En la pila del bautismo
comenzó nuestra amistad
¡quién había de desí
que se había de acabá!*

Las otras dos estrofas son cuartetas octosílabas. Una de ella extraída del *Romance del Conde Sol*, que fue cantada como polo de Tobalo por Pepe el de La Matrona¹¹⁹, apareciendo aquí con ligera variante como soleá:

*Eres el diablo romera
que me vienes a buscar
no soy diablo ni demonio
que soy buena y natural*

La otra es un homenaje a Cristóbal Tobalo, uno de los más importantes cantaores de polos, quizás el primero en destacar en este estilo, cantaor de Ronda que debió dominar con solvencia más estilos flamencos y de quien sabemos muy poco.

VI. Otras grabaciones de polos

Actualmente el modelo de polo flamenco sigue la línea del registrado por Jacinto Almadén (1899-1968) para la *Antología del cante flamenco* de Hispavox de 1954¹²⁰. Hacía el Niño de Almadén estas letras:

*Carmona tiene una fuente
con catorce o quince caños
con un letrero que dice:
¡Viva el polo de Tobalo!*

¹¹⁸ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás, Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. Copla 4080. Pág. 291.

¹¹⁹ Puede escucharse esta grabación en Youtube. [En línea]

<http://www.youtube.com/watch?v=lQLPGWWIrY> [Consulta: 29 de diciembre de 2013]

¹²⁰ Niño de Almadén –*El polo*– “Carmona tiene una fuente”, guitarra Perico del del Lunar. 1954, Hispavox HH 12.01/2/3. Puede escucharse una versión de este polo en Youtube, aunque con otra letra. [En línea] <http://www.youtube.com/watch?v=dO6pndTN2c8> [Consulta: 29 de diciembre de 2013]

*Toítos le piden a Dios
la salud y la libertad
y yo le pido la muerte
y no me la quiere dar.*

El cante de remate es también una soleá apolá. Es la soleá apolá tradicional atribuida a Silverio Franconetti, que fue grabada por primera vez por Juan Breva en 1910 con la letra “Ni los templarios de Roma”. Este cante aparecía tras otro de soleá con la letra “Me quitan de que te hablen”, y fue acompañado a la guitarra por Ramón Montoya (Gramophone 3-62148). Las letras utilizadas por Jacinto Almadén en esta versión son las tradicionales del estilo del polo natural. La primera de ellas está atribuida a Silverio, aunque no viene recogida en el libro de Demófilo.

Grabaciones más antiguas de polos presentan un modelo similar a este polo natural, aunque con diferentes ayeos.

El Mochuelo (1871-1937)¹²¹, registra un polo en cilindro de cera de la casa Viuda de Aramburu *Polo* “Aquel que tenga amarguras”, guitarra Cano (1895-1902)¹²². Posee la misma salida que las versiones del polo natural. Usa cuatro ayeos y recuerda más a la caña en el tratamiento melódico de los ayeos que al polo. Parece que El Mochuelo hace cuatro, aunque vienen muy ligados. No posee cante de remate. Debido a la deficiente calidad sonora nos ha sido imposible descifrar la letra del cante.

La Rubia (Encarnación Santiesteban) tiene otra grabación de *Polo* “Yo pensé ganá contigo”, ¿guitarra? en disco de 78 r.p.m. (1904-1908)¹²³ con esta letra:

*Yo pensé ganar contigo
un puerto como la Habana
pero lo vine a perder
de la noche a la mañana.*

Utiliza una salida diferente a la de todos los polos nombrados, siendo mucho más libre en su tratamiento melódico. El resto del cante no se diferencia mucho de las otras grabaciones comentadas, aunque presenta cuatro ayeos (como el cante registrado por El Mochuelo), recordando a los de la caña (o el polo de Tobalo). Los ayeos se convierten en sólo tres al finalizar la copla. Este ejemplo no posee cante de remate.

¹²¹ Partida de nacimiento recientemente descubierta por Manuel Bohórquez. Blog *La Gazapera*, entrada del 4 de octubre de 2013. [En línea]
<http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2013/10/04/identificando-a-el-mochuelo>
[Consulta 6 de octubre de 2013]

¹²² Puede escucharse en Youtube. [En línea]
<http://www.youtube.com/watch?v=ySDXLHbYbXI> [Consulta 29 de diciembre de 2013]

¹²³ Puede escucharse en el mismo enlace anterior.

VII. Epílogo

Después de estudiar la grabación de Antonio Canillas podemos hablar de tres modalidades de polo flamencos. Por un lado, el polo de Tobalo, más corto, con dos tercios y melódicamente menos elaborado o primitivo, a la par que menos flamenco, igual que su remate, que no es una soleá en toda regla y que musicalmente también es más pobre. Si es cierto lo que nos dice Pepe el de la Matrona (su atribución a Tobalo), sería un buen ejemplo de lo que podría haber sido un cante más o menos preflamenco, o en vías de aflamencamiento, cante que se ha conservado por transmisión oral en un patrón rítmico de acompañamiento posterior, el de la soleá. El problema es que no sabemos de dónde lo aprendió Pepe el de la Matrona, que es la única fuente disponible.

Otra modalidad sería el llamado polo natural, también denominado anteriormente sevillano, más flamenco en su carácter, debido a que posee menor repetición de los ayeos y por entrar directamente con la copla. La utilización de una soleá apolá o de Triana como remate da más fuerza a su conclusión, consiguiendo también así el estilo una mayor flamencura. Se distingue por tener tres tercios en lugar de los dos del polo de Tobalo. Ésta es la modalidad de polo que ha tenido continuidad en la actualidad, ya que es el único que hoy se canta.

La variante de *Polo de Ronda* transmitida por Antonio de Canillas es muy interesante por presentar como caída melódica en el primer tercio el VI grado (*do*), algo que no tienen los otros ejemplos en la parte cantada de la copla, aunque sí en la salida. Otra importante diferenciación es la ausencia de ayeos, tan típicos en el polo y la caña. Quizás estas dos diferenciaciones respondan a una estructura de polo más antigua, variante que quizás no fue cultivada ni transformada por Antonio Chacón y que debió permanecer más o menos aislada en la provincia de Málaga, dentro del repertorio de unos pocos cantaores.

