

La estética musical del flamenco en El Polo del Contrabandista



Lola Fernández Marín.
Profesora de lenguaje musical y de música flamenca en el Conservatorio Adolfo Salazar de Madrid. Musicóloga del flamenco.

□ *Yo que soy contrabandista* es el nombre del polo que Manuel García (1) incluyó en su ópera-monólogo *El poeta calculista* (2) estrenada en abril de 1805 en Los Caños del Peral de

Madrid. Este polo –divulgado como el *polo del contrabandista* (3)– adquirió gran popularidad tanto en España como en Europa y ha sido ampliamente citado por estudiosos del flamenco, que han intentado encontrar o descartar en él referencias de enlace entre el polo como forma musical popular preflamenca y el posterior polo flamenco.

Las primeras referencias a una forma musical llamada polo aparecen hacia el último tercio del siglo XVIII. Diferentes escritores y viajeros lo mencionan en sus textos –José Cadalso en *Cartas Marruecas* (1773), Serafín Estébanez Calderón en *Escenas andaluzas* (1847) o Charles Davillier en *Viaje por España* (1862) nos describen un polo que se tocaba y se cantaba para acompañar al baile del mismo nombre– a la vez que diversos compositores versionan su perfil lírico y lo incluyen en sus obras escénicas, como Pablo del Moral en *El presidiario* (1797), Manuel García en *El criado fingido* y en *El poeta calculista* (1804-1805) o Ramón Carnicer en *La noticia feliz* (1823).

Desde la segunda mitad del XIX hasta bien entrado el XX, el calificativo de *gitano* o *flamenco* se añade al título de los polos de ciertos compositores –*La soledá: polo gitano* de Juan Cansino (1870), *Polo gitano o flamenco* de Eduardo Ocón (1874), *Polo gitano* de Tomás Bretón en *Escenas andaluzas* (1894), *Polo* (4) de Manuel de Falla en *Siete canciones populares andaluzas* (1914)–, denominando así la recreación del polo que al parecer hacían los gitanos, un polo musicalmente contraído hacia sus secciones más dramáticas, de cuya interpretación existían referencias escritas desde 1779, año en el que Gaspar María de Nava Álvarez, conde de Noroña, menciona el “quejumbroso Polo agitanado” en su poema *La Quinceañada*.

Hacia la mitad del siglo XIX ya se han perfilado también los dos polos que el repertorio flamenco propiamente dicho ha mantenido hasta la actualidad: el polo de Tobalo y el polo natural. Las melodías de ambos son diferentes entre sí (5), excepto unos melismas sobre el quejido *ay!* que funcionan a modo de estribillo y que son comunes a ambos polos, además del acompañamiento guitarrístico, muy parecido armónicamente y del todo similar en la rítmica. Estudiosos del flamenco difieren en su opinión respecto a la relación de estos dos polos con los primitivos polo de baile y polo lírico. Según José Manuel Gamboa “Lo que no se ha logrado encontrar a día de hoy es la relación musical entre el primitivo polo lírico, como el de Manuel García, con el polo flamenco. (...) El polo de Manuel García quedó perfectamente recogido y por eso sabemos que de flamenco *nasti de plasti*” (6). Sin embargo, José Luis Navarro afirma: “De

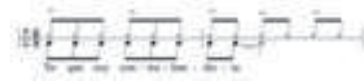
la fusión de aquel famoso polo de *El contrabandista*, bailado por las mejores boleras del ochocientos y del polo que bailaba el pueblo, el que bailaran Candelaria y Cirineo, nacería el que, pasados los años, daría lugar al polo que hoy disfrutamos” (7).

Como con tantas otras incógnitas en el flamenco, arte relativamente reciente, el análisis musical riguroso será determinante para poner luz en la investigación sobre la génesis de ciertos estilos, el polo entre ellos.

