

LA SOLEÁ DE JEREZ

Juan Salido Freyre

Presidente de la de la Real Academia de San Dionisio,
de Ciencias, Letras y Artes de Jerez de la Frontera

Desde hace bastantes años no dejo de darle vueltas al tema sobre el que deseo escribir y concretar: La Soleá de Jerez. Cuál es la música que la caracteriza. Cuáles son los creadores de su genuino estilo. Porque siempre se ha cantado bien por soleá en Jerez recreando los estilos de Triana, Alcalá o Cádiz, la mayoría de las veces, pero ¿y Jerez? ¿Qué han cantado, pues, los grandes cantaores jerezanos cuando han entonado este cante madre, solemne y trágico a la vez? Pero para llegar hasta aquí, que sería el principio y fin del meollo de estas reflexiones, habría que comenzar con unas consideraciones generales sobre la Soleá como cante troncal del acervo cantaor flamenco, y de las zonas cantaoras fundamentales que han enriquecido las diversas musicalidades que la singularizan, siempre respetando las características que las distinguen en su esencia cantaora.

José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz en su *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del*

Flamenco, definen el cante por Soleá como aquel con copla de tres o cuatro versos octosílabos con rima consonante o asonante, que debió originarse durante el primer tercio del siglo XIX, para acompañar el baile por jaleos, pero que, con su práctica, se fue convirtiendo en un cante con entidad, hasta llegar a ser considerado unos de los estilos básicos del cante flamenco. En rigor –continúan–, no debe hablarse de la soleá, como se habla de la caña o de la granaína, sino del cante por soleá, o por soleares, dada la cantidad de variantes y matices que posee.

La cita a la fecha de origen la corroboran personas tan variadas como nuestro paisano Julián Pemartín en su libro *El Cante Flamenco*, o Ricardo Molina y Antonio Mairena en el célebre *Mundo y Formas del Cante Flamenco*. Estos últimos, incluyen en el número 1 de la *Revista de Flamencología* publicada en 1995, un artículo titulado: “La Soleá:

De su Origen y Modalidades”. Afirman que es muy probable que la soleá haya surgido de algún cante gitano para bailar, en el primer tercio del siglo XIX, pues mientras más antiguas son, más ligero y bailable es su compás. Y siguen: “Lo único que hoy podemos asegurar, desde nuestro punto de vista empírico, es que la soleá constituye por sí sola uno de los pilares básicos del cante flamenco”. Tampoco admiten que proceda del Jaleo, o Jaleos, por la sencilla razón que jamás se escuchó dicho cante, ni se sabe cantaor fidedigno que lo interprete ni lo haya oído.

En este sentido, el gran aficionado Manuel Yerga Lancharro en artículo recogido en el número 77 de la *Revista Candil* de 1991 con el título: “¿El «Jaleo» fue madre de la Soleá?”, indica quién lo dijo por primera vez, que no fue otro que Julián Pemartín a principios de los años cincuenta del siglo pasado. Yerga señala que el “Jaleo” sirvió, como su nombre indica, para jalear a quienes bailaban y cantaban por fiestas en las ciudades de Cádiz y Jerez, y ese “Jaleo”, lo producían aquellos que escuchaban, animando con estas y otras exclamaciones.

Al margen de las clasificaciones teóricas, cantaores, tocaores y bailaores, juzgan en la práctica la definitiva calidad de un intérprete, en la expresión artística de la Soleá.

Al decir de uno de los más brillantes y cultos flamencólogos, Anselmo González Climent, en la *Revista Candil* (n.º 79, año de 1992), “la soleá no tiene paralelos

o equivalencias musicales en otras regiones españolas”. Sin entrar ni salir en la consideración de analogías métricas y semejanzas sonoras con otras regiones, la soleá, como construcción musical, carece de emparejo. No se puede decir lo mismo de la seguiriya, el fandango, el bolero y tantas otras expresiones que resisten correlatos y parentescos evidentes con Extremadura, Castilla, Murcia, Asturias, Galicia, etc. La soleá, fuera de ciertos espacios concretos, no se da siquiera en otros puntos de Andalucía. No rebasan los lados de un triángulo que formarían Córdoba-Sevilla-Cádiz.

No quisiera dejar de destacar, en relación con la época de consolidación de este extraordinario estilo cantaor, la cita de Juan de la Plata, cuando en su magnífico y documentado discurso de ingreso en la Real Academia de san Dionisio de Jerez, el 16 de junio de 1987, titulado “La Tradición Flamenca de Jerez”, y que fue contestado por el Académico Numerario y gran flamencólogo, Antonio Murciano González, rememora el primer gran espectáculo casi completo de flamenco que se celebra en Jerez. La noche del 31 de octubre de 1867 en el Teatro Principal, actúan nada menos que tres grandes artistas de la época: el cantaor jerezano Joaquín Loreto, más conocido por Joaquín La Cherna, tío de Manuel Torre, el cantaor gaditano Francisco Fernández, más conocido por Curro Dulce, bisabuelo de Manolo Caracol y el *tocaor* gaditano Francisco Cantero, conocido por Paco el Barbero. En este espectáculo, se recoge en la prensa de la

época, Curro Dulce cantó por soleá. Es claro, por tanto, que la soleá como estilo cantao se define como tal en las fecha indicadas, años en el entorno del primer tercio del siglo XIX.

Adentrándonos en el señalado triángulo Córdoba-Sevilla-Cádiz, González Climent nos define la soleá de Córdoba como un cante angustioso, largo, agudo, mecido, incapaz de recibir entremezclamiento alguno que no responda a su autonomía temperamental y estilística. Es una fórmula cerrada, grave, casi académica. Rara vez transige con renovaciones técnicas, que no parecieran interesarle. En Córdoba, el genio musical de lo “jondo” se cristaliza. La inexistencia de brotes “flamencos” a lo largo de su zona así lo prueba.

Nos quedamos pues, con dos provincias, con dos grandes zonas cantao-ras, que son las que han enriquecido las diferentes músicas de este cante y además son las que han aportado el mayor número de intérpretes creadores: Triana, Alcalá y Utrera, de parte sevillana, y Cádiz y Jerez en la gaditana.

Queremos resaltar y dejar muy claro, que este modesto trabajo no trata de relacionar los cantaores que han cantado bien o incluso extraordinariamente bien por soleá, hayan grabado o no.

Solo nos interesa la identificación de aquellos que han creado o fijado una musicalidad claramente diferenciada dentro de la estructura y compás de este cante, y a los que se les reconoce esta particularidad por la mayoría de los estudiosos e investigadores.

SOLEÁ DE TRIANA

Partiendo del origen gitano de este cante madre, claramente aceptado por todos, la primera intérprete de soleá de la que se tenga noticia fue La Andonda, aquella bravía gitana amante de Francisco Ortega “El Fillo”.

