

TROVO Y FLAMENCO
(Estudio comparativo de dos rituales de sociabilidad andaluza en el contexto de literatura oral)

Norberto Torres Cortés

(Ponencia presentada en el XXXI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Badalona (Cataluña), sept. 2003. Publicada en el libro **“GUITARRA FLAMENCA II: LO CONTEMPORÁNEO Y OTROS ESCRITOS”**, Signatura Ediciones, Sevilla, 2005).

Junio de 1964 en Lebrija, boda de Juan Peña "El Lebrijano", desafío por bulerías entre Pastora Pavón "La Niña de los Peines" y Antonio Mairena, arreglando un agravio por la eliminación de Pastora en la competencia para conseguir la III Llave del Cante, en el concurso de Córdoba de 1962:

" Niña: *¿Qué quiés conmigo,
si no te quiero?
Tengo en mi casa
género nuevo.*

Antonio: *Esto que me está pasando
son deudas que a Dios le debo
y en vía lo estoy pagando.*

Niña: *Lo que tú has hecho conmigo
no lo pagas hecho cuartos
y puesto por los caminos.
¡Por Dios, amparo!
El alivio busca el enfermo,
yo lo busco y no lo hallo.*

Antonio: *En lo que cobija er só
no encontrarás flamenquito
que te quiera como yo.*

Niña: *Ajolá contigo fuera,
pero nunca caen los rayos
donde la tormenta suena.*

Antonio: *Esto que me está pasando
son deudas que a Dios le debo
y en vía lo estoy pagando.*

Niña: *Tú no puedes dá na güeno
porque tienes en las venas
en vez de sangre veneno.
Vente conmigo
a las retamas de los olivos."*

(Rondón Rodríguez , 2001: 305-306).

Aunque recurren a coplas aprendidas, el contexto "aquí y ahora", el pique entre los cantaores, nos recuerdan la controversia llamada "trovo".

El flamenco clásico está plagado de coplas casi improvisadas en un "aquí y ahora" que cantaores han cantado a modo de desahogo ante situaciones personales trágicas, o como expresión espontánea de sus vivencias.

Genesis García hablando de cante minero nos dice que *"Es preciso advertir que se hace difícil, cuando no imposible, deslindar exactamente las coplas del trovo, que se cantaban por malagueñas troveras, y las del cante minero, pues de las mismas fuentes se nutrían"* (García Gómez, 1993: 308).

Por otra parte la antropóloga Cristina Cruces describiendo los "rituales flamencos" señala que *"Uno de los aspectos menos trabajados en los tratados al uso sobre flamenco es el ámbito de la interacción social, el conjunto de acciones y relaciones que vinculan a los individuos en grupos más amplios, y el modo en que éstas se materializan en contextos concretos, es decir, la sociabilidad colectiva. En las primeras etapas de Estudios flamencos, las referencias a los ambientes formaban parte de las "escenas de costumbres" y, más adelante, de la descripción crítica de su evolución. Pocos autores se han detenido, en el largo recorrido que entonces se inicia, en analizar los modos de interacción social que se generan en el flamenco y, cuando lo han hecho, la "fiesta" o la "juerga" se exponían por aquellos valientes extranjeros como vivencias propias de una cultura distinta, exótica en sí misma como lo era su máxima expresión musical, que tuvieron o creyeron tener entre las familias de Utrera, Lebrija, Morón o los aficionados malagueños"* (Cruces, 1996, 111,112).

Acercarnos a la literatura oral improvisada conocida como "trovo" en Andalucía, a su práctica y a su sociabilidad es lo que pretendemos hacer a continuación, comparándolas con algunas de las prácticas de sociabilidad del flamenco para observar las divergencias y convergencias entre ambas manifestaciones de la cultura andaluza y valorar con ello hasta qué punto los hábitos de las colectividades del flamenco pertenecen a una cultura compartida con la del trovo, la cultura andaluza.

El estudio del trovo nos permitirá entender mejor también el sustrato popular que ha generado parte del repertorio del flamenco, el ligado al área del fandango y a sus derivados (malagueñas, cantes "abandolaos", cantes de Levante, granaína y media, fandangos artísticos, etc.).

Por fin permite focalizar el estudio de la literatura y del flamenco, uno de los temas propuestos en este congreso, desde el ángulo de la literatura oral improvisada, focalización poco estudiada hasta ahora en las relaciones del flamenco con la literatura.

Definición.