Sería interesante saber en qué momento los ayeos del polo natural se estructuran en cinco frases y con esa variante melódica que lo diferencia de la caña. En grabaciones más antiguas de El Mochuelo y La Rubia, usan sólo cuatro ayeos, siendo además más parecidos a los que aparecen en la caña o en el polo de Tobalo que conservó Pepe el de la Matrona que en los que actualmente se usan para el polo natural, modalidad que ha tenido continuidad a partir de la grabación de Jacinto Almadén.

De los acompañamientos que Rafael Marín presenta en su método de guitarra se puede deducir que el polo del Fillo y el de Tobalo eran cantes con estructura diferente aunque con musicalidad similar. Es una pena que no presente las melodías del cante, pues nos serviría para poder saber si las grabaciones de El Mochuelo y La Rubia coinciden con alguna de las modalidades del Fillo o Tobalo, siendo además realizados estos registros sonoros en fechas cercanas a la publicación de su libro (1902). Los guitarristas que acompañan en las grabaciones anteriores no realizan la misma estructura que presenta Rafael Marín, no apareciendo tampoco en los acompañamientos

de su libro el acorde de *la menor*, aspecto éste que nos extraña mucho¹²⁴. Quizás alguno de sus acompañamientos responda a un patrón melódico como el ejemplo de polo de Ronda de Antonio de Canillas, que no tiene caída en *la* en el canto, y sí en *do*, lo que supone una armonización con *Do* en la guitarra

Al respecto de la relación entre el polo flamenco y el lírico está claro que una cosa eran los estilos del género “gitano” o “flamenco”, y otra cosa las inspiraciones académicas de los autores aficionados a lo flamenco y popular, en las que la forma interpretativa flamenca brillaba por su ausencia.

Guillermo Castro Buendía
Murcia, 31 de diciembre 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.

ALONSO, Celsa: *Cien años de canción lírica española (I) 1800-1868*, Música Hispana, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2001.

BALMASEDA, Manuel: *Cancionero Primer Cancionero Flamenco*, Ed. Zero, Bilbao, 1973. 1ª Ed. 1881.

BLÁS VEGA, José: *50 años de Flamencología*, ediciones El Flamenco Vive, Madrid, 2007.

BLAS VEGA, José: *Silverio, Rey de los Cantaores*, ediciones La Posada, publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1995.

CADALSO, José: *Cartas Marruecas*, edición digital a partir del manuscrito de la Real Academia de la Historia, Sala 9, Segundo Armario de Códices, 122, ff. 1-165 y cotejada con las ediciones críticas de Joaquín Arce (Madrid, Cátedra, 1983, 7ª ed.) y Emilio Martínez Mata (Barcelona, Crítica, 2000). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea] <<http://www.cervantesvirtual.com>> [Consulta: 6 de enero de 2013] También se ha consultado la edición a cargo de MARCO, Joaquín: *José Cadalso. Cartas Marruecas. Noches lúgubres*, Editorial Planeta Barcelona, 1985.

¹²⁴ Págs. 191 y ss. de su *Método de Guitarra*.

CALLEALTA BARROSO, Pedro: “De Polos, Peteneras, Soleares y otros jaleos”. *MINA III. nº 5, Revista semestral del Conservatorio Profesional de música “Manuel de Falla” Diciembre 2011-Mayo 2012*, Cádiz, 2012.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico-musical de su escuela de cante*. Ediciones Carena 2010.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Jaleos y soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco” [En línea] *Revista Sinfonía Virtual Nº 25*, julio de 2013. <<http://sinfoniavirtual.com>> [Consulta: 29 de diciembre de 2013]

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango” [En línea] *Revista de música clásica y reflexión musical «Sinfonía Virtual»*, Nº 24, enero de 2013. <<http://sinfoniavirtual.com>> [Consulta: 29 de diciembre 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 Bailly Baillièrre, Madrid, 1911.

DON PRECISO (Juan Antonio de Iza Zamácola): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, 1799. Edición facsímil realizada por Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982.

DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª Ed. 1874] Tomo I.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas Andaluzas*, editorial Guillermo Blázquez, Madrid, 1983. Facsímil de la edición de Madrid de 1847.

GAMBOA, José Manuel: *Una Historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid, 2005.

GARCÍA MATOS, Manuel: *Sobre el flamenco, estudios y notas*, Ed. Cinterco 1984. Madrid.

HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel: *La petenera flamenca como forma musical: Naturaleza genérica y rasgos estilísticos (1825-1910)*. Programa de Doctorado El Flamenco: un acercamiento Multidisciplinar a su Estudio, Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y las Filologías Integradas, Universidad de Sevilla, 2009.

HIDALGO GÓMEZ, Francisco: *Como en pocos lugares. Noticias sobre el flamenco en Barcelona*, Ediciones Carena, Barcelona 2000.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, José Luis: *Pinceladas flamencas y los cantes de Ronda*, edición del autor, Málaga 2011

LAFOURCADE SEÑORET, Octavio: *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, DVD ediciones, Barcelona, 1998. 1ª ed. 1881.

MARÍN, Rafael: *Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra*, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902. Edición facsímil realizada por Ediciones de La Posada, Córdoba, 1995.

MARTÍN TENLLADO, Gonzalo: *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical*, Ediciones Seyer, Málaga, 1991.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: “La canción tradicional española”. *Folklore y costumbres de España*, Ediciones Merino, Madrid, 1988, Tomo II. Pág. 20. [1ª ed. Alberto Martín, Barcelona, 1931-33]

MUDARRA, Alonso: identifica en 1546 la melodía de *vacas* con la *romanesca* en su libro de vihuela *Tres libros de música en cifra para guitarra*, Sevilla, 1546.

NAVARRETE, José: “Sevilla en el mes de Abril”. *La América. Crónica Hispano-americana*, Jueves 28 de mayo de 1874. Pág. 8. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional. [En línea] <http://hemerotecadigital.bne.es/>

NAVARRO GARCÍA, José Luis: “Ronda” en *Historia del flamenco*, ediciones Tartessos, Sevilla, 2002. Tomo I.

NOROÑA, Gaspar María de Nava Álvarez, Conde de: *Poesías*, Madrid, por Vega y compañía, 1799-1800. 2 Tomos.