Elementos musicales característicos en el polo de Manuel García

El polo del contrabandista de Manuel García, aun habiendo sido compuesto en fechas relativamente tempranas, posee unos elementos musicales que, con respecto a polos anteriores o a polos coetáneos e incluso posteriores, han evolucionado hacia una estética que será identificativa de la música flamenca conformada posteriormente. Algunos de estos elementos son:

- **Sistema:** el modo matriz es el modo flamenco (8), en concreto Mi flamenco. En la sección B se produce una inflexión a Do mayor, VI grado del modo de Mi, inflexión característica de gran número de canciones populares andaluzas y de estilos flamencos como el polo, la caña, la soleá o la bulería.
- **Rítmica:** el tema está escrito en compás de 3/8 respondiendo a la rítmica rápida ternaria propia de éste y de otros muchos bailes y cantos andaluces. El compás de 6/8 es también una opción válida para representar este ritmo, resulta más claro a la hora de visualizar la tendencia –explícita o implícita– que esta rítmica tiene hacia el cambio de acentuación o hemiolía 6/8-3/4 propia de estilos flamencos como la bulería, la guajira o la petenera. (Pruébese a cantar el polo del contrabandista palmeando este compás alterno para observar que encaja de una manera natural):



- **Estructura formal:** la estructura responde a la forma A-B-A'; una sección A en la que se expone el tema melódico de la pieza en el modo de Mi flamenco; una sección B que transita a Do mayor y se desarrolla en este tono; y una sección A' donde se reexpone parcialmente el tema inicial, completándose con una coda final.

- **Células melódicas características:** ciertas células melódicas destacan ya que su diseño es identificable en otros polos. La célula que va a permanecer en todos los polos posteriores es aquella con la que da comienzo el tema B: tres notas (las tres primeras notas de la escala de Do mayor) cantadas con el quejido “ay!”, que ascienden por intervalos de segunda y que se detienen con nota repetida sobre la tercera de ellas:



Estas notas permanecen y con gran relevancia en el estilo de polo llamado gitano (9) y son las mismas con las que comienza el polo flamenco natural, apareciendo de nuevo, muy adornadas, en la sección de este polo que flexiona a Do mayor, igualmente sobre el quejido ay!

• Texto característico: existen en el texto expresiones a considerar, tanto por su reiteración como por su trascendencia posterior. El polo finaliza con la expresión “¡Ay caballito jaleo!” e incluye más de una vez la de “¡Ay jaleo! ¡Ay jaleo!”. Esta expresión es relevante si se tiene en cuenta que las referencias cronológicas colocan al jaleo –estilo preflamenco y flamenco– en fechas posteriores al polo (10), incluso alguna de ellas, como la que nos proporciona José Luis Navarro, nos indica que al polo de Manuel García se le dio también el nombre de *jaleo* (11). ¿Pudo ser el jaleo una transformación del polo y su nombre una extracción de los versos del polo del contrabandista?

Conclusiones

A juzgar por el análisis musical, el polo del contrabandista de Manuel García parece estar a caballo entre el polo popular de baile y el polo gitano. La incógnita sigue siendo si existe alguna relación entre ambos polos y el polo flamenco. Intervinieron muchos factores en la configuración final del flamenco –la inserción de coplas de un estilo de cante en otro, las variaciones personales de los intérpretes, las variantes geográficas, la homogeneización que los acompañamientos guitarrísticos hicieron de cantes diversos– que ensombrecen un proceso musical que permaneció al margen de las partituras. Existen en los polos de Manuel García elementos de una estética que más tarde se transformaría en flamenco y que resultan algo precoces en los años en los que el compositor escribió sus polos. Estas partituras son de gran importancia para vislumbrar la evolución de una estética popular andaluza hacia una estética particular del flamenco, así como revelan que Manuel García era, además de compositor académico, conocedor de la cultura musical popular, la que se desarrollaba al margen de la cultura musical oficial.