La repentización en general, y una de sus formas particulares localizada sobre todo en Andalucía y Murcia conocida como "trovo", pertenecen a un objeto de estudio más amplio, la oralidad: concretamente, a la literatura oral, y dentro de este concepto, a la poesía oral improvisada. "Cenicienta" u "oveja negra" de la literatura oral según Samuel G. Armistead (Armistead: 1994), Alexis Díaz-Pimienta (Díaz-Pimienta: 1998) llega incluso a constatar que la falta de investigación es una de las características universales de la poesía oral improvisada. Porque "los trovos se los lleva el viento", porque entre las leyes que definen el acto de la improvisación poética existen dos circunstancias

esenciales, la oralidad y la instantaneidad, con un sumando "aquí y ahora" ante un público, definido como *performance*; porque trovo y repentización se expresan en un contexto social colectivo, la "velada de trovos" o "la fiesta de poetas", ligado a ritos y a significados simbólicos, compartidos en muchas ocasiones con bailes que pertenecen a los fandangos del sur; porque "del trovo cortijero al trovo festivalero" se pueden observar las transformaciones recientes de una sociedad agraria tradicional a otra agraria modernizada, resulta vano estudiar este fenómeno solo desde el prisma literario. Intentaremos pues, a continuación, proponer una aproximación a la repentización y a una de sus manifestaciones, el trovo, desde un planteamiento interdisciplinario, con la selección y presentación de elementos-argumentos filológicos, antropológicos, musicológicos y sociológicos, que iremos acotando con prácticas y rituales del flamenco, **en negritas en nuestro texto para su fácil identificación**, para el esbozo de estudio comparativo entre ambas manifestaciones populares de cultura andaluza.

Según el diccionario de la lengua española (DRAE, 1992: 2034), la palabra trovo designa una "*composición métrica popular, generalmente de asunto amoroso*". Relacionada etimológicamente con "trova", su equivalente femenino más desarrollado con cuatro acepciones, pertenece a un grupo semántico donde encontramos el verbo "trovar", es decir componer trovas, y el sustantivo "trovero" que es la persona que improvisa o canta trovo. Con la simple consulta que ofrece el diccionario, llama la atención su cercanía con palabras como "trovador" y "trovadora", "trovadoresco" y "trovadoresca", "trovista", su proximidad con los poetas provenzales de la Edad Media, su vecindad con el canto asociado a poesía.

José Domínguez Caparrós nos dice en su *Diccionario de métrica española* que se trata de un "*poema formado por una serie de coplas*" (Domínguez Caparrós, 1999 : 439).

Joan Corominas indica una presencia académica reciente de "trovo" (1925) y de "trovero" (siglo XIX, ejemplo de Milá y Fontanals en Pagés), que contrasta con la de "trovador" (1196), voces todas que derivan de "trova":

"del oc. ant. trobar "hallar", "componer versos", voz hermana del fr. trouver, it. trovare, ct. trobar íd., que proceden probablemente de un lat. vg. TROPARE, variante del lat. tardío CONTROPARE "hablar figuradamente", "hacer comparaciones" (derivado del grecolatino TROPUS "figura retórica"), de donde "inventar" y luego "hallar" (Corominas, 1991: 667).

Frente al origen latino, después de rastrear la expresión "cantar e trobar" muy frecuente en las *Vidas* provenzales de los trovadores y de concluir en la sinonimia trobar = tañer, Galmés de Fuentes se inclina de nuevo por una etimología árabe de las voces "trobar" y "trovador" (Galmés de Fuentes, 1996: 135-143).

Los estudiosos del trovo ofrecen una definición técnicamente más precisa:

"El trovo es una controversia poética, hablada o cantada, entre dos personas que improvisan estrofas rimadas en versos octosílabos" (Criado, 1999: 17),

con precisiones geográficas,

" El trovo es el nombre con que los habitantes de la comarca granadina-almeriense de la Alpujarra designan una poesía oral cantada o hablada improvisadamente en quintillas o, más recientemente también, en décimas, octosílabas, de rima consonante o asonante por defecto" (Del Campo Tejedor, 2000: 169),

o simbólicas:

"Entendemos el trovo como acción simbólica, como uno de los hilos con que los alpujarreños tejen su urdimbre de significados" (Del Campo Tejedor, 2000: 170).

o bien desde la musicología:

"El trovo puede definirse como improvisación oral directa en versos dentro de esquemas formales estróficos y musicales determinados" (Berlanga, 1995: 1).

También los trovadores tienen sus definiciones trovadas:

*El trovo es un cierto arte
que no se adquiere estudiando
ni se compra en ninguna parte
aunque lo andes buscando
toa la vida sin cansarte*
(Escuela de Trovadores, 1949: 18).

