

Málaga y El Polo

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.

Tenemos descripciones a lo largo del siglo XIX de diversos tipos de polo: gaditano, de Tobalo, de Ronda, de Jerez, etc. algunos serían flamencos, otros no. En este sentido hay que considerar el entorno de Ronda y Málaga como determinantes en el desarrollo histórico del polo, con dos variantes, el Polo de Tobalo y el Polo de Ronda, transmitidas hasta la actualidad.

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. Fueron calificados los polos, además, como un tipo de jaleo diferenciado, algo a tener en consideración en cuanto a la sedimentación de parte de sus elementos musicales en lo que más adelante llamaríamos soleares¹.

I. Algunos datos históricos sobre el polo

Sobre el polo tenemos citas muy antiguas. La más antigua es una de 1683 localizada por Gregorio Valderrama Zapata:

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 septiembre de 2021]. Ver págs. 2, 54-55, y 104.

VILLANCICOS, QUE SE CANTARON
en la Real Capilla de las Señoras Descalzas la noche
de Navidad del año de 1683, y la de Reyes de 1684.
siendo Maestro de Capilla el Licenciado D. Ma-
thias Juan Veana.

ESTRIBILLO.

Pol. **C**ON mi papahi,
Y con una mar,
A ver esto Ni...
Me embia el Polà:
Ti ti ti ti ta,
Porque de Polò
Esta es la tonà.

COPLA.

Como allà es costu
Elegir el Re,
Mandan me logrà
El que os obede,
Ti ti ti ti te,
Que esta es de Polò
La cancion a le.

TEX-

Al final del estribillo puede leerse: “Porque de polo / esta es la tonà” y al final de la copla “Que esta es de polo / la canción a le”². Este dato retrasa en casi un siglo la cita más conocida hasta ahora de 1773, la aparecida 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 esta modalidad 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 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 caballeros, 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

² Este estribillo y copla aparecen en la pág. 191 de la obra *Obras posthumas lyricas sagradas de D. Joseph Perez de Montoro... Tomo II*, Oficina de Antonio Marín, Madrid, 1736. El texto del encabezamiento de los villancicos figura en la pág. 171. José Pérez de Montoro falleció en 1694. BNE 8/3800 V. 2. Digitalizado en el volumen 2 de la signatura de la BNE U/7919 V02.

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.³

El polo tuvo su mayor apogeo en los S. XVIII-XIX. Cotarelo y Mori encuentra una mención al polo en un entremés anónimo⁴ 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
(Estribillo)*

*En la Habana, mi vida, cantan así:
Cacharro faquiel faro tu puquí,
tirano chaqua catuleberi.
pase por tonadilla
y quédese aquí.⁵*

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

³ 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.

⁴ 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.

⁵ 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.

Allegro 3/4 – Parola: mire usted, canto boleras, el *polo*, la tiranilla y el cachirulo, [...] jaléame antes chiquilla.⁶

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 conocidas⁷. También señala el posible origen del estilo en América⁸. 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 Margarita⁹. Su estructura musical está relacionada con patrones rítmico-armónicos emparentados con la petenera mexicana.

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*

⁶ NÚÑEZ, *Guía comentada...* Op.Cit. Pág. 570.

⁷ GARCÍA MATOS, Manuel: *Sobre el flamenco, estudios y notas*, Ed. Cinterco 1984, Madrid. Pág. 65.

⁸ *Ibíd.* Pág. 77.

⁹ Fue estudiado en nuestro trabajo “El Polo de Ronda y otros polos” *Revista Sinfonía Virtual* N° 26, enero 2014. Pág. 4. Coincide el polo margariteño con la estructura musical de la *Romanesca*, música del siglo XVI.

¹⁰ CALLEALTA BARROSO, Pedro: “De Polos, Peteneras, Soleares y otros jaleos”. *MINA III. n° 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.

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 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 Quicaida* 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

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.

¹⁴ *La España*, Art.Cit.

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

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 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:

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.

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.

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

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 valeses:

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.

²⁰ *Ibíd.* Pág. 150.

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 octubre 2021]

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 octubre de 2021]

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.

POLO

*A las Cortes en Galicia
Diariamente echan por tierra;
En Gibraltar lo mismito
Sucede con la regencia.*

*¡Al jaleo, jaleo, embusteros!
¿No hay quien mienta más que eso?
¡Aaaaaay!*

*Inventad conspiraciones
Para que aquí nos burlemos.*

*Ay, ay que siga el embuste;
Siga la trampa y la broma;
Ay, Ay mientras que aquí en Cádiz
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 de “Tovalo”, aunque no lo creemos lírico.