Molina y Mairena, señalan las características de estas antiguas soleares: “brevedad, sencillez y estilo ligado, lógico en un cante cuyos orígenes se relacionan directamente con el baile, pues la Soleá grande, reposada y solemne, es creación más reciente, del último tercio del siglo XIX, e incluso posterior”.

Aportan tres letras atribuidas a la Andonda:

*Mala puñalá le den
a “to” el que diere motivo
que me duelen las “jentrañas”
de “jaserlo” bien contigo*

*Que se te caigan las carnes
desprendías de tu cuerpo
cuando vengas a buscarme*

*Pa yo volverte a ti hablar
es menester que te pongas
la banda de general*

También señalan, que de las soleares trianeras que seleccionan solo unas cuantas revelan pureza gitana. Lo que indica que el primer brote de la soleá trianera, que se considera plenamente gitano, se va apagando y deja el lugar a otros tipos de soleá de carácter más andaluz que gitano.

La idea anterior es también defendida por Pierre Lefranc, en su libro *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: Tonás, siguiiriyas, soleares*, editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y prologado por el jerezano José Manuel Caballero Bonald.

Como señala Ramón Soler Díaz en la crítica de este libro, el autor francés parte de la base de que las soleares de Triana presentan una configuración con dos vertientes distintas: el inicio de la soleá se caracterizó por una gran fuerza y vigor, siempre en el ámbito netamente gitano, impulso que posteriormente pierde fuerza a favor de una segunda tendencia, quizás más brillante, pero sobre todo, de un espectro más amplio. Se trata del conjunto de soleares llamadas “apolás”, que reciben este nombre en razón a que, en principio, se usaban para rematar un polo. Lo que Lefranc llama “segundo repertorio de la soleá trianera”, se caracteriza, por la “búsqueda de efectos brillantes, o de suavizaciones, que son más andaluces que gitanos”.

Aquí, añadiría yo, habría que incluir también la soleá trianera del Zurraque o de los alfareros, poco conocida y cantada en la actualidad, y que admite el acento personal de cada intérprete.

Para una más profunda valoración de las zonas cantaoras y sus diversos estilos, cuyo contenido superaría el ámbito de un artículo sobre esta temática, les recomiendo vivamente el libro de Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz: *Antonio Mairena en el Mundo de la Sigi-*

riya y la Soleá, premiado con el III Premio de Periodismo “Antonio Mairena” Málaga 1992, donde han documentado la existencia de nada menos que 1269 grabaciones de soleares.

De ellas, han clasificado 42 estilos diferentes de soleares trianeras, basándose no solamente en el intérprete que las cantó, sino, especialmente, empleando una palabra muy flamenca, de aquel de quien se acordara. Así, figuran los nombres de la Andonda, Paquirri, Silverio, La Serneta, Ramón el Ollero, Enrique Ortega, Señor Manuel Cagancho, José Yllanda, Pepe el de la Matrona entre otros y, especialmente, Antonio Mairena.

Este estudio valora, desde el punto de vista de los intérpretes, aquellos nacidos hasta 1920, hecho que parece lógico puesto que se trata de reflejar aquellos que han creado o cuando menos recreado, este estilo de cante flamenco, así como los que han sido recordados en grabaciones durante un largo período, aproximadamente de un siglo. Nosotros seguiremos este mismo criterio por pura coherencia.

SOLEÁ DE CADIZ

Se conocen nombres de antiguos soleaeros de Cádiz – María Armenlo, La Cachurera, Ana La Loro, La Sandita, Enrique Butrón -, recogidos por Blas Vega y Manuel Ríos en el Diccionario Enciclopédico del Flamenco, pero no existen registros sonoros que permitan valorar sus cantes. Por el contrario, sí nos han llegado los estilos y maneras cantaoras de Paquirri el Guanté y Enri-

que el Mellizo, y los sucesores de ellos, como fueron Aurelio Sellés, El Morcilla, Pericón, El Flecha, La Perla o Manolo Vargas.

La importancia de dos de estos cantaores señalados es tal, respecto de la Soleá de Cádiz, que en justicia, no puede hablarse genéricamente de Soleá de Cádiz, sino de soleares de Paquirri y del Mellizo. Los Soler identifican las formas más antiguas de este cante, con las que corresponden a Paquirri al que le adjudican cuatro estilos diferenciados, si bien uno de ellos lo ubican dentro de las soleares trianeras. El estilo n.º 3 es el musicalmente más acabado de todos, muy rico en melismas y de muy difícil ejecución. Se hace en una tonalidad muy alta, casi a romper, y con una caída en el último tercio que muestra además una gran musicalidad. Grabada por muchos y buenos cantaores, destacamos a Cepero, El Cojo de Huelva, Pericón, Pepe de la Matrona, El Flecha de Cádiz, pero muy especialmente, a Fernanda de Utrera y Antonio Mairena que grabaron este estilo con las siguientes letras.

Fernanda de Utrera: acompañada por Juan Maya «Marote». Al nueve por arriba (Do sostenido):

(No) vivían las criaturas no vivían (las) criaturas con lo que yo te camelo y mi mal no tiene cura
(con) lo que yo te camelo y mi mal no tiene cura

Antonio Mairena: con Melchor de Marchena. Al cuatro por arriba sostenido.

*Por Dios que esto es matarme ay por
-or Dios que esto es matarme
y esto es quitarme la vida
y esto es comer de mis carnes
esto es quitarme la vida
y esto es comer de mis carnes*

Antonio Barberán, en artículo publicado en la *Voz Digital*, de fecha 16 de noviembre de 2008, a partir de los datos señalados por José Manuel Gamboa en su libro *Una Historia del flamenco* editado por Espasa en 2005, nos da los primeros datos biográficos de Paquirri. Se llamó Francisco Guanter Espinal y nació en el Puerto de Santa María en 1834, y no ejerció de guantero como conjeturaba Fernando Quiñones, sino de barbero, y posteriormente de marino, al igual que su padre, llamado Mariano Guanter y nacido en Valencia en 1806. En 1844, aparecen empadronados en la calle Sopranis, n.º 92-1º-izquierda, del Barrio de Santa María. Murió muy joven, con solo 27 años de edad, en la cárcel madrileña del Saladero, acusado del crimen de una niña de 12 años. En el periódico madrileño *La Iberia, Diario liberal de la mañana*, del 15 de mayo de 1862, se publicó la noticia de su muerte, señalando que parecía ser cierto que era inocente del crimen que se le imputaba.

Francisco Antonio Enrique Fernández, Enrique El Mellizo, nació en Cá-

diz el 1 de diciembre de 1848, y falleció el 30 de mayo de 1906. Considerado por todos los estudiosos como un gran músico, dejó un estilo propio en todo lo que cantó, especialmente en las siguiriyas, malagueñas y soleares. Ha ejercido una gran influencia en las generaciones posteriores, no sólo por su excepcional obra personal, sino también por su influencia posterior, a través de su segundo hijo Enrique el Morcilla, y especialmente, a través de Aurelio de Cádiz.