*El trovo es gracia fundida
en la luz del pensamiento,
es guardar rima y medida
y cantar en un momento
un mensaje de la vida*
(Candiota en Criado, 1993: 145).

*Trovar es rápido invento
cuya misión es unir
la rima y el fundamento
y en cinco versos decir
lo que siente el pensamiento*
(Peralta, 1992: 318).

*Trovo es el arte de aunar
razonamiento, armonía,
observación singular,
verbo, inspiración, poesía,
orden y acierto al pensar*
(A. Roca en García Gómez, 1993: 304).

A pesar de la variedad de definiciones, todas coinciden en uno de los aspectos del trovo: ser una producción poética, generalmente musical.

También el cante flamenco presenta este aspecto de producción poética musical.

En cuanto a la palabra repentización, tratase de la "acción de repentizar", es decir la acción de "hacer sin preparación un discurso, una poesía" (DRAE, 1992: 1773). Desde la relación con el trovo, pone de esta manera el acento sobre uno de sus aspectos claves, ser parte de la poesía oral improvisada.

Usaremos pues a continuación los términos "repentización" aludiendo a la improvisación poética oral en general, y "trovo" aludiendo a una de sus manifestaciones, localizada sobre todo en nuestro territorio de estudio, el andaluz.

Localización

La improvisación de coplas es uno de los rasgos que más llamó la atención a los viajeros decimonónicos que se ocuparon en describir las costumbres andaluzas. Así, por ejemplo, el musicólogo y compositor belga François A. Gevaert escribió en su informe de 1852 sobre música popular española que:

"El canto y la letra de la copla a menudo son improvisados por el intérprete, y algunos de ellos despliegan ahí una imaginación y un talento extraordinarios. Es sobre todo entre los gitanos andaluces donde encontramos a estos improvisadores, y a veces los más renombrados de estos cantores se desafían unos a otros" (Gevaert citado por Sneeuw, 1991: 667).

El vasco Julián de Zugasti describió en 1876 con todo lujo de detalles, la reunión que presencié en un pueblo andaluz para celebrar un baile:

"En estas reuniones, los cantares no se limitan a la expresión caprichosa e incoherente de estrofas aisladas, sino que el contenido de todas ellas, adquiere de una manera súbita e imprevista un carácter sorprendente de unidad lógica, viniendo a constituir por tan extraño y placentero modo, una bien concertada producción literaria, es decir, un maravilloso diálogo lírico, ora sentimental y sollozante, ora bufo y picaresco, que por la variedad deleita, por la unidad recrea, por la ternura conmueve, por los chistes recocija, por las agudezas agrada, y bajo todos los aspectos resulta una obra extraordinaria, original, interesante, deliciosa, compuesta de improviso y ejecutada por el numen, la voz, el canto, el sentimiento, la intención, y habilidad de todos los actores" (Zugasti citado por Larrea, 1974: 172).

Nuestro trabajo etnográfico en las zonas mineras de Almería (Torres: 1993) nos permitió recoger varios testimonios de personas mayores que nos describieron la práctica del trovo en los rituales festivos del Levante almeriense, especialmente en los "bailes de puja". Esta práctica -hoy desaparecida- del trovo en el Levante almeriense ha sido también anotada en estudios etnográficos monográficos sobre pueblos como Vera, donde se recogen varios chascarrillos y trovos del Tío Pepe "El Raspajo" (Área de Cultura de Vera, 1988: 29-34), Turre (Grima, 1996). Hasta tal punto el trovo -aunque actualmente desaparecido- forma parte de la memoria colectiva de esta comarca, que lo tenemos aludido en coplas flamencas por un cantaor del pueblo de Mojácar, Pedro Torres, quien canta en su primer CD aparecido en el 2000, refiriéndose a la Sierra de Cabrera:

*"Dicen de mis abuelos
que allí trovaban
las penas y alegrías
que les pasaban"*.

Incluso si subimos al norte de la provincia de Almería hasta las comarcas del Almanzora y de los Vélez, podremos observar que en esta zona llamada "de cuadrillas", el trovo está presente en el ritual ligado a " las ánimas", donde corresponde al "guión" ejercer su ingenio repentizador para el óbolo. Así lo describe un folclorista de la comarca:

"Es un trovador popular cuyo origen se remonta a los poetas provenzales del medioevo. El guión improvisa sus coplas, que seguidamente repiten a coro los cuadrilleros. Pedro Manuel nos dice que el trovo debe darse al momento, de repente, sin vacilaciones, para que las estrofas

o versos se acoplen a la cadencia de la música. Y en eso reside el mérito y el arte del trovero" (Alfonso Díaz, 1993: 30).