Alberto Rodríguez localiza una noticia en la prensa madrileña²⁷ de 1822 en referencia a la ópera *Ramona y Roselio* (1803)²⁸ del maestro Esteban Christiani (¿1770-1825?), en la que se comenta “... *Hay en este mundo (...) Este polo muy bien cantado está muy gracioso...*”. El mismo Alberto encuentra una partitura de este “jaleo o polo” (así titulado) que cantó la soprano Manuela Carmona en 1811 en el madrileño teatro de la Cruz²⁹, con un cierto aire flamenco³⁰. Esta es la letra cantada en Acto II, Nº2, *Sabios Avisos* (Jaleo o Polo):

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 septiembre 2021]

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 septiembre 2021]

²⁷ *Nuevo diario de Madrid*, 12 de marzo de 1822. Blog *Flamenco de Papel* [En línea] <<https://flamencodepapel.blogspot.com/2013/06/en-torno-manuel-bernal-ampliacion.html>> [Consulta 28 de septiembre de 2021]

²⁸ *Ramona y Roselio* (o *Los ladrones compasivos*) Ópera en dos actos estrenada en el teatro de Los Caños del Peral el 21 de octubre de 1803. Libreto Francisco de Copons.

²⁹ *Diario de Madrid*, 27-I-1811, pág. 8.

*Hay en este mundo
ladrones diversos
los unos famosos
los otros rateros*

*Estos desonribles
ilustres aquellos
los unos famosos
los otros rateros*

*Procurad que el robo
sea de dinero
que la Alhaja siempre
clama por su dueño*

*Y podéis por ellas
el ser descubiertos
que la Alhaja siempre
clama por su dueño*

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 4½.³¹

Diez días después, el de Cádiz (17 de septiembre)³²:

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 4½.³³

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

³⁰ Puede escucharse una corta interpretación de este “Jaleo o Polo” en la misma entrada del Blog anterior. La tonalidad es lo que podríamos llamar un toque por medio (*La*) con modulación central a *Fa M*, en aire ternario rápido (3/8). La partitura que he manejado es anterior a 1818.

³¹ *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 octubre 2021]

³² 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 octubre 2021]

³³ *El afinador de noticias*, entrada citada del 18 de diciembre de 2009.

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 7½.³⁴

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 8.³⁵

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 localiza³⁶ 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 Málaga³⁷. 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):

[...] en lugar de privilegio el Señor Planeta, Conde y Príncipe de la Cofradía, Rey de los dos polos [...]³⁸

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).³⁹

³⁴ *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.

³⁵ *El afinador de noticias*, entrada citada de 21 de febrero de 2011.

³⁶ Blog *La gazapera*, entrada del 20 de febrero de 2011. [En línea]

< <https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/en-busca-de-el-planeta-perdido-2/> > [Consulta: 6 de septiembre de 2021]

³⁷ También lo están la caña, la serrana y la rondeña.

³⁸ 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.

³⁹ *El afinador de noticias*, entrada citada del 18 de diciembre de 2009.

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*⁴⁰

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

En 1842, 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.⁴¹

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

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.⁴²

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.⁴³

⁴⁰ 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.

⁴¹ *Escenas Andaluzas*, Op.Cit. Págs. 205-206. “Un baile en Triana” fue publicada por primera vez en *El Constitucional* el 10 de diciembre de 1842. PEREZ MERINERO, David: *Papeles flamencos* [En línea] <<http://www.papelesflamencos.com/2009/04/serafin-estebanez-calderon.html>> [Consulta 28 de septiembre de 2021]

⁴² *Ibíd.* Pág. 207.

⁴³ *Ibíd.* Pág. 213.

De ello se deduce que existía ya por aquellos tiempos (1842) una modalidad consolidada de polo, atribuida desde 1824 a Tobalo (¿Cristóbal Palmero?, ca. 1765 – ca. 1830⁴⁴), cantaor rondeño, 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.⁴⁵

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.⁴⁶

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.

⁴⁴ Fecha sugerida por JIMÉNEZ SÁNCHEZ, José Luis: *Pinceladas flamencas y los cantos de Ronda*, edición del autor, Málaga 2011. Pág. 29.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ *Ibíd.* Pág. 661.

[...] 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.⁴⁷

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 abandolao 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.⁴⁸

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.⁴⁹

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*.⁵⁰

José Gelardo cita un “Polo Gaditano” y un “Polo del Tío Tobalo” en el Teatro de Málaga en 1849⁵¹ como estilos de baile.

⁴⁷ *Ibíd.* Pág. 660.

⁴⁸ GAMBOA, José Manuel: *Una Historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid, 2005. Pág. 455.

⁴⁹ *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 octubre de 2021]

⁵⁰ *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 octubre 2021]

⁵¹ *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.

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.⁵²

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:

El Barbero no se hizo rogar durante mucho tiempo y ocupó su sitio al lado de Colirón, que preludiaba en su guitarra con los arpegios 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]⁵³

⁵² DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª Ed. 1874] Tomo I. Págs. 489-490.

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 1912⁵⁴ 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:

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 mollereras, 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.⁵⁵

Entre 1854 y 1867 recopila Ocón una variante de Polo considerada por él como *gitano o flamenco*⁵⁶, que es reflejo fiel de la versión que nos ha llegado hasta hoy como polo natural, muy parecido a su vez a la caña⁵⁷ 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. Polos líricos y teatrales

De forma paralela al cultivo de polos en ambientes populares y flamencos se practicó un polo que podríamos llamar lírico⁵⁸. Creemos que pudo surgir de algún estilo popular de

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Sevilla 1912. Edición facsímil, Asociación Manuel Pareja-Obregón 1987. Pág. 79 y ss.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ Aunque comparte con la caña flamenca actual su mismo sistema armónico, compás, patrones melódicos y parecidos ayeos, creemos que tuvo un distinto origen musical.