Siguiendo a los Soler, en el ya citado libro *Antonio Mairena en el mundo de la Siguiriya y la Soleá*, al Mellizo se le atribuyen tres estilos, idea corroborada por Ricardo Molina, uno valiente y solemne y otros de cambio o cierre.

Este cante, tal vez contenga los más ricos matices en cuanto a la música de toda la gama soleaera. Su acabado musical es casi perfecto, como lo prueba el que desde las primeras grabaciones, su estructura apenas haya variado.

Este cante ha llegado hasta nosotros desde dos enfoques distintos; el producido por los cantaores nacidos en Cádiz y Jerez, tal vez más acordes con las raíces de este estilo, y el de los artistas sevillanos que, excepto Pastora en sus comienzos, tienden a alargar más los tercios. Señalar asimismo, la extrañeza que no grabara ninguna de estas soleares Don Antonio Chacón, siendo gran admirador de los cantes de Enrique El Mellizo.

Dos ejemplos de este estilo en las voces de Manuel Torre y Pastora:

Manuel Torre (1929). Con Borrull hijo. Al tres por medio (Do):

*La fe mía del bautismo
yo la había empeñado por tu querer
por tu querer la he empeñado
yo la he empeñado por tu querer
ahora te vas y me abandonas
que te castigue Undebel*

Pastora Pavón (1914). Con Luis Molina. Al cinco por medio (Re):

*Bayetita de la negra
de mi cuerpo quiero vestir
bayetita de la negra
de mi cuerpo quiero vestir
porque es la propia librea
que me pertenece a mí
bayetita de la negra
de mi cuerpo quiero vestir*

El segundo estilo del Mellizo, está considerado como el más ligado de cuantos existen en el mundo de la soleá. La fuerte arracada hacia arriba que se sostiene para descender levemente en el último tercio, origina que sea una soleá muy difícil de interpretar. Manuel Torre, La Niña, Tomás Pavón, Manolo Caracol, Aurelio, El Carbonerillo y Antonio Mairena han dejado magníficas grabaciones de este estilo.

Aurelio Sellés (1959). Con Melchor. Al tres por arriba (Sol):

*Sólo por tu querer
-erer tan só-*

*-ólo por tu querer
la pájara aburrió el nido
y no ha vuelto (a) entrar en él
y la pájara aburrió el nido
y ya no ha vuelto (a) entrar en él*

Tomás Pavón (1950). Con Melchor.
Al seis por arriba (La sostenido):

*Le pido yo
a Dios yo le estoy
rogando a Dios
para que me aliviara las fatigas
que tengo en el corazón
compañerita de mi alma
que tengo en mi corazón*

El tercer estilo del Mellizo, es posible que sea el más antiguo de los creados por él. Quedó en olvido casi absoluto hasta que Antonio Mairena lo rescató y lo incluyó dentro de los estilos gaditanos. Lo han grabado La Serrana, Paca Aguilera, Luisa Requejo, Juanito Mojama, entre otros grandes cantaores.

Paca Aguilera (1910?). Con Román García. Sin cejilla por arriba (Mi):

*Hombre ¿qué quieres de mí?
hombre ¿qué quieres de mí?
si a nadie en el mundo miro
cuando me acuerdo de ti
si a nadie en el mundo miro
cuando me acuerdo de ti*

Juan Mojama (1929). Con Ramón Montoya. Al tres por medio (Do):

*Las que en el silencio estén
las que en el silencio estén
que me quitan de la vera
de quién yo camelo bien
que redoblen las campanas
los que en el silencio estén*

SOLEÁ DE ALCALÁ

Con el nombre de Soleares de Alcalá, han quedado fijados varios estilos recreados por unas pocas familias gitanas de Alcalá de Guadaíra, entre las que en primer lugar, hay que destacar a la de Joaquín Fernández Franco, más conocido como Joaquín el de la Paula, nacido en Alcalá el día 12 de febrero de 1875. Fue hermano de Agustín Talega, y tío de Juan Talega y Manolito de María. Los Soler, identifican doce variantes de soleá ubicadas en Alcalá y dos en la vecina Marchena, donde han conservado un ritmo más bailable. En muchos se aprecian influencias trianeras, y en otros, sobre todo en los de cierre, vinculaciones musicales con algunas formas gaditanas.

Para una comprensión de la estructura de este cante hay que seguir los cuatro estilos de Joaquín el de la Paula, grabados por los mejores cantaores de todos los tiempos. Sin embargo, llama la atención que el primer cante de Alcalá no se grabó hasta 1920.

El estilo n.º 1 es el prototipo de soleá de inicio, de cuatro versos y ocho tercios, ligados de dos en dos. Cante solemne, permite muy poca libertad en la exposición y en las ligazones de sus tercios. Las primeras grabaciones localizadas de

este estilo, son las de El Niño de Marchena en 1925, y las de Tomás Pavón y su hermana Pastora en 1928. Otro gran divulgador fue el jerezano Manuel Torre, siendo este último cantaor el que mayor influencia ejerció, por su particular modo de ejecutarlo, encontrando seguidores como los hermanos Pabón, El Gloria, Bernardo el de los Lobitos, Cepero, La Pompei, Isabelita de Jerez, Pepe Pinto, Vallejo, Caracol, El Viejo Agujetas, Tío Borrigo y su hijo Tomás.

Es inconfundible y un auténtico ejemplo de este estilo la célebre letra grabada en 1929 por **Manuel Torre**, con Borrull hijo. Al tres por medio (Do):

*Por ti abandoné a mis niños
por ti abandoné a mis niños
y mi madrecita de penita murió
ahora te vas y me abandonas
no tienes perdón de Dios*

El estilo n.º 2 se identifica con un origen de soleá bailable. Es una soleá corta y de cambio, con tres versos y tres o cinco tercios. Generalmente, se hace después de haber cantado el estilo 1 de Joaquín el de la Paula. Destacan las grabaciones de Manuel Torre, Juan Talega y Manolo Caracol. También esta variedad de soleá es de las más grabadas de la muestra, pese que sus primeras versiones datan de 1925.

Recogemos la letra grabada por **Juan Talega** acompañado por Paco Aguilera. Al tres por arriba (Sol):

(Qui)se mucho a una mujer

*tuve un momento de loco
y esa mi ruina fue*

El tercer estilo de Joaquín el de la Paula, tal vez sea la soleá más antigua de las que se le adjudican. Su aire todavía bailable, puede ser una prueba de ello. En cuanto a su música, los Soler encuentran matices fácilmente perceptibles que lo asemejan al estilo 2 de Enrique el Mellizo, siendo como aquel un cante de cierre que no admite normalmente otra soleá tras su interpretación.