En la comarca del Medio Andarax, Manuel Francisco Matarín y Julia Abad recogen también la memoria del trovo en el pueblo de Alboloduy (**compartido por cierto con el cante, lo que incide en sus contextos afines**):

"Los informantes más ancianos aún recuerdan las sesiones de flamenco y trovos en las tabernas, bebiendo aguardiente y vino. Reuniones que duraban varios días, pero de las que desgraciadamente no se ha conservado nada de lo que allí se cantaba y trovaba. La tradición no se perdió pues eran varios los vecinos que improvisaban poesías y romances en las bodas y demás celebraciones sociales" (Matarín Guil y Abad Gutiérrez, 1995: 168).

Por otra parte, en las numerosas entrevistas que realizó Miguel Angel Berlanga para la elaboración de su etnotexto de las fiestas de fandangos en Andalucía en la primera mitad del siglo XX, destacan las referencias reiterativas al trovo y a su importancia en la configuración de dichas fiestas. Hasta tal punto trovo y fiesta se asocian, que este autor llega a escribir:

"Los testimonios de los protagonistas de las fiestas de hasta hace unas décadas nos hablan con frecuencia del profundo significado que tenía el trovo, la improvisación oral de coplas, en el desarrollo de estas fiestas. Tal es así, que puede afirmarse que sin una profundización en los contenidos de esta práctica, la explicación de las antiguas fiestas de baile quedaría incompleta" (Berlanga; 2000: 68).

Aunque las fuentes escritas y los testimonios orales dejan sospechar que la práctica del trovo estaba extendida en la mayoría de los ámbitos rurales andaluces, actualmente pervive en dos zonas de Andalucía: en parte de la Alpujarra granadina-almeriense y Poniente almeriense y en las subbéticas del valle medio del Genil.

Al trovo de la primera zona se le suele llamar trovo alpujarreño. La Alpujarra es una comarca natural de más de cien mil habitantes, repartida desde los pies de Sierra Nevada hasta el Mediterráneo sobre las provincias de Granada y Almería, con 59 municipios, 30 aldeas y cerca de 2000 cortijadas, atravesada por las Sierras de Gádor y de la Contraviesa (Ruiz Fernández y Jerez, 1988: 61). El trovo alpujarreño se divide a su vez en dos modalidades: estilo de la Contraviesa (desarrollado entre Adra, Albuñol, Albondón, Murtas y Turón) y estilo del Campo de Dalías (costa del Poniente almeriense) (Criado, 1995: 254).

El trovo de las subbéticas o "trovo centro-andaluz", llamado popularmente *"fiesta de poetas"* en su entorno, se localiza al sur de la provincia de Córdoba, parte occidental de la provincia de Granada y la franja nororiental de la provincia de Málaga (Berlanga, 1995: 2).

Por la influencia de los flujos migratorios andaluces en el entorno cultural y social del Campo de Cartagena, podemos incluir aquí también una tercera zona conocida como la del trovo cartagenero o trovo murciano.

La mayoría de los autores que de alguna manera han escrito sobre el trovo han destacado su carácter rural y disperso, asociado a cortijos y pedanías, pocas veces presentes en los pueblos. Las encuestas etnográficas recientes entre los troveros inciden también en esta localización aislada:

"Nosotros, que teníamos una finca en Cuesta Vieja, íbamos a recoger higos, las almendras... a labrar, a segar, a trillar... y en aquella época entre Cuesta Vieja y Los Moras era la zona de la fiesta, cuando allí vivía Eduardo Garbín. En Cuesta Vieja estaba el tío José Manzano y los bailes los hacían en casa de un tío mío, Miguel López, porque todas las casas no reunían las condiciones para hacer la fiesta" (Andrés Linares Giménez, músico del trovo nacido en 1936 en el Cortijo Los Mora (Murtas)).

"Claro, los cortijos están salpiqueaos pero al saber que había fiesta en un cortijo acudían los cortijeros y se formaban grupos grandes" (Epifanio Lupión Lupiañez, trovero nacido en Albuñol en 1900).

"El trovo se hacía así en las casas particulares y en los bailes que se hacían los días de fiesta y los domingos" (José Barranco López, aficionado al trovo nacido en El Ejido en 1926).