⁵⁸ Uno de los elementos musicales que distingue al polo flamenco es la cadencia armónica en el III grado de la tonalidad *frigia flamenca* (*Sol* si estamos en *Mi*, toque por arriba), 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.

polo llevado al teatro de la mano de compositores como por ejemplo Manuel García, de quien se conservan dos ejemplos muy célebres⁵⁹.

De finales del siglo XVIII tenemos el polo de la tonadilla *Los majos descontentos* (1796)⁶⁰ de Blas de Laserna, en aire ternario rápido, sin contenido flamenco. Se canta esta letra:

*¡Ay! Todo el hombre que agasaja
a las mujeres y los gatos ¡ay!
suele, en vez de una caricia
encontrarse un arañazo
porque a aquel que más le quieren
suelen hacerle más daño*

*¡Ay! El premio que las mujeres
suelen sacar de estos tratos ¡ay!
es quedarse pereciendo
y cargados de trabajos
y a veces dando otras cosas
que yo bien las sé y las callo*

Faustino Núñez se inclina a favor de pensar si este ejemplo podría ser el quejumbroso polo agitanado del conde Noroña⁶¹. Del análisis musical del manuscrito no podemos asignar carácter flamenco a este polo en tonalidad de *Re Mayor* y aire de jaleo, si bien quizás tenemos una tendencia errónea a pensar que lo agitanado y quejumbroso es el carácter flamenco que entendemos actualmente: triste, profundo y en modo *frigio*. Es posible que por estas fechas lo “quejumbroso” sea un simple ¡ay! y lo “agitanado” una gracia especial en la forma de interpretar, más bien de fiesta, al contrario de lo que presuponíamos.

En la tonadilla sin fecha *Los Majos de Rumbo*⁶² de Jacinto Valledor (1744-1809) figura un número cantado “yo conozco una majita...” que como polo es citado en colecciones posteriores, como en las *Canciones para voz con guitarra y para voz con piano* del Inventario de la Reina María Cristina (ca.1830)⁶³. Este Polo en aire ternario rápido y tonalidad *Mayor* tampoco tiene contenido flamenco.

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

⁵⁹ En un trabajo anterior ya citado. “El Polo de Ronda...” Págs.16 y ss., nos extendemos en los análisis musicales de los diferentes polos líricos y presentamos las diferentes partituras.

⁶⁰ Partitura facilitada por Gregorio Valderrama que se encuentra en la biblioteca Histórica de Madrid bajo la signatura Mus 111-4.

⁶¹ *Guía comentada...* Op.Cit. Pág. 150

⁶² Biblioteca Histórica de Madrid Mus 167-8.

⁶³ BNE. M.Reina/22.

“polo” se debe al éxito de la obra en París y otros países⁶⁴. Citado por Victor Hugo, George Sand, Franz Lizst y otros, llegó a España rebautizado como polo, haciéndose tradicional esta denominación desde entonces⁶⁵.

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*⁶⁶, considerado ya por entonces como un *jaleo* oriundo de Andalucía, como vemos:

*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.
Ay, ay, ay ay que viene la ronda*

⁶⁴ 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] Actualmente no disponibles en esta Web. Se pueden localizar en *Jondoweb*” [En línea] <<https://www.jondoweb.com/contenido-cantar-a-lo-gitano-el-cante-en-el-sxviii-i-1010.html>> [Consulta 28 de septiembre de 2021] y *Ático izquierda* [En línea] <https://aticoizquierdafilamenco.blogspot.com/2016/01/sobre-la-llave-de-la-musica-flamenca_27.html> [Consulta 28 de septiembre de 2021] 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).

⁶⁵ 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.

⁶⁶ Puede escucharse en Youtube una versión en la voz de Cecilia Bartoli [En línea] <<http://www.youtube.com/watch?v=6BNFOWeWu44>> [Consulta 29 de septiembre de 2021]

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 tonadillas⁶⁷. 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*⁶⁸. Parece 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*⁶⁹– 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 igual⁷⁰, que a nosotros nos parece más flamenco que el “Caballo” del *Poeta Calculista*⁷¹.

Otros polo famoso fue el que recoge Eduardo Ocón en su colección “Estaba con mi gachona”,⁷² compuesto por Francisco de Borja Tapia (muerto en 1842)⁷³ y el “Polo de la Soledad de Tapia”⁷⁴ que se ha relacionado con alguna variante de soleares y

⁶⁷ NÚÑEZ *Guía comentada...* Op.Cit. Pág. 264.

⁶⁸ 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 seguriyas.

⁶⁹ 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.

⁷⁰ Puede escucharse una versión en Youtube [En línea]

<<http://www.youtube.com/watch?v=GHN0e754Iz8>> [Consulta 29 de septiembre de 2021]

⁷¹ 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

⁷² OCÓN, Eduardo: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas*, Málaga, 1888 [1º ed. 1874].

⁷³ 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.