Este estilo, es el que mayor dificultad entraña en su ejecución por sus continuas subidas tonales y modulaciones. Cepero, Marchena y Escacena fueron los primeros en grabarlo en el año 1928, pero sobresalen y dotan de una verdadera esencia flamenca los interpretados por El Gloria, Vallejo, Mairena, Manolito de María y El Perrate.

Este último grabó el estilo en el año (1962). Con Eduardo el de La Malena. Al tres por arriba (Sol), con la siguiente letra:

*A rezarle al Cristo un credo y a re-
-ezar al Cristo un credo
por decir, "Creo en Dios padre",
dije, "Gitana te quiero"
y por decir, "Creo en Dios padre",
dije, "Gitana te quiero"*

El estilo n.º 4 es el cante de más tardía aparición de los recreados por Joaquín el de la Paula. Fue Antonio Mairena quién recuperó este cante, dejándolo grabado en dos ocasiones; en los años 1952 y 1976. Junto a él, solo lo ha gra-

bado Joselero de Morón en 1.975 junto a Diego de Morón. Al tres por arriba (sol), con la siguiente letra:

*Las fatigas de la muerte
mira qué fatigas son
las de mi compañerita
no tuvo comparación*

SOLEÁ DE JEREZ

Nos dice Manuel Ríos Ruiz, en su libro *De Cantes y Cantaores de Jerez*:

En el cante jondo más sustantivo, impera la música sobre la palabra. De ahí que, pese a sus variantes estilísticas en las que aparecen múltiples rítmicas, tempos diversos, exista una concordancia musical predominante que lo caracteriza en su total contexto.

En el cante de Jerez de la Frontera, en su baraja de estilos, las razones musicales de la música jonda están presentes con la mayor acentuación. Y por ello es fácil y rápidamente distinguible de los cantes de otras comarcas andaluzas. Diríamos que es así, porque todos los matices primordiales de lo jondo se plasman en Jerez exaltados por exactos

Y cuando se refiere a la soleá, señala: *Jerez ha marcado la pauta con su forma de condesar este cante, que es síntesis de la música jonda.*

Sin embargo, a pesar de la importancia de Jerez como zona cantaora, de la influencia de su nómina de intérpretes, tanto profesionales como no profesionales, sin duda, la mayor y más representativa de la historia del cante flamenco, no ha tenido un número destacado de

creadores e, incluso recreadores, de una música soleaera, netamente jerezana.

Los cantaores jerezanos, desde las primeras grabaciones a principios del siglo pasado, no han recogido como veremos, la musicalidad específica de Jerez, señal de que ha sido escasa, de una parte, y salvo el caso de Frijones, sin influencia.

Dos ejemplos: el primero, Manuel Torre tiene recogidas en diversas grabaciones desde 1909 a 1931 veintidós cantes por soleá. De ellos, sólo dos con el estilo jerezano. En 1909 grabó la de Frijones y en el mismo año en grabación distinta, la de Teresa Mazzantini. El segundo, Juanito Mojama grabó durante 1929 siete cantes por soleá. Ninguno de ellos en música jerezana.

Es muy curioso que por el contrario y como contrapunto, hayan sido dos cantaores no profesionales y nunca valorados y reconocidos en su justa medida, quienes hayan defendido la musicalidad de la soleá jerezana.

En efecto, el Viejo Agujetas tiene grabados 23 cantes por soleá, de los cuales 10 corresponden al estilo de Jerez. Por su parte Tía Anica La Piriñaca nos dejó 25 cantes de este estilo, siendo jerezanos, 9 de ellos.

Entremos pues, a señalar aquellos cantaores a los que se identifican como creadores de la musicalidad de la soleá de Jerez.

José Yllanda

Julián Pemartín lo recoge en su libro *El Cante Flamenco. Guía Alfabética*, con

el siguiente texto: *Nació en Linares a mediados del siglo XIX, de raza gitana, pero muy pronto se afincó en Jerez de la Frontera. Fue eminente soleaero.*

Ricardo Molina y Antonio Mairena, en *Mundo y formas del Cante Flamenco*, hacen referencia a Curro Frijones y José Yllanda, gitano de Linares, que desde muy joven se estableció en Jerez, donde pasó casi toda su vida. “En tales circunstancias” dicen Molina y Mairena, debe estimársele jerezano.

Por su parte, Luis y Ramón Soler, en su ya citado libro, localizan tres cantes de sello trianero que son atribuibles a este cantor jienense. No obstante, aunque señalan que su nacimiento no está claro si fue Andújar o Linares, de joven marchó a Jerez y Utrera.

Otro dato recogido por varios autores, es su relación familiar con Rafael Romero “El Gallina”, quién manifestó que era tío abuelo suyo por parte de madre.

Molina y Mairena indican, que a Yllanda se le atribuyen un par de soleares cortas de aire gaditano, que recuerdan remotamente a Paquirri y a Frijones.

Quién ha profundizado más en la vida y obra de este cantaor gitano ha sido Antonio Escribano Ortiz, quién en el año 2002 y con motivo del XXX Congreso Internacional de Arte Flamenco, celebrado en Baeza, publica el libro *José Yllanda y sus Soleares en la laberíntica historia del cante.*

En el mismo, señala la posible fecha de nacimiento, deducida a partir de la fecha en que nació su pariente “El Ga-

llina”, y la estima entre 1855 y 1860. Por información de los Romero de Andújar y otros gitanos y vecinos del lugar, se ha sabido de la misogenia y afeminamiento de Yllanda, su impotencia para consumir un matrimonio decidido por acuerdos paternos, y la fuga de su pueblo natal para fijar su residencia en Jerez.

Así, tiene sentido la soleá que se le atribuye y que fue grabada por Rafael Romero “El Gallina” en 1967 acompañado por Antonio Arenas al siete por arriba (Si):

*Que me tiro a un pozo por Dios
que me tiro a un pozo que me-
están adjudicando
un casamiento forzoso
que me están adjudicando
un casamiento forzoso*

El cantaor que más comentarios ha hecho sobre Yllanda, ha sido Pepe El de la Matrona. La primera vez que escuchó aquel apellido, le llegó por boca de Dolores La Parrala y El Niño de Morón.

Según Matrona, allá por 1910 aproximadamente, él trabajaba en el café cantante de Naranjeros, en Madrid. Como consecuencia de una renovación del elenco de cantaores, se dejó a varios sin trabajo, entre ellos, el Niño de Morón. Este propuso a Matrona salir a hacer bolos por La Mancha, pueblos de Córdoba y por los de Jaén para regresar, posteriormente a Madrid.

En Puertollano, sorpresivamente, vieron a encontrarse con La Parrala, dueña de un negocio de mujeres. La Parrala,

le comentó a Matrona que José Yllanda era amanerado, elegante, retraído y tan pulcro como su cante, que ejecutaba sin el menor esfuerzo, como Silverio, Chacón, La Peñaranda y ella misma.