NÚÑEZ, Faustino: *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona, 2008.

NÚÑEZ-ROBRES, Lázaro: *La música del pueblo, Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn...Calcografía de Echevarría*, Madrid, 1866.

OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Sevilla 1912. Edición facsímil, Asociación Manuel Pareja-Obregón 1987.

PARGA, Juan: *La guitarra Española, gran colección de obras Características para guitarra, que publica ésta Casa en colaboración con el primer Guitarrista de Cámara y Maestro honorario de varios*

Conservatorios. Por Don Juan Parga. Edición facsímil consultada de la editorial Chanterelle Juan Parga, *Concert Works for guitar*, Heidelberg, 1990.

POTOCKI, Jean: *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2002. Pág. 8.

REYES ZÚÑIGA, Lénica: *La Petenera en México: hacia un sistema de transformaciones*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011,

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás, Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005.

ROJO, Gonzalo: *Antonio Jiménez González «Antonio de Canillas»*, Diputación de Málaga, 2006.

SALDONI, Baltasar: *de músicos españoles*, Antonio Pérez Dubrull, Madrid, 1868.

SNEEUW. Aire C.: “El Flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert”, *Revista Candil* n^o 74, Marzo-Abril 1991. Págs. 667-668.

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.

VALERA SILVARI, José María: *La música popular española*, Imprenta de Hermenegildo Mancebo, Mondoñedo, 1883.

Candil n^o 73 año XIV, Revista de Flamenco/Peña flamenca de Jaén, Enero febrero de 1991.

Páginas Web y Blogs

Web *Flamencópolis* gestionada por Faustino Núñez. [En línea]
<<http://www.flamencopolis.com/> [Consulta 29 de marzo de 2013]

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. [En línea]
<<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>>

Blog *El afinador de noticias* gestionado por Faustino Núñez. [En línea]
<<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/>

Blog *La gazapera*, gestionado por Manuel Bohórquez. [En línea]
<<http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/>

APÉNDICE

PARTITURAS

Vi - va Tri - a - na! vi - van los se - vi - lla - nos y se - vi - lla - nas!
 Hoch, hoch Tri - a - na!*) deine Frauen soll'n le - ben und dei - ne

lla - nas! vi - van los se - vi - lla - nos y se - vi - lla - nas!
 Mún - ner, dei - ne Mún - ner soll'n le - ben! Hoch dei - nen Frau - en!

*)Vorstadt von Sevilla.

EL CONTRABANDISTA. (CANCION.)

DER SCHMUGGLER. (LIED.)

Compuesta por Manuel García año de 1805 proximamente. | Componirt von Manuel García gegen das Jahr 1805.

Allegretto. (♩ = 50.)

Piano.

Yo soy el con-tra-ban-dis-ta y cam-po por mi res-pe-to;
 Ich bin der Schmuggler ver-we-gen, Al-len an Muth ü-ber-le-gen,

á to-dos los de-sa-fi-o; pues á na-die ten-go
 der wenn der Kampf heiss ent-brennet, die fei-ge Furcht nicht

mie-do.
 ken-net.

meno mosso
 Ay! ay! ay! ja-le-o, mu-cha-chas; quien me
 Frisch-auf, du schmucke Dir-ne, willst

pmeno mosso

mer-ca al-gun hi-lo ne-gro? Mica-ba-llo está can-
 kau-fen mei-ne Zvir-ne? Mein Rapp-un-ge-dul-dig

sa - do, y yo me mar - cho co - rrien - do
schar - ret, und Liebchen da - heim mein har - ret.

Tempo I.

a - horch, y! ay! ay! que vie - ne la
Horch, horch, horch! Hörst du? dort kommt die

Tempo I.

ron - da, y se mo - vió el ti - ro - te - o; ay! ay! ca -
Run - de, Schü - sse dort sind sich - re Run - de! Hurrah! mein

ba - lli - to mi o, ca - ba llo mi o ca - re - to!
Pferdchen flie - he; dro - hender Ge - fahr mich ent - zie - he!

¡Ay! ja - le - o!
Hur - rah, Pferd - chen!

Ay! — ja — le — o! ay! ja — le — o! que nos
 Hur — rah! Pferd — chen! Fort, da mit sie uns nicht

pù mosso.
 co gen — ay! sa — ca — me de este a prie.to!
 fin — den. — Flieg Rappe, flieg mit den Win — den!

pù mosso.
 Ay! ca — ba — lli — to — ja — le
 Hurrah, mein Rappe, hur — rah, hur — rah!

Ay! ca — ba — lli — to — ja — le
 Hurrah, mein Rappe, hur — rah,

hur — o — ay! hur — rah!

P O L O

de la Opereta "El Criado Fingido" por Manuel García.

aus der komischen Oper: „Der verkappte Diener“ von Manuel García.

Manuel García nació en Sevilla el 22 de Enero de 1775. Fué uno de los primeros tenores de su época, habiendo cantado en los principales teatros de Europa. Se distinguió también como compositor de operetas y canciones andaluzas. Este distinguido artista murió el 2 de Junio de 1832 á los 58 años de edad. Los que deseen más promouedores, pueden consultar el diccionario biográfico y bibliográfico de M^r Fetis.

Manuel García wurde am 22 Januar 1775 in Sevilla geboren. Er war einer der besten Tenöre seiner Zeit und sang an den Haupt-Theatern Europas. Ausserdem zeichnete er sich als Componist von komischen Opern und andalusischen Liedern aus. Dieser berühmte Künstler starb am 2. Juni 1832, im Alter von 58 Jahren. In Fetis biogr. und bibliogr. Lexicon ist Näheres über ihn angegeben.

Larghetto. (♩ = 126.)

Canto.

Piano.

f *p*

Cuerpo bueno, alma divina, qué de fatigas me
 Hol-de Maid, im tief-sten Her-zen weckest mir der Lie-be

cues-tas! des-pier-tas es-tas dor-mi-da, ya li-
 Rum-mer, wache auf aus süssem Schlum-mer, komm und

© Biblioteca Nacional de España

via por Dios mis pe - nas. Mi - ra que si no fa -
 lind - re mei - ne Schmer - zen. Hin sind mei - ne fro - hen

llez - co, la pe - na ne - gra me a - ca - ba. Tan só -
 Lie - der, Le - ben gibt nur dei - ne Nä - he. Wenn ich

lo por verte a - ho - ra mis pe - sa - res o - cul - ta - ra.
 nicht dein Au - ge se - he, drückt mich dü - stre Schwer - muth nie - der.

più lento.