El aislamiento geográfico, la falta de comunicación, el estado de "soledad" dado por los oficios desempeñados (cuidado del ganado, trabajos de la tierra) parecen ser factores condicionantes y necesarios en la formación de los troveros o trovadores. De esta manera aprovechan este estado de soledad para ir construyendo mentalmente sus quintillas, sobre todo en el periodo de la adolescencia, una vez que han sentido el "gusanillo" por el trovo durante la infancia, y que aspiran a trovar con los de más fama. También se ha subrayado la presencia del cultivo de la vid como propicia para el trovo, por su función liberadora compartida con la del vino a modo de sedante social, llamando la atención la coincidencia del territorio de extensión del trovo con la mejor zona de vinos de toda la comarca (Checa, 1992).

¿No son acaso las zonas flamencas también zonas de vid, y el vino no juega acaso también este mismo papel de sedante "para olvidar" en la función liberadora del cante, en su uso privado?

Formas.

La quintilla de rima alterna *ababa*, generalmente consonante, y por defecto asonante, con versos octosílabos como norma, pero que por despreocupación de los troveros en este aspecto pueden oscilar entre 7 y 9 sílabas, es la forma más común utilizada para improvisar en la Alpujarra y la Subbética andaluza.

"El trovo es quintilla desde que yo lo conocí" (Ramón Antequera López, trovero nacido en 1939 en el cortijo la Tejera (Albuñol)).

"El trovo de la Alpujarra se hace en quintillas y si es en cuartillas no sirve el trovo. Es la costumbre de La Alpujarra" (Epifanio Lupión Lupiañez, trovero nacido en 1900 en Albuñol).

También se utiliza en menor medida la quintilla redondilla *abaab* o *abbab*, y por influencia reciente de los troveros murcianos y repentistas cubanos, la décima o espinela de rima *abba-accddc* y la glosa construida a partir de una cuarteta de rima *abab*, cuyos cuatro versos sirven respectivamente de cierre a la improvisación de cuatro quintillas (VV.AA, 1992: 39).

Esta selección de los materiales métricos y rítmicos no es fortuita. Después de estudiar y comparar las diferentes performances de los improvisadores en los países de habla hispana, Díaz-Pimienta ha señalado como una de las características universales de la poesía oral hispana improvisada,

"la utilización de formas estróficas de arte menor, casi siempre octosílabas, y con rima preferentemente consonante (décima, quintillas, sextillas, coplas, etc.)... Como principales razones de este fenómeno, podemos citar dos: primera, la improvisación exige una musicalidad y unos niveles de comunicación, de coerción colectiva, para los que las estrofas con métrica y rima son muy útiles y eficaces; y segunda, los versos de arte menor facilitan la comunicación y la memorización individual y colectiva: dos de los factores indispensables en la oralidad improvisada" (Díaz-Pimienta, 1998: 115).

¿La brevedad de las coplas flamencas y sus formas estróficas no son acaso también herramientas para los procesos cognitivos de los cantaores, pertenecientes a la cultura oral, que tienen que memorizar cantidades de letras, cantidades de melodías? ¿No tenemos aquí una de las explicaciones de por qué los cantaores son capaces de retener tantas y tantas coplas, tantos y tantos cantes?

Cabe recordar aquí que el octosílabo es el más antiguo y más importante verso de arte menor en la poesía española, tanto en los estratos cultos como populares, con aparición ya en algunas jarchas mozárabes de los siglos XI y XII (Navarro Tomás, 1995: 71). Cultivado posteriormente tanto en romances, proverbios y refranes, en el teatro clásico, como reacción conservadora frente a la imitación de las formas italianas, durante el Barroco, en el Neoclasicismo entra en crisis, para resurgir con fuerza aupado por el Romanticismo, manteniéndose hasta hoy. Constante métrica en la lírica hispana, que constituye el grupo fónico mínimo, se adecua por ello perfectamente al español (Quilis, 1986: 63).

Hablar de las formas del trovo nos lleva a plantear pues el problema de sus orígenes. Desde un enfoque general sobre la poesía oral improvisada, es obvio que el propio carácter oral e improvisatorio de esta poesía invalida cualquier estudio histórico exacto sobre sus orígenes y evolución. Como ocurrió con los orígenes del flamenco, la falta de documentación escrita unida a la falta de metodología propiciaron que desde una percepción "folclórica" del trovo, algunos historiadores y folcloristas aportaran arbitrariamente escasas referencias escritas, sin conexión entre ellas y descontextualizadas, y a partir de allí elaboraran cada uno su "personal" interpretación evolutiva, no carente, claro está, de tintes mitológicas. Citemos como ejemplo la socorrida referencia a las famosas Puellae Gaditanae, comodín para iniciar con ellas toda tradición popular andaluza:

"Es difícil averiguar el origen de estas fiestas de trovos y de estos bailes. Como trasfondo en la lejanía de los siglos están las famosas Puellae Gaditanae, que entretenían los ocios de los romanos; más cerca las jarchyas, canciones mozárabes en latín popular, y los zéjeles árabes del siglo X" (Padre Tapia, 1966: 367).