Por otra parte, Escribano recoge un comentario que le hizo El Canario de Madrid, sobre la melodía del estilo de Yllanda: *Eso es lo mismo que cantaba Paca Aguilera, pero con diferentes letras.*

Como quiera que por entonces, ya Antonio Mairena había grabado esa soleá, dándola como de la Andonda, de la escuela trianera, confirmó que Paca Aguilera jamás dijo que aquello fuese de la Andonda.

Llegado a este punto, constatamos que Yllanda era un gitano de la provincia de Jaén.

Vivió unos años en Jerez y posteriormente en Utrera.

Molina y Mairena, lo encuadran como creador de solares en la escuela jerezana. Su estilo, de acuerdo con las grabaciones a las que a continuación nos referiremos se encuadran melódicamente con la musicalidad de la soleá de Triana. Se le reconocen tres estilos diferenciados.

Estilo n.º 1

El Garrido (1908). Con Román García. Sin cejilla por medio (La):

*Reniego yo de los rosales
yo reniego de la rosa que
me regaló tu madre
compañera de mi alma
reniego de los rosales*

También lo grabaron El Mochuelo en 1916 acompañado por Manuel López y el Cojo de Málaga en 1921, con la guitarra de Miguel Borrull.

Estilo n.º 2

Rafael Romero “El Gallina” (1973). Con Perico del Lunar hijo. Al seis por arriba (La sostenido):

*(Tú eres) zarza y yo me enredo tú eres
zarza y yo me enredo y eres
la rosa fragante
del jardín de mi deseo
eres la luz de mi sol
y jardín de mi recreo*

Juan Varea (1982). Con Pedro Soler. Al cuatro por arriba (Sol sostenido):

*A la vera mía siéntate
a la verita mía por eso
tendrá mi cuerpo
un ratito de alegría*

Estilo n.º 3

Rafael Romero “El Gallina” (1973). Con Perico del Lunar hijo. Al seis por arriba (La sostenido):

*Como los muertos no hablan
ni oyen ni ven ni entienden
yo estoy viviendo en el mundo
sin tener quien me gobierne
estoy viviendo en el mundo
sin tener quien me gobierne*

Juan Ramírez

Blas Vega y Ríos Ruiz en el *Diccionario Enciclopédico del Flamenco* nos dicen respecto al cantaor que este era el nombre artístico de Juan López Ramírez, hermano de Antonio, bailarín conocido artísticamente como “Ramirito”. Nació en Jerez en el último tercio del siglo XIX. Sus soleás, fueron recuperadas por el Viejo Agujetas, en la obra: *Magna Antología del Cante Flamenco*. Se observa un cierto mestizaje en este cante originado por las soleares gaditanas. El inicio recuerda el cante de Paquirri, y la conclusión, al de Mellizo. El investigador y flamencólogo jerezano José María Castaño, así lo ratifica en el trabajo investigador titulado: “Los Cantes de Cádiz a través de las primeras grabaciones de Aurelio Sellés”, y nos indica que la soleá de Juan Ramírez, de claro sabor gaditano, fue rescatada por el Viejo Agujetas. También fue grabada por su hijo Manuel Agujetas y su sobrino, Diego de los Santos “Rubichi”.

Las letras grabadas por “El Viejo Agujetas”, fueron:

Agujetas El Viejo (1971). Con Félix de Utrera. Al tres por arriba (Sol):

*Si te publico me pierdo
y mal si te publicara
si te publico me pierdo
y mal si te publicara
yo le voy a escupir al cielo
me va a caer en la cara
yo le voy a escupir al cielo
me va a caer en la cara*

Agujetas El Viejo (1971). Con Félix de Utrera. Al tres por arriba (Sol):

*Si esta gitana supiera
la lástima que le tengo
si esta gitana supiera
la lástima que le tengo
como sé lo que es quererte
sé lo que está padeciendo*

Tío José de Paula

José María Soto Vega nació en Jerez el 10 de agosto de 1871. Su vida transcurrió en la calle Nueva del barrio de Santiago, donde falleció el 9 de marzo de 1955.

El estilo de Tío José, lo grabaron únicamente José Cepero y La Piriñaca. Es una soleá corta, de un regusto exquisito. Se ejecuta ligada y casi sin respirar, sin apenas alivio, casi hablada, características singulares de todo lo que ha cantado Tío José.

Manuel Ríos Ruiz y Juan Franco Martínez han elogiado la forma de cantar de este cantaor santiaguero. El primero de ellos en su libro “De cantes y Cantaores de Jerez; y el segundo, en su célebre libro *Flamencos de Jerez*, editado en 1961, escriben sobre su personalidad artística.

José Cepero (1927). Con Borrull hijo. Al tres por arriba (Sol):

*De pagarte he prome-
-etido yo pro-
-meto de pagarte
de no olvidarte en la vida
y aunque la puñalada me mate*

Tía Anica (1971). Con Pedro Peña.
Al cuatro por arriba (Sol sostenido):

*(Tan im)posible yo hallo de darte
que yo a ti los buenos días
como se hacía padre un bautismo
en tierra de morería
como el que hacía un bautismo
en tierra de morería*

Teresa Mazzantini

Es el nombre artístico de Teresa Uceda, originado por ser sobrina o hija natural del matador de toros Luis Mazzantini.

Nacida en el Puerto de Santa María, hacia 1875, según señala Pierre Lefranc, alternó en el Colmao “Los Grabieles” de Madrid con D. Antonio Chacón, Escacena, Pepe de la Matrona, Fernando el Herrero, Juanito Mojama, entre otras destacadas figuras. Fue en el estilo de la soleá en el que imprimió su personalidad cantaora.

Su estilo lo dejaron grabados:

Manuel Torre (1909). Con Juan Gandulla. Al uno por medio (tonalidad entre La sostenido y Si):

*Primita de mi alma
mira qué juntitos estamos
prima de mi alma
mira qué juntitos estamos
yo alcé los ojos para verte
los tuyos no me miraron*

Manuel Agujetas, cantó a finales de los años 70 la letra de Manuel Torre acompañado por Parrilla de Jerez al dos por medio (Si) en Televisión Española:

*En un llano primita
te vi en un llano
en un llano primita
te vi en un llano
y yo abrí los ojos para verte
pero los tuyos no me miraron*

Pero el estilo quedó mucho más popularizado cuando lo grabó en tres ocasiones **Antonio Mairena**, especialmente la letra:

*Y por el habla de la gente
Ay, olvidé yo a quien bien quería (x3)
Mientras yo viva en el mundo
Se me acabó la alegría*

Frijones

Francisco Antonio Vargas, más conocido artísticamente como Curro Frijones nació en Jerez en el último tercio del siglo XIX y murió en Sevilla en fecha desconocida. Juan de la Plata en su ya citado e importante libro, *Flamencos de Jerez*, editado en 1961, señala: “El Gloria, La Pompei, y La Sorda”, todos hermanos que se apellidaban Ramos Antúnez, eran sobrinos de Frijones y primos de Cabeza. De ahí que muchos investigadores creen que el segundo apellido de Frijones sea Ramos o Antúnez.