Ay! ay qué fai - ti - gas! ay! ay qué fai - ti - gas! ay!
 Ach, wel - che Qua - len! ach, wel - che Pein! Ach!

più lento.

i'a - ach! - y! - i'a - ach!

à piacer

rall. *più animato.*

y! - ay! ay que ya es - pi - ro!
ach, ich ster - be!

rall. *più animato.*

ay! ay que ya es - pi - ro!
ach, ich ster - be!

[23]
Estaba con mi gachona
 Polo

Francisco de Borja Tapia

Allegretto

Piano

Es - ta - ba con mi ga - - - cho - na
 No te can - ses en can - - - tar
 U - na tuer - ta me e - na - - - mo - ra

— y yo tu - ve u - na ma - - - ní - a es -
 — pá - ja - ro en jau - la e - ne - - - mi - ga no
 — no la quie - ro cor - te - - - jar u -

1ª 3

18 2ª 3 3

ní - a di - me ne - gra de mis o - - - jos es -
 mi - ga que es - toy mi - ran - do la li - - - ga con
 jar pues si la lla - mo mis o - - - jos por

© Copyright. Celsa Alonso. Iherautor Promociones Culturales, S.R.L. / ICCMU, 2001

24

tás en la le - - ta - ní - a
 qué me quie - res ca - zar
 pu - lla lo ha de to - mar

Pues ya se

29

ve mí - re - me us - ted con e - sos o - jos má -

34

te - me us - ted, pues ya se ve mí - re - me us - ted y con

40

e - - - sos o - jos má - te - me us - - - ted.

[Da Capo]

EL CANCIONERO POPULAR.

POLO DE LA SOLEDAD

MÚSICA DE D.F. TAPIA

ARREGLADO.

PARA PIANO CON LETRA

POR ISIDORO HERNANDEZ.

N.º 11. Andantino.

PIANO.

Ya - dios des - di - cha - da

car - cel se - pul - tu - ra de hom - bres

vi - vos Ya - dios des - di -

- cha - da car - cel se - pul - tu - ra

de hom - bres vi - vos don - de sea -

man - san los gua-pos ay! so - le - dad so - le - dad

y se pier - den los a - mi - gos

don - de sea man - san los gua -

- pos don - de sea man - san los gua - pos so - le - dad ay!

y se pier - - - - den los a -

3284-B

mi-gos so-le-dad del al-ma mi-a de

no-che te-ven-go á ver ay! so-le-dad so-le-dad porque

no pue-do de dí-a

ay! por que no pue-do

de di ritard. a

2ª

Un cordoncito de pelo
Le dejó á la carcelera,
Por un papel de cigarro
Y una mija de candela.
Soledad del horizonte
Tambien se suele quemar
Ay! soledad, soledad,
Con su propia leña el monte.

3ª

El corazon tu mediste
En la cruz de la carrera
Yo le tomé jugandillo
Y ahora ha salido de veras
Soledad & 8

La Petenera

(Petenera Jarocho)

Los Imposibles
Naïve, 2006. V 5055

Patricio Hidalgo
L'Arpeggiata Crisitina Pluhar
Trans. Guillermo Castro

la menor

Andante Introducción

Guitarra

plantilla rítmica general

plantilla rítmica del bajo

Copla 1

U na donce lla se fue a vi vir al mar pro fun do u na donce lla se fue a vi vir al mar pro fun do

pero ante no o che so ñé en al gún lu gar del mun do en al gún lu gar del mun do can tan do la en con tra ré

Copla 2

Ay so li ta so le da ad so le dad que yo o qui sie ra ay so li ta so le dad so le dad que yo qui sie ra a

que, usted se volvie ra no na a pa que yo me la co mie ra ay ma du ri ta ay ma du ro na que del pa lo se ca ye ra a

Una doncella se fue
a vivir al mar profundo
pero anteanoche soñé
que en algún lugar del mundo
andando la encontraré

¡Ay! solita soledad
soledad que yo quisiera
que usted se volviera anona
pa' que yo me la comiera
madurita madurona
que del árbol se callera

© Guillermo Castro Buendía 2013

Petenera Huasteca

C.VII la menor
(original mi menor sin cejilla)

Mariachi de la Secretaria de Marina
Transcripción Guillermo Castro

Allegro Introducción

Guitarra

9

17

Copla 1

1

2

25

3

(1)

4

(2)

5

33

6

7

(1)

41

8

(2)

9

(1)

10

(2)

La si re nase em bar có en un bu que de ma de ra
la si re nase em bar có en un bu que de ma de ra como el vien to le fal to o ay le le le a
y como el viento le fal tó no pu do lle gar a tie ra
al me dio mar se que dó can tan do la pe te ne ra

*La sirena se embarcó
en un buque de madera
como el viento le faltó ¡ay!
no pudo llegar a tierra
al medio del mar se quedó
cantando la petenera*

© Guillermo Castro Buendía 2013

46 ritornelo instrumental

52

Copla 2

58

1 2 3 (1) 4 (2)

Quando el mari ne ro, mi ra la bo rras capor el cie lo cuando el mari ne ro, mi ra la bo rras capor el cie lo miran

66

5

do al cie lo sus pi ra ay le le le a

74

6 7 (1) 8 (2) 9 (1)

si yo me preste a la vi da si go sien do ma ri ne ro si yo me preste a la vi da si go

82

10 (2)

sien do ma ri ne ro ay a

*Quando el marinero mira
la borrasca por el cielo
mirando al cielo suspira ¡ay!
si yo me presté a la vida
sigo siendo marinero ¡ay!*

Polo

Cantado por la Sra. Loreto García, titulado "El Julepe"

Compuesto con motivo del regreso de S.M. Catholica
de Cádiz a Madrid en octubre de 1823
BNE MC/4199/12