Si encontramos ya la improvisación entre los antiguos aedos y rapsodas de las Églogas de Teócrito y Virgilio, la repentización en nuestro espacio andaluz de estudio nos remite a los orígenes de la poesía lírica en la Península Ibérica. "Primavera temprana de la lírica europea" es como Dámaso Alonso calificó a la lírica mozárabe, basándose en la semejanza que hay entre esta lírica y posteriormente la gallego-portuguesa de los siglos XII y XIII y la lírica popular castellana recogida en los siglos XV a XVII (Alonso, 1949: 297). Es en el antecedente árabe-andaluz, en el sustrato popular que sustenta las jarchas, donde más claro se evidencian las posibles primeras relaciones con el trovo. Varios motivos apoyan esta hipótesis.

La reciente confirmación del origen popular de la lírica española a la luz de las veinte jarchas escritas en lengua romance descubiertas en 1948 por el hebraísta Samuel M. Stern, la más antigua por lo visto anterior a 1042, y otras más tarde halladas por Emilio

García Gómez, el propio Stern y otros investigadores, hasta llegar a sesenta y cuatro. Como señala Margit Frenk:

"Se ha discutido si las jarchas corresponden a una realidad viva: si son o no canciones que se cantaban entonces, si son o no canciones "populares". Las más autorizadas opiniones concuerdan hoy en afirmar su carácter popular. En todo caso hay un hecho indudable: las jarchas reflejan, directa o indirectamente, una tradición poético-musical de tipo folklórico" (Frenk Alatorre, 1997: 12).

El hallazgo del arabista James T. Monroe quien ha dado a conocer los primeros versos que se conocen en hispano-árabe coloquial y que relatan un duelo poético ocurrido en el año 912 durante la toma de las fortalezas de Las Alpujarras, "que nos evoca precisamente el tipo de poesía oral espontánea que aquí nos interesa" (Armistead, 1994: 46).

El gusto general tan desarrollado por la poesía durante el esplendor del siglo XI de al-Andalus, nos permite hablar de una verdadera "cultura de la poesía". El profesor de lengua y literatura árabes Henri Pérès es bastante elocuente en este aspecto:

"Los andaluces de cualquier clase social mostraban tal gusto por la poesía que se diría que todos habían nacido para hacer versos o por lo menos para sentir la belleza misteriosa encerrada en las sílabas rimadas. Ibn Bassam, en su prefacio de la Dajira, ¿no decía que "había en cada ciudad al menos un secretario hábil y un poeta indiscutible"? Otros cronistas o geógrafos pretenden que incluso los había en los villorrios más alejados, en ciertas regiones privilegiadas, es cierto, como las de Silves y Guadix. No sólo los príncipes, los dignatarios, los magistrados y, en general, todos aquellos que, por su rango social y económico, habían podido estudiar la poesía en su infancia y adolescencia, sino incluso los más modestos artesanos, las gentes del pueblo privadas de cultura literaria propiamente dicha versificaban y gustaban de la poesía. Los poetas o gramáticos iletrados (ummi) se encontraban por todas partes..." (Pérès, 1983: 63).

¿No comparte acaso el cante flamenco este gusto por la poesía, cuando vemos que casi detrás de cada aficionado al cante se esconde un poeta popular? ¿Cómo explicar sino la siempre presencia de poesías en cualquier revista de flamenco?

¿No nos recuerda esta descripción de públicos y poetas el entusiasmo que suscita el trovo entre los alpujarreños de hoy? Pero las analogías no se detienen aquí; en su rastreo de la documentación escrita de la época, Pérès encuentra también alusiones a poesía oral improvisada (Pérès, 1983: 67).

Por otra parte como señaló Lothar Siemens desde una aproximación musicológica (Siemens, 1994: 362), aparecen similitudes entre (en el caso que nos interesa) el acompañamiento musical del trovo, las inflexiones de su canto, y el de los estilos músico-poéticos propios de la cultura islámica.