Los estudiosos del arte flamenco coinciden en que a su personalidad cantaora se le deben las más antiguas soleares jerezanas, dotadas de unas características especiales en los últimos tercios y que han sido imitadas por todos los artistas que han recreado soleares de Jerez: Teresa Mazzantini, Pepe Torre, Tomás

Pavón, Tío José de Paula, Tío Borrigo de Jerez y, sobre todo, Antonio Mairena, quien con Ricardo Molina (*Mundo y formas del cante flamenco*, p. 225), afirman lo siguiente:

... La "única" soleá que creó Frijones es, desde luego, inconfundible. Es un cante corto, susceptible de ser interpretado de muchas maneras. Los que la oyeron al propio Frijones, como Pastora Pavón o Aurelio Sellés, coinciden en que la versatilidad fue la característica del extraordinario soleaero jerezano. En efecto, unas veces marcaba enormes pausas entre tercio y tercio, mientras que otras los ligaba de modo peculiarísimo, pues la principal característica de Frijones fue la originalidad. Pero fuera cual fuese su modo de cantar, la esencia de su soleá es siempre la misma. Si cortaba los tercios, los adornaba con una "s" terminal, viniese o no a cuento. Si los ligaba, intercalaba a guisa de eslabón marcados vibratos guturales destimbrados. Muy gitana y muy personal, la soleá de Frijones es acaso, la más inconfundible.

De nuevo hay que rebuscar en Manuel Ríos Ruiz para bucear en las características que fundamentan el cante de Frijones y vaya claro y por derecho que, en nuestra opinión, este estilo de musicalidad es el que, en esencia, representa más genuinamente el cante por soleá jerezano. Este es el estilo, por otra parte, más grabado por los grandes artistas nacidos hasta 1920 y también en los relativamente recientes.

Pero volvamos a las características. Decía Ríos Ruiz:

Frijones fue un cantaor largo, pero que brilló especialmente en el cante por soleá. Su secreto estuvo en que renovó, aligerando los compases e injertando cierto ímpetu, en las "salías" y los arranques de los tercios al estilo, sin que por ello cambiara la concepción estética que fijara en su momento Paco La Luz, pues esencialmente la siguió y la hizo perdurable.

La versatilidad artística de Frijones ha enriquecido el cante gitano del Barrio de Santiago con su sello inconfundible, entre lo dramático y lo tierno, entre el quejío y la gracia, y está latente en las voces santiagueras que le sucedieron.

Pero lo más importante viene a continuación cuando, en contra de la opinión de Mairena y Molina, nos señala: "Están equivocados los que opinan que Tomás Pavón engrandeció el cante de Frijones. Nada más lejos de la realidad, el rastro verídico de las formas frijoneas son esas soleares cortas, acompasadísimas, peleadas y profundas que continúan diciéndonos los cantaores jerezanos, cuya ligazón de tercios sólo ellos son capaces de modular con enjundia y fiel originalidad. Puntal ya clásico del cante jondo de Jerez, Curro Frijones es algo más que un nombre en el firmamento de las glorias flamencas de su lar nativo, porque su estilística recreadora del viejo cante de su gente está viva y sonando siempre que un cantaor jerezano canta en corto y por derecho.

Lo suscribo de la cruz a la raya. Pocas veces se ha definido con mayor precisión y rigurosidad la musicalidad de un estilo que finalmente, fija para la eternidad una forma de ejecución espe-

cífica y singular, una forma de decir el cante que representa de manera inequívoca a una zona cantaora, la de Jerez.

Para valorar la influencia e importancia de este cantaor hay que decir que de las 1269 grabaciones de soleares a las que aludí anteriormente, los estilos de Frijones ocupan el cuarto lugar después del Mellizo, Joaquín el de la Paula y la Serneta con 100 grabaciones, es decir, el 7,87% de la muestra.

Otro dato especialmente significativo es que Antonio Mairena, el cantaor que en la Historia del cante ha grabado más estilos de soleá, concretamente 143 grabaciones, veintiuna de ellas han sido siguiendo los estilos de Frijones.

Estilo n.º 1

Es un cante corto y de mucho regusto; más que una música es un pellizco que nos penetra como un latigazo. Este estilo lo grabaron las voces de La Titi, Sebastián El Pena, Escacena, Manuel Torre, Pastora Pabón, Pepe el de la Matrona, Bernardo el de los Lobitos, El Gallina, Pepe Torre, Agujetas el Viejo, Antonio Mairena y un largo etc.

Manuel Torre (1909). Con Juan Gandulla. Al dos por medio (Si):

*(No) pegarle a mi padre
no pegarle a mi padre
que es un pobrecito viejo
que no se mete con nadie
que es un pobrecito viejo
que no se mete con nadie*

Pepe Torre (1959). Con Melchor de Marchena. Al tres por medio (Do):

*Hermanita mía
no llores hermana mía
que en la casa de los pobres
nunca reina la alegría
en la casita de los pobres
nunca reina la alegría*

Agujetas El Viejo (1975). Con Rafael Alarcón. Al cinco por arriba (La):

*Corre a llorar
corre a llorar
por no darle cuenta a nadie
de lo que me va a pa(sar)
por no darle yo cuenta a nadie
de lo que me va a pasar*

Estilo n.º 2

Es, sin duda, una de las soleares que más se han cantado en Jerez, siendo cantaores jerezanos muchos de sus mejores difusores, como Pepe Torre, Tía Anica La Piriñaca, Tío Borrigo, y El Viejo Agujetas. A ellos hay que añadir a Manolo Caracol, Pepe El Culata, Pepe Pinto y La Niña, así como Antonio Mairena, que ha sido quien más lo grabó, nada menos que en diez ocasiones.

Pastora (1914). Con Luis Molina. Al cinco por medio (Re):

*Al pilarito por agua
al pilarito por agua
que puede ser que algún día
que en el pilarito caiga
mas, ¿cómo quieres que yo te vaya
al pilarito por agua?*

Tomás Pavón (1950). Con Melchor.
Al seis por arriba (La sostenido):

*Acuérdate cuando entonces
acuérdate cuando entonces
bajabas descalza a abrirme
y ahora no me conoces
compañerita de mi alma
tú ahora no me conoces*

Agujetas El Viejo (1975). Con Rafael Alarcón. Al dos por arriba (Fa sostenido):

*A tu casa no voy más
a tu casa no voy más
para que no me eches tú en cara
lo poquito que me das
para que no me eches en cara
lo poquito que me da*

Estilo n.º 3

Debió nacer en algún momento de la etapa sevillana de Frijones. Pepe Pinto fue quien la grabó primero, probablemente aprendida de su mujer Pastora, quien trató al propio Frijones durante algunos años en la casa de los padres de esta. Posteriormente, Juanito Valderrama y Antonio Mairena la grabaron siguiendo la versión y la misma letra de Pepe Pinto. Con clara influencia trianera, parece claro que Frijones la recrea, dándole su propia personalidad, con la caída tonal que caracteriza su cante. El que no haya sido grabada por artistas jerezanos, podría avalar su creación en la etapa sevillana.