⁷⁴ 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. 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

peteneras⁷⁵ por el uso de la expresión “¡Ay soledad, aunque en las peteneras 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
¡soledad! ¡Ay!...y se pierden los amigos*

La primera copla tiene algunas cadencias melódicas comunes al ejemplo del polo de Tobalo legado por Pepe de la Matrona, si bien el ejemplo de Tapia no tiene los ayeos típicos del modelo flamenco

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*

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.⁷⁶

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 Carnerero⁷⁷, 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 “¡ay jaleo!” aparece combinada con “¡ay julepe!”. Sin embargo, en este caso no aparecen los ayeos típicos floreados en la voz que tanto distinguen a los polos. Estas son las letras:

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.

⁷⁵ En un trabajo anterior ya citado “El Polo de Ronda...” Art.Cit. Págs.19 y ss. sugeríamos la posible inspiración de este polo en alguna petenera anterior. Aunque la relación de algunos polos con la petenera parece evidente, 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 cuartetos 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).

⁷⁶ 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]

⁷⁷ 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.

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

*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”⁷⁸. En 1826 aparece bailado “El Julepe” por dos parejas de baile⁷⁹, y con el nombre de *Polo o Jaleo Julepe* figura una adaptación para canto y piano de este mismo polo en la BNE⁸⁰ 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. 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 época⁸¹.

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”.

Ya bien entrado el siglo XIX, José Melchor Gomis incorpora un N^o9: Polo, “Air spagnol” en su ópera *El diablo de Sevilla* (1831). Está en 6/8 y tonalidad de *Do Mayor*, sin contenido flamenco.

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!

⁷⁸ CALLEALTA BARROSO, “De Polos, Peteneras, Soleares y otros jaleos”. Art. Cit. Pág. 11.

⁷⁹ *Diario de avisos de Madrid*, 24 de octubre de 1826. Pág. 1187. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional. [En línea] <<http://hemerotecadigital.bne.es/>>

⁸⁰ Sig. MC/4198/37.

⁸¹ LAFOURCADE SEÑORET, Octavio: *Ramón Carnicer en Madrid*. Op.Cit.

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

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.⁸²

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 ½.⁸³

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:

⁸² 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.

⁸³ Blog *El afinador de noticias* entrada del 16 de septiembre de 2021. [En línea] <<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2009/12/esta-noticia-la-encontre-hace-varios.html>> [Consulta: 9 de octubre de 2021] 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 septiembre de 2021]

[...] 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*.⁸⁴

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 sólo la causa
de que me condene yo.*⁸⁵

En 1881 Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* nombra a Tío Luis el de la Juliana y a Tobalo de Ronda como cantador de polos⁸⁶:

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.⁸⁷

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

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.⁸⁸

⁸⁴ 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.

⁸⁵ 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/>

⁸⁶ 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.

⁸⁷ *Ibíd.* Pág. 168.

⁸⁸ *Ibíd.* Pág. 207.

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.⁸⁹

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*.⁹⁰

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*.⁹¹

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*.⁹²

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.

⁸⁹ *Ibíd.* Pág. 15.

⁹⁰ NAVARRO GARCÍA, José Luis: “Ronda” en *Historia del flamenco*, ediciones Tartessos, Sevilla, 2002. Tomo I. Pág. 411.

⁹¹ 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.

⁹² *Ibíd.* Pág. 179.

A finales del siglo XIX el polo debió sufrir varias transformaciones hasta su última codificación a cargo de Chacón. Blas Vega sugiere⁹³ 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 pernicioso. 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.⁹⁴

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 polo⁹⁵. Arturo Reyes (1864?-1913) cita al polo y al medio polo como cantes⁹⁶. Camilo José Cela (1916-2002) describe el medio polo como un “polo con soleá apolá”, siendo menos vigoroso que el polo⁹⁷.

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 Canillas⁹⁸ (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 abajo⁹⁹.

⁹³ BLAS VEGA, José: *Silverio, Rey de los Cantaores*, ediciones La Posada, publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1995. Pág. 133.

⁹⁴ *Candil n° 73 año XIV*, Revista de Flamenco/Peña flamenco de Jaén, Enero febrero de 1991, Pág. 591.

⁹⁵ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, *Pinceladas flamencas...* Op.Cit. Pág. 290.

⁹⁶ *Ibíd.* Pág. 302.

⁹⁷ *Ibíd.* Pág. 314.

⁹⁸ En el disco *Sabor de Málaga, Vol.2*. 1966, Columbia C-7172. Puede escucharse en internet [En línea] <<https://youtu.be/elXpFREuWTc>> Aunque renombrado como “Polo” [Consulta: 29 de septiembre de 2021]

⁹⁹ No presentamos en este trabajo el estudio musical del *Polo natural* y el *Polo de Tobalo*, por haberlo hecho ya en nuestro libro *Génesis Musical del cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconeti*. Libros con Duende. Sevilla, 2014. Págs. 653 y ss.

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

Será un malagueño, 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 natural.

POLO GITANO Ò FLAMENCO.*

Zigeuner-Polo.

POPULAR.

Folkslied.

* En el uso vulgar de Andalucía suelen emplearse como sinónimos estos dos adjetivos.