Demasiadas analogías para no intuir una estrecha relación entre las prácticas poéticas de al-Andalus y el cultivo de la repentización en Andalucía.

Función

Expresión geográficamente localizada en una comarca con un ecosistema hostil y áspero, con un *modus vivendi* duro y sufrido por sus habitantes, con pequeñas explotaciones minifundistas de tipo familiar, el trovo parece haber tenido función de sociabilidad:

- vinculación con formas de trabajo colectivas o "cuadrillas" para la recogida de cosechas, mondaderas de almendras, matanzas, etc.
- vinculación con el ciclo festivo de la Alpujarra.

¿No nos recuerda esta vinculación el entorno laboral agrario de payos y gitanos unidos en cuadrillas en Jerez que nos describe Tía Anica "La Piriñaca" en sus memorias y la función de sociabilidad que ejerce entonces el flamenco, vivido como folclore en su uso privado, y no arte, es decir vivido como expresión popular, con esta función de sociabilidad por encima de cualquier intención estética?

La primera vinculación no tenía calendario fijo, si no las condiciones dadas por el tipo de trabajos (agrícolas, dependientes de las cosechas), en lugares de pequeño tamaño (casas o cortijos), con pocas personas y con carácter más bien espontáneo, con la presencia del trovo en la vida diaria, sobre todo en momentos de excepcionalidad:

"Se trovaba en un bautizo, un cumpleaños que se celebraba...cualquier cosa desas ¿no?" (José Barranco Herrera, trovero nacido en La Aldeilla en 1952).

La segunda ya implicaba un mayor número de personas, con el desplazamiento incluso de troveros y de habitantes de cortijos y pedanías dispersas, un espacio más grande (eras sobre todo), unas fechas ya señaladas en el calendario, la de los momentos de excepcionalidad, generalmente relacionadas con las fiestas patronales, velatorio a un santo, promesas, pascuas, rituales familiares como bodas, bautizos, etc.

"Allí las fiestas eran mu a menuo, había casi to las noches velatorios, promesas que hacía la gente, cuando los quintos los medían, cuando se iban a la mili, cuando venían, en la pascua... Mi padre mismo hizo fiestas. Traía unas arquillas de dulces, con bestias, desde Berja. Hacía la fiesta en la era y empezaba el día veinticinco de la pascua y terminaba el veintiocho" (José Maldonado Galdeano, músico del trovo nacido en Barranco Gurría (Adra) en 1936).

En ambos casos, el tiempo era relativo, sin horario predeterminado de comienzo y fin, con el único condicionante del cansancio de la concurrencia:

"Las velás de trovo siempre han venío durando to la noche y algunas veces nos hemos venío los espectadores y han seguío los trovadores y san ío a cualquier casa y han seguío trovando hasta tres días" (Pedro López Martín, coplero nacido en Albuñol en 1937).

¿No corresponde acaso esta descripción al uso privado del flamenco en las llamadas fiestas y reuniones de "cabales"?

A esta primera función social se añade la de terapia colectiva. Si el trovo, además de diversión y elemento de sociabilidad, es ocasionalmente una protesta vital contra los caciques, contra los gobiernos dictatoriales, expresada en reuniones privadas, se trata sin embargo de "un descontento contenido, un lamento hacia el interior de la propia alma sin repercusión social alguna, sin provocar conflicto ante la clase dominante" (Criado, 1995: 256). Antropólogos como Francisco Checa o Alberto del Campo Tejedor han subrayado la dialéctica constante entre una situación histórica desfavorable y la utilización de sedantes como el vino y el trovo para hacer más soportable esta situación:

"La historia de la Alpujarra -al menos la de estos dos últimos siglos- se escribe como un devenir histórico dialéctico. De un lado -la tesis- están los protagonistas del sufrimiento y el dolor: la tierra y su gente. De otro -la antitesis- se encuentran los sedantes, individuales y

sociales: las fiestas y ceremonias, el folclore -como los cuentos, canciones, trovos- y el vino. De todos, los dos más identificadores son el vino y el trovo. La tierra y la gente, el vino y el trovo, aparecen, pues, aquí en su devenir tan estrechamente relacionados que no pueden entenderse por separado" (Checa, 1992: 274-275).

¿El flamenco asociado con el vino no ha tenido acaso, como hemos visto anteriormente y en su uso privado, la misma función que el trovo en otras zonas andaluzas?