Antonio Mairena (1966). Con Niño Ricardo. Al cinco por arriba (La):

*Se lo pedí esta mañana
se lo pedí esta mañana
y al Señor de El Baratillo
que me quiera esta gitana
y al Señor de El Baratillo
que me quiera esta gitana*

Estilo n.º 4

Este puede ser el último estilo que recreara el gran cantaor jerezano. Por su propia naturaleza es una soleá donde se permite mucha libertad. Esa libertad se manifiesta también en la copla que se usa, que puede ser tanto de tres como de cuatro versos, además de permitir distintas ligazones.

Tía Anica (1962). Con Parrilla de Jerez. Al tres por medio (Do):

*Qué malina era tu madre
mira qué mala es tu madre
mira qué mala es tu madre
que ella es la que ha tenido la culpa
que nuestro querer se acabe
por malina que ella ha sido
que nuestro querer se acabe*

Antonio Mairena (1974). Con Paco de Lucía. Al seis por arriba (La sostenido):

*Yo nunca falté a mi ley
nunca de la ley falté
yo nunca a mi ley falté
la tengo tan presente
como la primera vez
que tan presente yo la tenía
como la primera vez*

Merced, La Serneta

María de las Mercedes Fernández Vargas nació en Jerez de la Frontera el 19 de marzo de 1840, siendo bautizada tres días después en la Iglesia de San Miguel, de acuerdo con la partida de bautismo presentada por el profesor Daniel Pineda Novo. Falleció en Utrera, el 18 de junio de 1912. Vaya por delante que esta insigne cantaora jerezana, mayoritariamente reconocida como la más importante de su época y con una extraordinaria influencia en los más importantes cantaores como veremos, no fija su musicalidad y estilos creadores a la escuela jerezana, sino que a éstos se les considera de la vecina población de Utrera. Y esto es así, porque La Serneta vivió una parte de su vida en dicha población. Algunos investigadores y flamencólogos, caso de Ríos Ruiz y Franco Martínez, señalan que la cantaora se instaló en Utrera con 23 años, mientras que el investigador José Manuel Martín-Barbadillo, considerado como el mayor experto en genealogía gitana, estima que vivió en Jerez hasta los 40 años aproximadamente. Para su argumentación demuestra con los documentos pertinentes, que la familia compuesta por Salvador Fernández Acosta y por su mujer, María del Rosario Vargas Ximénez, y por su hija María de las Mercedes, vivieron en la ciudad de Jerez de la Frontera en los siguientes domicilios y años que se indican:

Años 1840 y 41: Calle Don Juan.

Año 1842: Calle Rui López.

Años 1843 al 1852: Calle Gitanos (Gómez Carrillo).

Años 1853 al 1859: Calle Don Juan.

Año 1860: Calle Marqués de Cádiz, 17.

Año 1861: Calle Marqués de Cádiz, 19.

Año 1862: Calle Marqués de Cádiz, 17.

Años 1863 a 1875: Calle Marqués de Cádiz, 19 (En 1872 muere su madre).

Años 1876 a 1881: Calle Marqués de Cádiz, 12.

En cualquier caso, esta verdadera incongruencia de considerar las soleares de la Serneta correspondientes a la escuela utrerana, solo es contemplable desde la tradicional desidia jerezana para tantas cosas, y, de otra parte, por la falta de estudios adecuados en muchas ocasiones en esta etapa del flamenco – no siempre bien visto por amplias capas sociales– y que no cambia de manera radical hasta que Antonio Mairena lo introduce en la Universidad en los años 60 del pasado siglo.

Si la Serneta hubiese nacido en Sevilla, estoy absolutamente convencido que bajo ningún concepto se hubiesen considerado soleares de Utrera. Y vuelvo a repetir que esta clasificación no es un asunto trivial. Un dato: Don Antonio Chacón que tenía un repertorio exquisito, grabó en total 10 soleares. En 9 ocasiones fueron estilos de la Serneta. El Borrico la grabó en cuatro ocasiones y Manuel Torre de sus 22 soleares grabadas, 5 corresponden a dicho estilo.

Otros datos: de la muestra tantas veces citada de las 1269 soleares grabadas, 109 son tres de los estilos de la Serneta más conocidos y si tenemos en cuenta los cuatro menos difundidos, el total alcanza 176 cantes.

Es por otra parte, la que mayor número de estilos ha creado: siete.

También señalamos que si, finalmente, fuese revisado la inclusión como soleares de Utrera los cantes de Merced La Serneta fijándolos como de Jerez, corresponderían a nuestra ciudad 250 cantes de las 1269 soleares, es decir, un 19,70% del total, acercándose a los niveles de Cádiz, Alcalá y Triana que le preceden con 339, 308 y 299, respectivamente.

Estilo n.º 1

Con influencia gaditana del Mellizo, es uno de los estilos más solemnes y majestuosos. Es una soleá de cuatro versos que se suele cantar como comienzo de otros estilos. Ha sido grabada por los más grandes artistas, entre ellos La Serrana, Chacón y Manuel Torre, La Niña, Pepe de la Matrona, Juanito Valderrama, Cayetano Muriel, Tomás Pabón, etc.

Antonio Chacón (1909). Con Juan Gandulla. Al tres por medio (Do):

*Con mirarte solamente
con mirarte solamente
conocerás que te quiero
y también conocerás
que quiero hablarte y no puedo
y también conocerás
que quiero hablarte y no puedo*

Manuel Torre (1922). Con El Hijo de Salvador. Al seis por arriba (La sostenido):

*Tan solamente a la tierra
le cuento lo que me pasa
porque no encuentro en el mundo
persona de confianza
porque no encuentro en el mundo
persona de confianza*

Pastora (1949). Con Melchor. Al seis por medio (Re sostenido):

*Fui piedra y perdí mi centro
fui piedra y perdí mi centro
y me arrojaron al mar
y a fuerza de mucho tiempo
mi centro vine a encontrar
fui piedra y perdí mi centro
y me arrojaron al mar*

Tomás Pavón (1950). Con Melchor. Al seis por arriba (La sostenido):

*Tengo el gusto tan colmado
tengo el gusto tan colmado
cuando te tengo a mi vera
y que si me dieran la muerte
creo que no la sintiera*

Estilo n.º 2

De menos solemnidad y grandeza que el anterior, posiblemente sea este uno de los estilos más antiguos de los elaborados por La Serneta. Recuerda al denominado estilo n.º 1 del Mellizo y fue grabado por diferentes artistas destacando entre ellos Cayetano de Cabra, El Diana y sobre todo, Pastora Pabón.