* In der Volkssprache Andalusiens pflegen diese beiden Adjektive als Synonyme angewandt zu werden.

Ocón explica¹⁰⁰ 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. Su aire musical en su acompañamiento es muy cercano a lo que entendemos hoy por jaleo flamenco¹⁰¹.

Aunque el Polo es un canto muy conocido, está reservada su ejecución á ciertos cantantes del pueblo que por lo regular no saben ni aun leer. Esta clase de artistas, que hacen profesion de su ejercicio cantando en los cafes y otros sitios públicos, son los que conservan, más ó menos pura, la tradicion del genero llamado gitano.

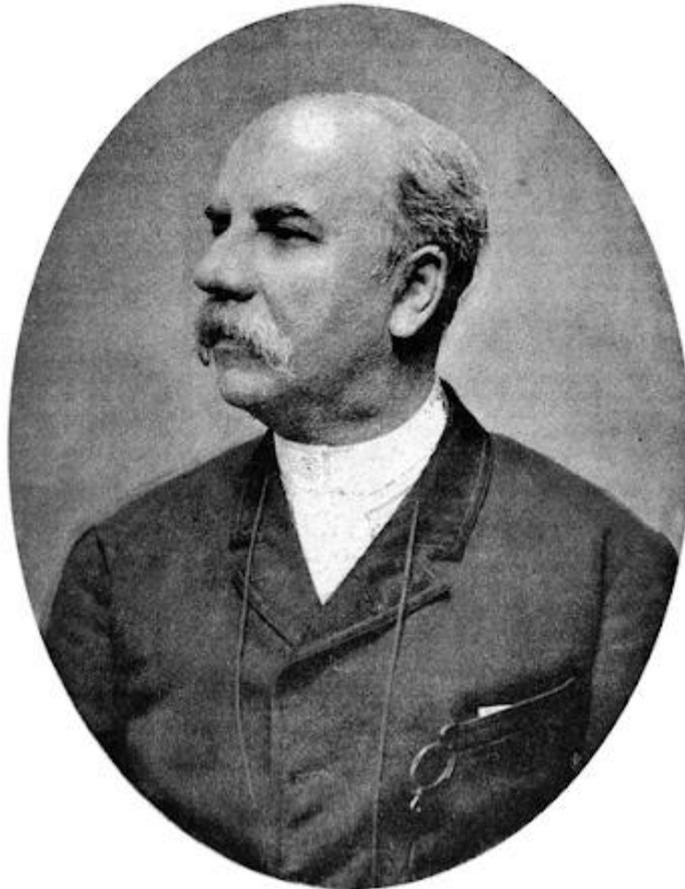
Obschon der Polo ein sehr bekanntes Lied ist, so wird er doch nur von gewissen Volksängern ausgeführt, die gewöhnlich nicht einmal lesen können. Diese Classe von Artisten, die es sich zum Handwerk machen in den Kaffeehäusern und andern öffentlichen Versammlungsorten zu singen, bewahren mehr oder weniger getreu die Tradition des Zigeunergesangs.

Esta es la letra cantada en el polo recogido por Ocón:

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

¹⁰⁰ *Cantos españoles*, Op.Cit. Pág. 99.

¹⁰¹ Hicimos un profundo estudio musical en nuestra obra *Génesis Musical del cante Flamenco*. Op.Cit. Págs. 471 y ss.; págs. 643 y ss.; y págs. 1094 y ss.



D. EDUARDO OCÓN Y RIVAS.

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.

El polo de Ocón será reutilizado por Isidoro Hernández para componer dos soleares, la aparecida en la colección *Ecos de Andalucía* (ca. 1880)¹⁰² y la soleá titulada

¹⁰² BNE MC/3889/46.

La Jitana (1880)¹⁰³. También un jaleo de Jerez que aparece en la colección *La Gracia de Andalucía* (¿1880?)¹⁰⁴.

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. También este músico fue 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*¹⁰⁵. Entre los diferentes números que integran la obra tenemos un “Polo” (nº 1, tras la introducción) y una “Soledad. Polo gitano” (nº 13).

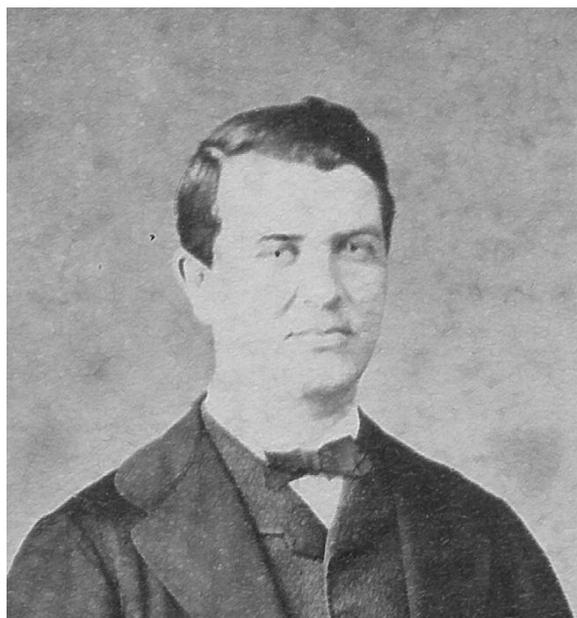


Foto de Juan Cansino¹⁰⁶

El nº 1 llamado simplemente “polo”, en 3/8, 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. 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” presenta notables diferencias al respecto del anterior. El ritmo, aunque en 3/8, tiene acentos en tiempos débiles del compás (2º) lo