Ramón Carnicer (1789-1855)
Arr. Guillermo Castro

Andantino

Guit. *Mi menor*

mi re# Do mi re# mi

Copla

Voz

Cuan do mi bar co na ve ga por las on das com ba ti do

es cuan do más por li brar le con tra las on das me j ri to

estribillo

ay ju le pe ay ju le pe ay ja le o quiense em bar ca es quien pa sa la mar

si gan fir mes las fuer tes Rea lis tas y que vi va su Real ma jes

Sol Re DRe Re mi Si7

Sol Re

© Guillermo Castro Buendía 2012

Allegro

estribillo en Mi Mayor

52 tad y que vi va su Real ma jes tad ay ju le pe. ay ju le pe. ay ja

Sol Do Si7 Si7

60 le o quiense em bar ca es quien pa sa la mar si gan fir mes los fuer tes Rea

Mi Si7 Mi Si7

68 lis tas y que vi va la Real ma jes tad ay ju le pe ay ja

Mi Si7 Mi Si7 Mi Si7

76 le o y que vi va su Real ma jes tad ay ju le pe ay ja

Mi Si7 Mi Si7 Mi Si7

84 le o y que vi va su real ma jes tad

Mi Si7 Mi

*Cuando mi barco navega
por las ondas combatido
es cuando más por librarle
contra las ondas me irrita*

*A pesar de los vaivenes
de las ondas enemigas
al puerto llegarán salvos
el Rey y sus familias*

*Aunque el barco esté aún expuesto
sufriendo del mar la saña
no haya miedo al zozobre
pues va en él, el Rey de España*

*Ay julepe, ay julepe, ay jaleo
quien se embarca es quien pasa la mar
sigan firmes las fuertes Realistas
y que viva su Real majestad*

Ay julepe, ay julepe, ay jaleo...

Ay julepe, ay julepe, ay jaleo...

Polo Gitano o Flamenco

Popular

1874. Cantos Españoles
recopilado entre 1854-67

Eduardo Ocón (1833-1901)
arr. Guillermo Castro

Allegro (♩ = 184)

Mi frigio flamenco

Guit. *ff* hemiolia *marcato il basso* lam Mi (lam) Mi (lam) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 compás flamenco de soleá sugerido

10 Mi (lam) 12 1 2 3 4 idem 6 7 8 9 10 11 12 (lam) Mi *p* Fa7 Mi

18 Temple

A y

Fa7 Mi lam Mi lam Mi lam Mi *pp* *ff*

26 *p* Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi

32 Salida

A y ay a y 1 ¡ay! ¡ay!

lam Do *pp* hemiolia

40 2 ayeos

a y a a

© Guillermo Castro Buendía 2012

48

Fa *cresc.* Sol Fa Mi *ff*

59

Fa7 Mi Fa7 Mi (lam) (Sol) (lam) (Fa) Mi

67

Copla,
primera parte

pen sa

12 *p* 1 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

lam Mi lam Mi lam Mi

Fa7 Mi Fa7

92

que yo a ti no

Mi Fa7 Sol

f *p*

2

100

que yo a ti no te que ri a a

Do

pp

(2') 3 ayeos

108

a y

Fa Sol cresc. Fa Mi

f *ff*

119

Mi (lam) Mi (lam) Mi lam Mi

f *pp*

127

segunda parte

aho ra po drás co no cer a y

lam Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi

1

135 que por ti pierdo 2 que por ti

Mi lam Sol *pp*

144 pier do la vi da *p* a ayeos

Do *pp* Fa Sol *cresc.*

154 y

Fa *f* *ff* Mi 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*

Soledad Popular

1874. Cantos Españoles
recopilado entre 1854-67

Eduardo Ocón (1833-1901)
Arr. Guillermo Castro

Allegro (♩ = 184)

— hemiolia —

Mi frigio flamenco

Guit. *ff*

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

compás flamenco de soleá

p Fa7 Mi Fa7

9

Mi 1 Fa7 2 3 4 Mi 5 6 Do 7 Fa 8 9 10 Mi 11 12

marcato lam Mi

17

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

25

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

f Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7

35

Copla

Ves ti do de na za re no

1 2(1)

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

pp Fa7 Mi Fa7 Mi Fa7

45

y pe ques lastres ca i das en tu pa la bra no cre o

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

f Fa7 Mi Fa7 Mi Do Fa Mi lam

53

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

5(2) 6(3) D.C.

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

ff Fa7 Mi Fa7 Do 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

A SU DISCIPULA LA S^{ta}. D^a. LOLA MULLER.
LA JOYA DE ANDALUCIA.

Propiedad.

Miscelanea de aires caracteristicos para Piano.

Pr. 20 Rs.

POR J. CANSINO.

INTRODUCCION.

PIANO All^o M.M. (♩ = 208) *pp* *cres.* *ff*

N^o 4. POLO.

mf All^o (♩ = 208) *mf*

Carrara y Sanz hermanos, Editores.

S (142) II

Calle del Principe N^o 45 Madrid.

2

mf

mf

f

p

ff

5 (142) 11

15

cres.

presto.

p

cres.

ff

dim

Nº 15. SOLEDAD. Polo Gitano.

p *All.^{mo}* ($\text{♩} = 176$)

f

s (142) II

The musical score consists of seven systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a forte (*f*) dynamic marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The fifth system features a piano (*p*) dynamic marking. The sixth system includes a forte (*f*) dynamic marking. The seventh system concludes the piece with a double bar line and a repeat sign.

5 (1+2) II

FINAL.

All.º vivo. (♩. = 208)

mf

f

p

ff

p

ff

tr

ff

s(142) II

B

LA SOLEDA

POLO GITANO

POR

J. CANSINO.

PROPIEDAD.



PRECIO 12 R.

Allegro.

INTRODUCCION.

ff

ppp

639

2

Allegretto.

SOLEDA

A 830

3

5

p

f

p

f

p

f

A. 830 V.

FINAL.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'FINAL.' and contains measures 4 through 6. The subsequent systems contain measures 7 through 9. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents (^), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The key signature remains two sharps throughout. The time signature is 3/8. The score concludes with a double bar line and the word 'FIN.' below it.

5

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The second system continues the melody and accompaniment, featuring fingering numbers (3, 2, 1) above a note. The third system shows a continuation of the piece with a '4' and '2 1' marking. The fourth system includes a '2 3 1' marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic. The fifth system shows a continuation of the piece with a '1 1' marking. The sixth system concludes the piece with a double bar line and a final 'ff' marking.