(1) Manuel García era el nombre por el que se conoció a Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez (Sevilla 1775- París 1832), cantante, compositor, productor de ópera, director de escena y maestro de canto.

(2) Manuel García compuso dos polos, *Cuerpo bueno, alma divina* y *Yo que soy contrabandista*, incluidos en sus óperas *El criado fingido* y *El poeta calculista*, respectivamente.

(3) Según José Luis Navarro García, el polo del contrabandista se anunció también como *El caballito de Cádiz*, *Los majos de Cádiz* o *El jaleo: De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada editorial: Sevilla 2002, pp. 153-154.

(4) Aunque Falla titula esta canción simplemente *Polo*, la pieza es una fiel recreación del *Polo gitano* o *flamenco* recogido por Eduardo Ocón.

(5) La melodía del polo de Tobalo no presenta similitud alguna con el resto de los polos, ni populares, ni líricos, ni con el polo natural, a excepción de los melismas indicados. Más bien recuerda a la melodía

de ciertos romances, y el texto de una de sus coplas reproduce un fragmento del antiguo *romance del conde Sol*: “Tú eres el diablo romera/ que me vienes a buscar”. Por polo natural es por el que se entiende cuando se habla de polo a secas en el flamenco. Es similar a la caña en ritmo y armonía y sus estructuras métrica y armónica son las mismas de la soleá.

(6) Gamboa, José Manuel: *Una historia del flamenco*. Espasa Calpe: Madrid, 2005, pp. 456-457.

(7) Op. cit., p. 158.

(8) El concepto de *modo flamenco* es bastante reciente y se utiliza para definir a un sistema identificativo de la estética del flamenco: el modo frigio o modo de *mi* armonizado cuya tónica está mayorizada.

(9) En el *Polo* de la suite *Iberia* de Albéniz, estas tres notas ascendentes constituyen un material temático importante, ya que Albéniz las utiliza reiteradamente como comienzo de una copla que no llega a desarrollarse, por lo que adquieren un carácter de lamento.

(10) “La primera referencia escrita en la que el término *jaleo* se aplica ya, (...) a un baile diferenciado la encontramos en el sainete anónimo *Los gitanos* de 1815.”: Navarro García, José Luis en *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada editorial: Sevilla 2002, p. 179.

(11) Op. cit., p. 154.

BIBLIOGRAFÍA

- Cadalso, José: *Cartas marruecas*. Imp. de Piferrer: Barcelona, 1796.
- Davillier, Charles y Doré, Gustav: *Viaje por España*. Miraguano, D. L.: Madrid, 1998.
- Estébanez Calderón, Serafín: *Escenas andaluzas*. Imprenta de D. Baltasar González: Madrid, 1847.
- Fernández Marín, Lola: *Teoría Musical del Flamenco: ritmo, melodía, armonía y forma*. Acordes Concert: Madrid, 2004.
- Fernández Marín, Lola: *El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz* Revista *Música y Educación* nº 65: Madrid, marzo de 2006.
- Gamboa, José Manuel: *Una historia del flamenco*. Espasa Calpe: Madrid, 2005.
- Hernández Jaramillo, J. M.: *La música preflamenca*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2002.
- Iza Zamácola, Antonio de (Don Preciso): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*: Madrid, 1799. Reeditado en Córdoba: Ediciones Demófilo, 1982.
- Navarro García, José Luis: *Cantes y Bailes de Granada*. Aldaba: Málaga, 1993.
- Navarro García, José Luis: *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada Editorial: Sevilla, 2002.
- Núñez, Faustino: *Guía comentada de música y baile preflamencos* (1750-1808). Ediciones Carena: Barcelona, 2008.
- Pedrell, Felipe: *Cancionero popular español*. Valls: Barcelona, 1922.
- Rosy, Hipólito: *Teoría del cante jondo*. Creds: Barcelona, 1966.
- VV.AA.: *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española* (1775-1832). Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Menguibar, editores: Universidad de Cádiz, 2006.