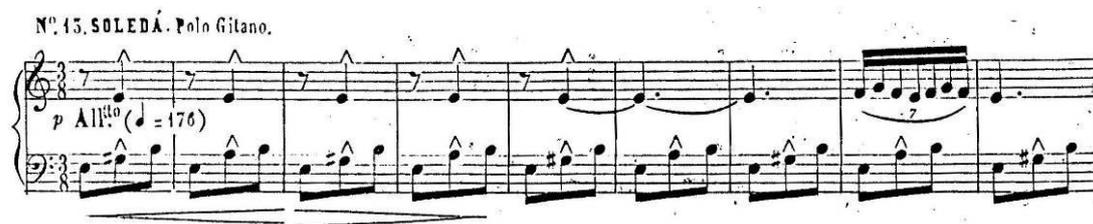
¹⁰³ MP/1807/30.

¹⁰⁴ 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 Angel 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.

¹⁰⁵ BNE MP/1400/25.

¹⁰⁶ Tomada de [En línea] <<https://www.laopiniondemalaga.es/fotos/malaga/2020/07/26/stabat-mater-recuperado-grande-27327107.html>> [Consulta 9 de octubre de 2021] Indican el nombre completo: Juan Bautista Cansino Antolínez y las fechas de nacimiento y muerte: ca. 1826-1897.

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



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* que tienen los polos flamencos.

Hay que señalar el apelativo de *Soledá* para esta pieza, lo que puede ser significativo de que por entonces, este estilo de canto –un polo flamenco–, estuviera considerado como un canto “de soledad”¹⁰⁷, 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 cierre¹⁰⁸.

Dentro de la colección de piezas de guitarra que publicó en Málaga el guitarrista gallego Juan Parga (1843-1899) en 1893¹⁰⁹ existe un *Polo gitano* y *Panaderos Op. 2*.

¹⁰⁷ Para ampliar la información sobre este aspecto léase nuestro trabajo “Jaleos y soleares...” Op.Cit.

¹⁰⁸ BNE MC/3889/24-28.

¹⁰⁹ *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.

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 Sr. DON JUAN PARGA.

Repertorio
Andaluz tomado del pueblo
con mecanismo fácil.

Malagueñas.
Granadinas.
Sevillanas.
Panaderos.
Peteneras.
Soleá.
Seguidillas Gitanas.
Guagiras.
Polos.
Fandango.
Caleseras.
Zapateado.



Repertorio de
Concierto con mecanismo
de escuela.

Rapsodias sobre
la Colección Andaluza.
Fantasías sobre motivos
de operas escogidas.
Colección de obras
originales del Autor.
Arreglos de Zarzuelas
de Actualidad.

Portada de las publicaciones para guitarra de Juan Parga editadas en Málaga en 1893

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.

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.^o

Pr. 6 pesetas.

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 el *Jaleo canastero* que registra con Carmen Amaya.

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 Tobalo¹¹⁰. 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 escritura. 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.

El pianista Oscar de la Cinna publica en 1895 la serie de piezas *Brisas de España*. El nº 3 de la serie se titula “Polo sevillano”, 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. 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.

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 Marín, 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.

¹¹⁰ Recomendamos nuestro anterior estudio ya comentado en *Génesis Musical del Cante Flamenco*, págs. 649 y ss. para este caso concreto de Parga.

Antonio de Canillas, cantaor malagueño nacido en 1929, tiene una grabación titulada *Polo de Ronda* “Nuestra amistad” con la guitarra de Carlos Pastor¹¹¹.