A mi aventajado discípulo el joven Jorge Hodgson.

Polo Gitano y Panaderos

Verdadero estilo andaluz tomado del pueblo con el rasgueado y arpeado peculiar de este género en la guitarra popular y fácil, cantos modernos, las mismas variaciones y enlace de acordes.

por
J. PARGA.
Op. 2.^a)

Pr. 6 pesetas.

Introduction. Allegro moderato.

The musical score for the Introduction of 'Polo Gitano y Panaderos' is written for guitar. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes various musical notations such as 'rasgueado' (strummed), 'piano', 'un poco animando', and triplets. The first staff shows a series of chords and strumming patterns. The second staff continues with similar patterns, including a 'piano' marking. The third staff features a 'un poco animando' marking and a 'piano' marking. The fourth staff includes a 'piano' marking and a 'un poco animando' marking. The fifth staff shows a 'piano' marking and a 'un poco animando' marking. The sixth staff includes a 'piano' marking and a 'un poco animando' marking. The seventh staff concludes with a 'rasgueado' marking.

^{a)} El dedo índice, indicado sobre el acorde, pasa ligeramente hacia la 4ª cuerda, rozando las 1ª, 2ª, 3ª y 4ª cuerdas. Cuando esta debajo, pasa hacia la 1ª rozando las cuerdas 4ª, 3ª, 2ª y 1ª.

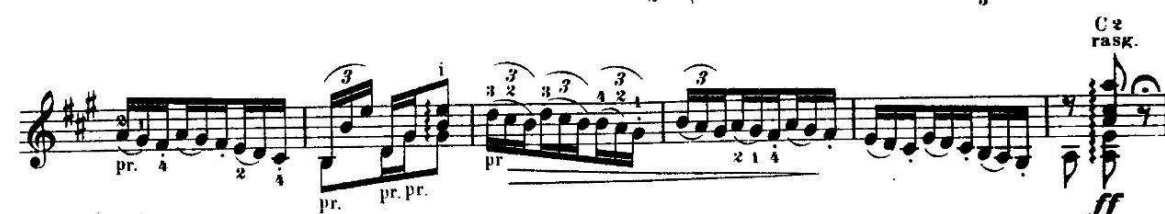
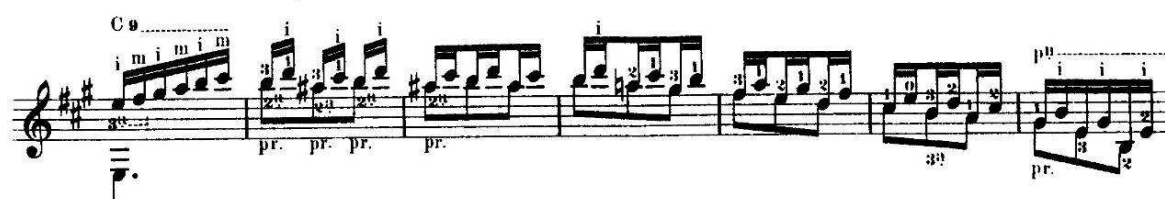
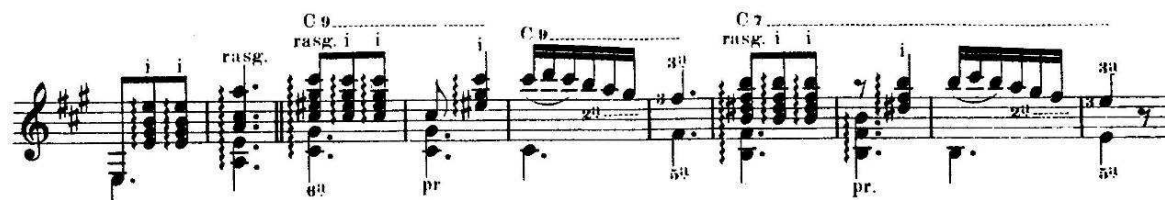
L. y G. 29

L.y G. 29



Jaleo. Final. (Panaderos.)
Allegro.

rasg. rasg. rasg.



L.y G. 29

The musical score consists of eight 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 includes markings for 'C 5', 'vivo', and 'f'. The second staff continues with 'C 3', 'C 5', 'poco ritar', and 'p'. The third staff is marked 'dim.', 'lento', and 'ppp', followed by 'Soleà' and 'p'. The fourth staff includes 'accelerando', 'C 3', 'C 5', 'C 5', 'C 6', 'C 5', 'ff', 'semplice', and 'p'. The fifth staff is marked 'con fuoco' and 'f'. The sixth staff includes 'C 5', 'f', 'p', and 'C 2'. The seventh staff includes 'C 3', 'C 5', 'accelerando', 'C 5', 'C 2', 'tamb. in in', 'tamb. in in', 'tamb. in in', 'cres.', and 'f'. The eighth staff includes 'accelerando', 'retardando', and 'f'. A box containing the text 'pasando el índice hacia la 4ª cuerda, y la tumbora se hace con el pulgar cerca del puente.' is located between the seventh and eighth staves.

L. y G. 30

3

p *sosten.*

vé - te con el o - - tro, ya que asi tu lo has que -

espress.

ri - o! Por que

a tempo *sosten.*

ten - go yo en mi huer - to la se - mi - lla del ol -

rall.

vi - o y la flor del es - car - mien - to!

a tempo *sosten.*

P. 39 C.

The musical score consists of five systems, each with a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in bass clef, and the vocal part is in treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

- System 1:** The piano part begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked *a tempo*. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The lyrics are not present in this system.
- System 2:** The piano part continues with a similar melodic and bass structure. The tempo remains *a tempo*. The dynamics are *pp* and *stacc.* (staccato). The lyrics are not present in this system.
- System 3:** The vocal line enters with the lyrics "Com - pa - ñe - ra de mi". The piano part provides accompaniment. The tempo is *a tempo*. The dynamics are *p* and *sosten.* (sostenuto). The lyrics are "Com - pa - ñe - ra de mi".
- System 4:** The vocal line continues with the lyrics "al - ma, En tu ce-men - te - rio en - tré." The piano part continues with accompaniment. The tempo is *a tempo*. The dynamics are *p* and *sosten.* The lyrics are "al - ma, En tu ce-men - te - rio en - tré."
- System 5:** The vocal line concludes with the lyrics "Le - van - té la lo - sa ne - gra". The piano part continues with accompaniment. The tempo is *a tempo*. The dynamics are *p* and *sosten.* The lyrics are "Le - van - té la lo - sa ne - gra".

y aun he vis - to tu que - rer, y aun he
rall. *a tempo* *dolente*
 vis - to tu que - rer!
rall. *p a tempo*
dim.
smorzando *pp* *rall.*

* * * * *

POLO DEL FILLO.