Niño de Cabra (1906). Con Enrique López. Al cuatro por medio (Do sostenido):

*Males que acarrea el tiempo
quién pudiera penetrarlos
males que acarrea el tiempo
quién pudiera penetrarlos
para ponerles remedio
y antes que viniera el daño
y que le pondría remedio
y antes que viniera el daño*

Pastora (1910). Con Ramón Montoya. Sin cejilla por arriba (Re sostenido):

*(Un) día era yo
la alegría de mi casa
un día era yo
la alegría de mi casa
y ahora no me pueden ni ver
porque he caído en desgracia
y ahora no me pueden ni ver
porque he caído en desgracia*

Pastora (1910). Con Ramón Montoya. Sin cejilla por arriba (Re sostenido):

*(Cas)tillitos grandes he visto yo
abatidos por la tierra
castillos he visto yo
abatidos por la tierra
nadie fantasías gaste
que da el mundo muchas vueltas
que castillos grandes he visto
abatidos por la tierra*

Estilo n.º 3

No han sido muchos los cantaores que cultivaron esta soleá de La Serneta, aunque entre ellos figuran gran parte de los artistas más influyentes de la época. Juan Breva, Chacón, Manuel Torre,

Pastora, Bernardo el de los Lobitos, Tomás Pavón, entre otros, la dejaron grabadas para la historia.

Juan Breva (1910). Con Ramón Montoya. Al cuatro por medio (Do sostenido):

*Nunca la ley falté
nunca la ley falté
que te tengo tan presente
desde la primera vez
que tan presente te tengo
desde la primera vez*

Antonio Chacón (1913). Con Ramón Montoya. Al cinco por medio (Re):

*Me lo murmuran contigo
me lo murmuran contigo
sale el sol y da en el cristal
pero no quebranta el vidrio
sale el sol y da en el cristal
pero no quebranta el vidrio*

Antonio Mairena (1975). Con Enrique de Melchor. Al seis por arriba (La sostenido):

*A llorar yo me ponía
y a ver si llorando sangre
de mí te condolecías*

Estilo n.º 4

Con notable influencia trianera, no fue una soleá que se grabara con frecuencia. Su principal divulgador fue D. Antonio Chacón, destacando también la que grabara El Tenazas de Morón. Con posterioridad lo grabaron Pepe Aznalcóllar y Rafael Romero El Gallina.

Antonio Chacón (1909). Con Juan Gandulla. Al tres por medio (Do):

*Ni pasar por ti quebrantos
ni pasar por ti quebrantos
tú si no tienes de ser mía
como Dios no haga un milagro
y de qué me sirve llorar
ni pasar por ti quebrantos*

Tenazas (1922). Con El Hijo de Salvador. Al ocho por medio (Fa):

*¿No te se pone presente
no te se pone presente
lo gitano que yo he sido
que serrana para quererte
lo gitano que yo he sido
que serrana para quererte?*

Rafael Romero “El Gallina” (1967). Con Antonio Arenas. Al siete por arriba (Si):

*Se lo pido a Jesús mío
se lo pido a Jesús mío
por las que he pasado en el huerto
te quiten de mi sentido
compañera de mi alma
te quiten de mi sentido*

Estilo n.º 5

Posiblemente sea esta la soleá más tardía entre los estilos de La Serneta. Está influida por añejos aires trianeros. No es una soleá valiente, más bien es un cante de transición, aunque en la discografía antigua aparece como cierre de otros de La Serneta.

Antonio Chacón (1913). Con Ramón Montoya. Al cinco por medio (Re):

*Ella misma confesó
sangre lloran mis ojitos
por desgraciados que son
por consejos que me dieron
ella misma confesó*

Fernanda de Utrera (1959). Con Paco Aguilera. Al cuatro por medio (Do sostenido).

*(Si)endo que soy tuya
siendo que soy tuya
¿Qué cadenita me has echado?
que me tienes tú tan segura*

Estilo n.º 6

Este estilo es uno de los más difíciles de ejecutar. Es el menos grabado de cuantos se le adjudican, incluso el de más tardía aparición en la discografía. El rescate del olvido se lo debemos a Pastora Pabón, quién lo graba en 1918 con Currito el de la Jeroma. Pepe el de la Matrona, Antonio Mairena y Juanito Valderrama son los únicos que la han grabado posteriormente. Clásica soleá de cierre, o macho, ya que se ejecuta el cante todo ligado, sin alivio, no dando cabida a nuevas soleares.

Pastora (1950). Con Melchor. Al cinco por medio (Re):

*Y yo no me quejo a mi estrella
que no he intentadito cosa
y que no me salga con ella
tan afortunada yo soy
que yo no me quejo a mi estrella*

Antonio Mairena (1972). Con Melchor. Al dos por medio (Si):

*Y a llorar yo me ponía
y a ver si llorando sangre
que de mí te condolecías
y a ver si llorando sangre
que de mí te condolecías*

Estilo n.º 7

Este estilo, igualmente como el n.º 4 señalado anteriormente se define musicalmente como de Triana. Juanito Mojama tal vez sea su más genial intérprete. Indistintamente se ha hecho como cante de preparación o como de transición o alivio.

Manuel Escacena (1908). Con Román García. Al uno por medio (La sostenido):

*Te quisiera preguntar
te quisiera preguntar
que cuando me ves te alegras
o (si) te sirve de pesar
que cuando me ves te alegras
o (si) te sirve de pesar*

Antonio Chacón (1913). Con Ramón Montoya. Al cinco por medio (Re):

*Quien pudiera penetrarlo
quien pudiera penetrarlo
y para ponerle remedio
y antes que viniera el daño
y males que acarrea el tiempo
quien pudiera penetrarlo*

Juan Mojama (1929). Con Ramón Montoya. Al cuatro por medio (Do sostenido):

*Quien pudiera penetrarlo
quien pudiera penetrarlo
y para ponerle remedio
y antes que viniera el daño
y males que acarrea el tiempo
quien pudiera penetrarlo*

Decía Aristóteles que la esperanza es el sueño del hombre despierto. Ojalá que estas reflexiones hayan centrado las músicas de ese cante trágico, profundo y majestuoso de la soleá. También deseo puedan, quizás, situar en su justa medida el peso específico del estilo jerezano, centrado hoy por hoy en Frijones, aunque espero, y de ahí la cita de Aristóteles, que mediante los estudios de los especialistas podamos recuperar, qué curiosa situación, a los cantes creados por una jerezana como representativos de la escuela de Jerez.