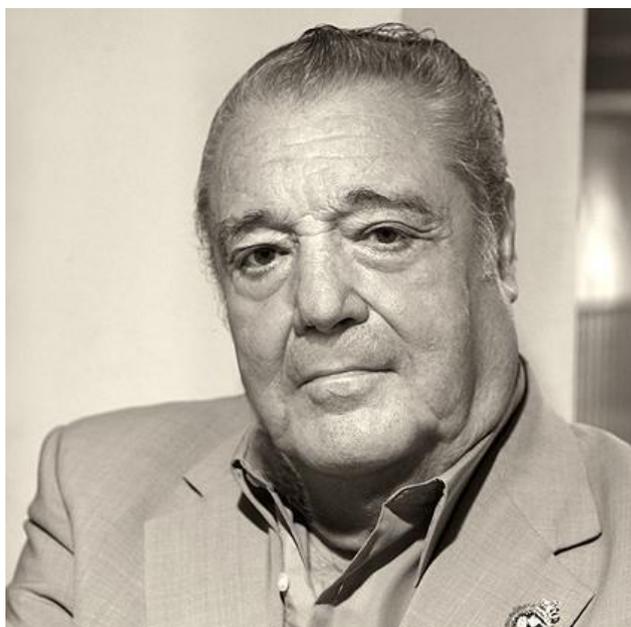


CARA 1	CARA 2
2:50" Y MALAGUEÑITO YO (Verdiales de los Montes) A. Mata / Popular PANDA DE VERDIALES DE LOS MONTES	VENGO DE LOS VERDIALES 2:20" (Verdiales de Almogía) A. Mata / Popular PANDA DE VERDIALES DE ALMOGÍA
2:20" TU QUERER COMO UN RIO (Verdiales de los Montes) J. Márquez Cabello / Popular PANDA DE VERDIALES DE LOS MONTES	ERES MAS BONITA, NIÑA 2:20" (Verdiales de Almogía) J. Márquez Cabello / Popular PANDA DE VERDIALES DE ALMOGÍA
2:15" LO PRIMERO QUE VI (Cantes estilo el Piyayo) C. Lastres Pardo / Popular ANGEL DE ALORA / Guitarra: Niño de Almería	PARA DARME MARTIRIO 3:10" (Malagueña estilo Pitana) A. Mata / Popular ANTONIO DE CANILLAS / Guitarra: Carlos Pastor
2:20" DE LA GENTE... (Malagueña estilo «El Canario») A. Mata / Popular DIEGO EL PEROTE / Guitarra: Antonio Vargas	ANGUSTIA SUBLIME 3:15" (Fondongos estilo «Macandé») C. Lastres Pardo / Popular ANGEL DE ALORA / Guitarra: Juanito el Africano
3:20" DE RODILLAS ME POSTRE (Malagueña estilo Baldomero Pacheco) A. Mata / Popular MANOLO AVILA / Guitarra: Juanito el Africano	EN MEDIO DE UN PEÑASCAL 3:25" (Cantes de arar) A. Caracuel / Popular NIÑO DE BONELA
3:00" DIOS MIO, DAME «PACENCIA» (Tangos de Málaga) A. Mata / Popular ANGEL DE ALORA / Guitarra: M. Cómitre	NUESTRA AMISTAD 3:05" (Polo de Ronda) A. Mata / Popular ANTONIO DE CANILLAS / Guitarra: Carlos Pastor
1:35" LAS PURAS LAGRIMAS (Cante de Jabegotes) C. Lastres Pardo / Popular CANDIDO DE MALAGA / Guitarra: M. Cómitre	ATRAVESE LA MAR 2:50" (Bandalás ballables de Vélez) A. Mata / Popular ANTONIO DE CANILLAS / Rondalla
2:15" DOS MOZUELAS (Jaberas) A. Mata / Popular NIÑO DE BONELA / Guitarra: Juanito el Africano	

¹¹¹ *Sabor de Málaga Vol. 2*. 1966, Columbia C-7172. Está en *Mi frigio* con cejilla III.

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 para nosotros dos soleares apolás¹¹², aunque pudieron ser conocidos estos cantes antes como alguna variante de polos, estilos que con el paso del tiempo han podido ser base de posteriores soleares.

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 aprenderlo¹¹³.



Antonio de Canillas, foto Paco Sánchez

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

¹¹² 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 septiembre de 2021]

¹¹³ 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. Antonio fue entrevistado el 12 de junio de 2015 en Málaga por Luis y Ramón Soler, aportando diferentes anécdotas sobre este polo en la misma línea en la que nos transmitió a nosotros. Disponible [En línea]

<<https://cdizflamencoflamencosdecdez.blogspot.com/2015/06/entrevista-antonio-de-canillas-decano.html>> [Consulta 09 de octubre de 2021]

Canillas se ajusta a los acentos 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. Los dos cantos están bastante relacionados, siendo el último una especie de enriquecimiento del anterior.

La primera soleá tiene 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 canto 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 podemos pensar en 6 tercios en total.

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 Marín¹¹⁴:

¹¹⁴ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás, Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. Copla 4080. Pág. 291.

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

Las otras dos estrofas son cuartetos octosílabos. Una de ellas extraída del *Romance del Conde Sol*, que fue cantada como polo de Tobalo por Pepe el de La Matrona¹¹⁵, 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 1954¹¹⁶. Hacía el Niño de Almadén estas letras:

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

*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 Brea en 1910 con la letra “Ni los templarios de Roma”. Este cante aparecía tras otro de soleá

¹¹⁵ Puede escucharse esta grabación en Youtube. [En línea]

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

¹¹⁶ 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. [En línea] <<https://youtu.be/fIzg-li3dqd>> [Consulta: 29 de septiembre de 2021]

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)¹¹⁷, registra un polo en cilindro de cera de la casa Viuda de Aramburu *Polo* “Aquel que tenga amarguras”, guitarra Cano (1895-1902)¹¹⁸. 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)¹¹⁹ 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.

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, artista rondeño, 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.

¹¹⁷ Partida de nacimiento descubierta por Manuel Bohórquez. Blog *La Gazapera*, entrada del 4 de octubre de 2013. [En línea] <<https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/identificando-a-el-mochuelo/>> [Consulta 6 de octubre de 2021]

¹¹⁸ Puede escucharse en Youtube. [En línea] <<http://www.youtube.com/watch?v=ySDXLHbYbxI>> [Consulta 29 de septiembre de 2021]

¹¹⁹ Puede escucharse en el mismo enlace anterior.