Andante.

INTRODUCCION.

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in 3/4 time and features a variety of fingerings and articulations. The violin part includes a 5-measure rest and a 3-measure rest. The score is divided into sections by double bar lines. The first section is labeled 'INTRODUCCION.' and the second section is labeled 'Andante.'.

C-3.

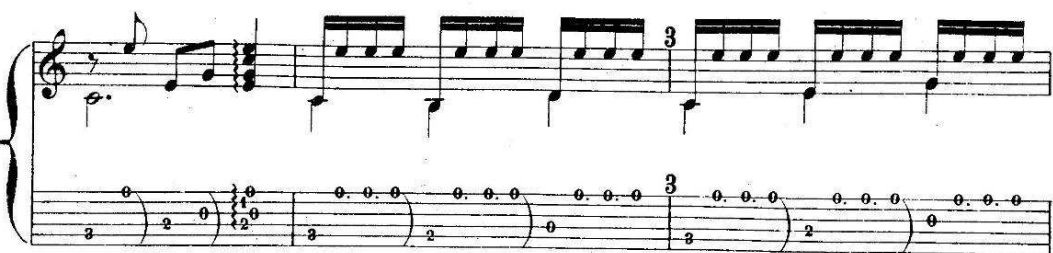
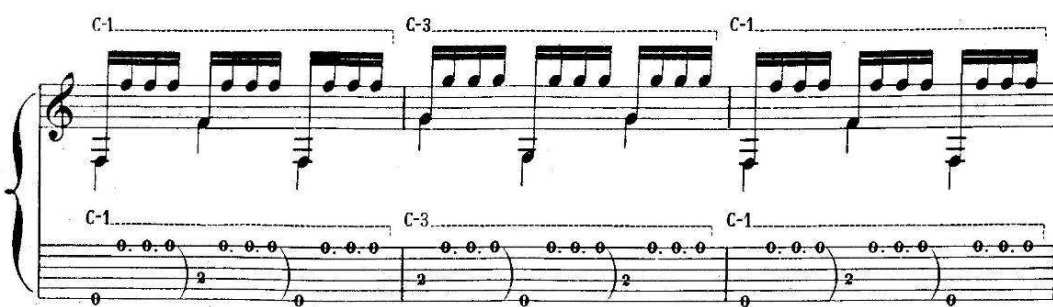
S-B.

Chor.

S-B.

Chor.

R.M.1.



R.M. 1.

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

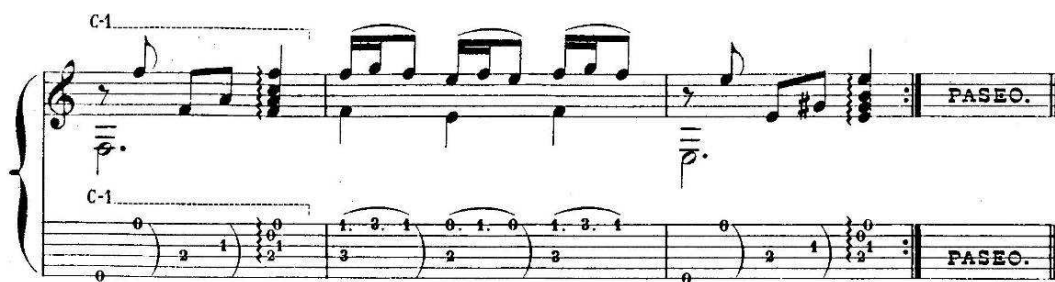
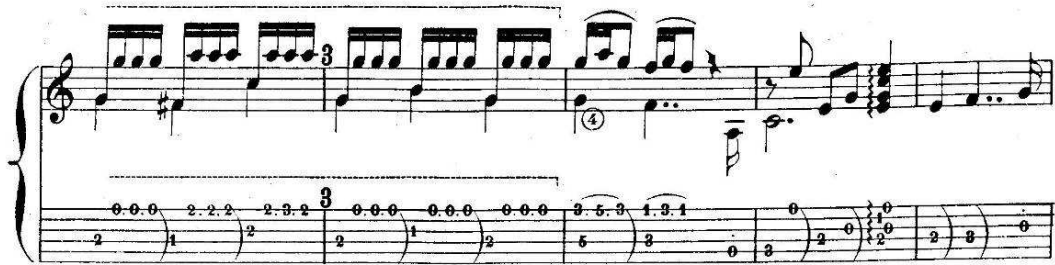
996

997

998

999

1000



POLO-TOBALO.

Andante.

INTRODUCCIÓN.



195

C-1 C-3
 C-1 C-3
 C-1
 C-1
 3 veces.
 3 veces.
 C-3 C-1
 C-3 C-1

FASEO.

3 veces.

3 veces.

FASEO.

R. M. I.

PASEO.

3 veces.

C-3 C-1

C-3 C-1

RAS.

CAÑA DE CURRO PAULA.

Andante.

ENTRADA.

X

El Polo de Tobalo con el macho primitivo

"Tú eres el diablo romera"

Hispavox 1970
HH 10-346/7

Pepe el de la Matrona (1887-1980)
Guit. Manolo el Sevillano

C.III Mi frigio flamenco 15' Temple

Copla primera parte

Voz

Guitarra

ay

A ay tú erel di ablo ro meera a a y que iu

me viee de e e e eueu ten ta a ua u a a a a u a a a a u

a a a a u a a a ua u

no soy el di ablo romera a a y que iu soy tumuje e ee eueu na tura ua

1 3 6 8 10 3 6 8 10 1 3 6 8 10 1 3 6 8 10 1 3 6 8 10

La Sol Fa Mi Fa Mi Mi Fa Sol Fa Mi Mi Fa Sol Fa Mi

Mi Fa Sol Fa (la) (do) (fa) Mi Fa7 Do Fa7 Mi

Mi Fa Mi Fa Mi Mi lam La Sol Fa Mi Fa Mi

*Tú eres el diablo romera
que me vienes a tentar
no soy el diablo romera
que soy tu mujer natural*

© Guillermo Castro Buendía 2009

10 Ayeos

12 Remate (Macho)

14

16

18

*De la Habana vengo señores
de bailar un fandango
entre mulatas y chinas
que me lo están chancleteando*

Polo

"Estoy cumpliendo condena"

1971 Polygram 848 544-2

Camarón de la Isla (1950-1992)

Guit. Paco de Lucía

Introducción Salida C.IV Mi frigio flamenco 25''

Voz Falseta 4 compases de soleá

Guitarra

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

© Guillermo Castro Buendía 2013

*Estoy cumpliendo condena
por culpa de una mujer
lástima le tengo al hombre
que por ella yo maté*

Ayeos (tempo rubato)

25 1 2 3 4 5 3

e e e e e e bu e e e e yu e e e e e e e e u e e e e

MiFa SolFaMi Mi Fa Sol Sol Re7 (sol solb) Fa Fa Do7 Fa (re)(mi)(fa) Mi

12 6 3

Remate Copla 2 (Soleá)

30 cierre de soleá + falseta

yu 4 compases Llorandole pi i o a Doo quemedé la li bertá a a

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

Mi Mi7 lam (Sol7) Sol7 Do

33 1 (2)

a a a a a a a a y uy

(Sol7) Sol Do Sol7 Do Sol7 Do

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

35 2 (3)

alun que ten ga a a a a a a a que pe i i i i u

Re7 Sol Re7 Sol

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

37 3 (4)

li mos ná por ca ri a a a a a a a a a y

Sol7 lam lam (sol) Sol7 Do

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

39 (5)

porque ten go o sin vivi i i i quenun ca a pa mi ha brau a pa

Sol7 Do Do7 Fa Mi (la) (sol) (fa) Mi

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

41 4 (6)

u

Fa Mi Fa Mi Fa Mi

12 1 2 3 6 8 10

*Llorando le pido a Dios
que me dé la libertad
aunque tenga que pedir
limosna por caridad
porque tengo un sin vivir
que nunca para mí habrá paz*

Polo de Ronda

"Nuestra amistad"

1966. Sabor de Málaga Vol 2.
Columbia C-7172

Antonio de Canillas (n.1929)
Guit. Carlos Pastor (n.1940)

Introducción
C.III Mi frigio flamenco

Polo, primera parte

Voz: Ay en la pi la a a a gua bau tismo o a y compañera mi i i i i a

Guitarra: Mi 10 1 2 3 Fa7 6 8 Do 10 12 1 2 3 6 8 10 Sol7

segunda parte

Voz: yyque se jun to o o o o nues tra a mi is ta a Qui

Guitarra: 12 1 2 3 6 Fa 8 Mi 10 12 1 2 Fa7 3 6 8 10

Voz: en me i ba mi a de e e si e ne es te mun do oa a y que este quere e e

Guitarra: 12 1 2 3 Fa (Mi) Do 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10 Sol7

Voz: se te ní i a e a a a a ca ca a ba a u

Guitarra: 12 1 2 3 6 Fa 8 Mi 10 12 1 2 Fa 3 6 Mi Fa 8 Mi Fa 10

*En la pila del bautismo
se juntó nuestra amistad
quien me iba a decir en este mundo
que este querer se tenía que acabar*

© Guillermo Castro Buendía 2013

Copla 2 soleá apolá

10 *Ere ebi a a blo* *o o o o o o o o* *ro me a ra a a a u* 1

12 *que me vie ne* *e e e e e e e a bus ca* *u no* 2

14 *so y di a blo o ni de mo o nio* *quesoy bue e e e na b y na tu ra* *u no* 3 4

16 *so y di a blo o ni de mo o nio* *uo quesoy bue e e e e na a y na tu ra* 3' 4'

Chord symbols: Mi, Fa, Sol7, Do, Fa7.

*Esres el diablo romera
que me vienes a buscar
no soy diablo ni demonio
que soy buena y natural*

18

soleá apolá

This system contains measures 18 through 21. Measure 18 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a whole rest followed by a half note G4. The lyrics "Que es tu vie raa a aa a a a" are written above the staff. The bass line consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings 12, 1, 2, 3, 6, 8, 10 are indicated below. Measure 19 continues the melody with "raa a aa a a a". The bass line has rests for the first two beats, then eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings 12, 1, 2, 3, 6, 8, 10 are indicated. Measure 20 features a melodic phrase "muyma lo oo o" and a bass line with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings 1, 2, 3, 6, 8, 10 are shown. Measure 21 continues with "y con la so lu u u u u perdi a". The bass line has eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings 12, 1, 2, 3, 6, 8, 10 are shown.

Que es tu vie raa a aa a a a

muyma lo oo o y con la so lu u u u u perdi a

20

22

This system contains measures 22 through 25. Measure 22 continues the melody with "can ta ba a To ba lo el po lo me jo que na a a die e en la via canta". The bass line has eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings 12, 1, 2, 3, 6, 8, 10 are shown. Measure 23 continues the melody. The bass line has eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings 12, 1, 2, 3, 6, 8, 10 are shown. Measure 24 continues the melody. The bass line has eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings 12, 1, 2, 3, 6, 8, 10 are shown. Measure 25 continues the melody. The bass line has eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings 12, 1, 2, 3, 6, 8, 10 are shown.

can ta ba a To ba lo el po lo me jo que na a a die e en la via canta

24

5 ligado

6

This system contains measure 26. The melody continues with "a ba a a To ba a lo oo o o o o el po o o o me jo quee na a die e en la vi a u". The bass line has eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Fingerings 12, 1, 2, 3, 6, 8, 10 are shown.

a ba a a To ba a lo oo o o o o el po o o o me jo quee na a die e en la vi a u

Aunque estuviera muy malo
con la salud perdida
cantaba Tobalo el polo
mejor que nadie en la vida