El problema es que no sabemos de dónde lo aprendió Pepe el de la Matrona, que es la única fuente disponible¹²⁰.

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 mucho¹²¹. 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

¹²⁰ Manolo de Huelva considera como polo de Tobalo el que tiene caída en *Sol*, justo al revés de lo que se ha estado considerando hasta hoy. Es un dato que nos extraña, pero lo apuntamos por su interés. *Manolo de Huelva acompaña*. Notas de Rodrigo de Zayas en la edición de Pasarela. Sevilla, 2015. Véanse las págs. 58, 44 y 79 del libreto y comentarios del propio Manolo en las grabaciones de los dos estilos de polo: natural y de Tobalo. Vol VI pista 04 y 09 y Vol IV-Cd. Pista 05. El cantaor los titula al revés, llama polo natural a la versión que graba como de Tobalo Pepe de la Matrona.

¹²¹ Págs. 191 y ss. de su *Método de Guitarra*.

académicas de los autores aficionados a lo flamenco y popular, en las que la forma interpretativa flamenca brillaba por su ausencia.

Queda señalada la importancia de Ronda y Málaga en el nacimiento del polo flamenco, con Tobalo, cantaor rondeño, como primera variante atribuida a un artista, señalada ya en 1824. Y otra variante conocida como polo de Ronda desde 1826, transmitida por varias fuentes malagueñas hasta la primera grabación de Antonio de Canillas en 1966. Igualmente destacamos la importancia del Malagueño Eduardo Ocón, quien con su transcripción musical constata la existencia del polo flamenco entre 1854 y 1867. Otro malagueño, Juan Cansino, nos lega dos ejemplos más de polos en el siglo XIX entre 1865 y 1870, aparte de los ejemplos publicados igualmente en Málaga por el guitarrista del Ferrol Juan Parga en 1893.

*Guillermo Castro Buendía
Córdoba, 10 de octubre de 2021*

Audiciones recomendadas

1. **Pepe el de La Matrona** –*El Polo de Tobalo con el macho primitivo*– “Tú eres el diablo romera”, guitarra Manolo el Sevillano, 1970, Hispavox HH 10-346/7.

<<http://www.youtube.com/watch?v=lQLPGWWIriY>>

Letras “Tú eres el diablo romera... De la Habana vengo...”

2. **Jacinto Almadén** -*El Polo*- (natural) “Carmona tiene una fuente...”, guitarra Perico el del Lunar, 1954, Hispavox HH 12.01/2/3.

<<https://youtu.be/flZg-li3dqo>>

Letras “Carmona tiene una fuente... Toítos le piden a Dios...”

3. **Camarón de la Isla** –*Polo*– “Estoy cumpliendo condena”, guitarra Paco de Lucía, 1971, Polygram 848 544-2.

<<https://youtu.be/ecS3zmJr9bY>>

Letras: “Estoy cumpliendo condena... Llorando le pido a Dios...”

4. **Antonio de Canillas** –*Polo de Ronda*– “Nuestra amistad”, guitarra Carlos Pastor, Sabor de Málaga Vol. 2. 1966, Columbia C-7172.

<<https://youtu.be/elXpFREuWTc>>

Letras: “En la pila del bautismo... Eres el diablo romera... Aunque estuviera muy malo...”

5. **El Mochuelo** –Polo– “Aquel que tenga amarguras”, cilindro Viuda de Aramburu 1895-1902); y **Encarnación Santiesteban “La Rubia”** –Polo– “Yo pensé gané contigo”, disco 78 r.p.m 1904-1908

<<http://www.youtube.com/watch?v=ySDXLHbYbxI>>

6. **Ernesto Palacio** –Polo de *El criado fingido*– “Cuerpo bueno, alma divina” de Manuel García, 1804

<<http://www.youtube.com/watch?v=GHN0e754Iz8>>

7. **Cecilia Bartoli** –Caballo de *El poeta calculista*– “Yo que soy contrabandista” de Manuel García, 1804.

<<http://www.youtube.com/watch?v=6BNFOWeWu44>>

8. **Manolo de Huelva** –Polo– *Manolo de Huelva acompaña...* Pasarela, Sevilla 2015

- *Polo Natural* <<https://youtu.be/8xbShcMdevA>>
- *Polo de Tobalo* <<https://youtu.be/WZGdnI-g0iQ>>
- *Soleá con Polo* “Eres el diablo” <<https://youtu.be/9m3cQt1GsGk>>
- *Soleá con Polo* “Eres el diablo 2” <<https://youtu.be/XzyEnysG2d4>>

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.

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 Baillière, Madrid, 1911.

DE ZAYAS, Rodrigo: *Manolo de Huelva acompaña*. Pasarela. Sevilla, 2015.

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.

OCÓN, Eduardo: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas*, Málaga, 1888 [1º ed. 1874].

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.

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.

ROMERO FERRER, Alberto y MORENO MENGÍBAR, Andrés: *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Servicio Publicaciones UCA, 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° 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° 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/>

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]
<<https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca2/>>