Uno de los trovos de Miguel "Candiota" pasado a copla, es decir archivado en la memoria de los troveros, dice lo siguiente:

*"El cuerpo que tengo yo
es un cuerpo que ha sufrido
bajo de una humillación
y por eso nunca he querido
la luz de la explotación".*

El consumo paulatino de vino, sin pretensión de emborracharse sino de estar "a gustito", de desinhibirse, es una de las claves de la sociabilidad andaluza. Luis Montoto lo percibió claramente en su observación de las costumbres populares andaluzas:

"Nadie pondrá en duda que el pueblo andaluz es aficionado al vino. "Sin vino no hay fiesta", dice el pueblo; y en efecto: el vino desempeña el primer papel en todas las alegrías del trabajador; lo mismo en las bodas que en los bautizos, así en los días de santos como en las fiestas civiles o religiosas. El trabajador, el hombre del pueblo, no comprende que pueda haber amistad que no se jure ante una botella de vino, ni trato que no se perfeccione bebiendo un par de vasos" (Montoto, 1998: 39).

Y no se entiende una fiesta flamenca o una reunión de "cabales" sin la presencia del vino. Incluso en las famosas "juergas" pagadas por los llamados "señoritos", es decir los pertenecientes a la clase adinerada (aristócratas, burgueses, empresarios, etc.), el vino adquiere un papel protagonista en la propia definición de la "juerga". Basta leer cualquier biografía de cantaores nacidos a finales del siglo XIX y que vivieron la etapa de los reservados y cuartos en el Madrid de principios de siglo XX por ejemplo, para percatarse de ello. En este sentido, la biografía del cantaor Antonio Chacón escrita por Blas Vega resulta ilustrativa (Blas Vega, 1987).

Y nosotros añadimos que sin vino, sin aguardiente, no hay velada de trovo, no hay fiesta de poetas.

Y podríamos añadir que no hay reunión o fiesta flamenca.

Véase si no, esta anécdota sobre los troveros el "Peluco" y el "Vicario";

"Una de las noches que trovaron aca el "Panaero", me acuerdo que tenían costumbre de sentase el uno enfrente del otro en dos sillas bajas... y ponían la bandeja de dulce, la botella de coñac, de aguardiente, en medio de los dos. Y no hacen más que sentase y pasar un gato que quebró la botella del aguardiente. Yo llegué a mi casa con tres ó cuatro metros de sol y to fué el uno defendiendo el gato y el otro acusando el gato" (José Barranco López, trovero nacido en El Ejido en 1926).

Vino y trovo asociados para el desahogo interiorizado de una clase social oprimida, expresión de vicisitudes, de protestas, hasta de rebeldía como es el caso de los troveros murcianos del siglo XIX. "Quien afila versos no afila navajas" nos dice el prologuista

del libro que Angel Roca dedica al trovero Marín (Roca, 1971: 24), como eco minero de otro refrán: "Quién canta, sus males espanta".

Exteriorización y neutralización de las tensiones, el trovo es ante todo un acto de violencia, violencia verbal llamada "controversia", es decir el enfrentamiento poético entre dos repentizadores (a veces tres, actuando uno de los tres como árbitro);

"Antes en las veladas troveras que había en los cortijos y por ahí se agarraba uno con otro a trovar y claro, el más gallo llevaba la voz cantante y se cargaba al otro, que si no tenía repertorio se iba" (José Martín Martín, trovero nacido en Albondón en 1941).

"El trovo entonces era como la política hoy. Se tiraban a fundise, a ver cual podía rendir" (Pedro López Martín, "cantaor" de trovos y coplas, nacido en 1937 en Albuñol).

Los llamados "desafíos" o "manos a manos" en el flamenco corresponde a estos duelos entre dos actores. Se observa incluso en las zonas flamencas y entre los aficionados de las zonas flamencas el gusto por peleas de animales, como la pelea de gallos.

Pero esta violencia no es gratuita, sino que es ritualizada para reafirmar los valores, creencias y cualidades de una comunidad que "se congrega para hablarse a sí misma, de sí misma y para sí misma" (Del Campo Tejedor, 2000: 171).

En este punto, las analogías con el flamenco son flagrantes. El tema de la violencia en el flamenco ha sido incluso observada y descrita por autores como Alain Gobin quien nos dice que "Arte de la tensión, el flamenco lo es antes que nada. Y de la tensión surge la violencia. Tensión de las cuerdas de la guitarra que chasquean debajo de los dedos, tensión de las manos y de la corva de dónde surge el estruendo de las palmas y del taconeo, tensión de las cuerdas vocales que arrancan de la garganta este grito sin fin. ¡La violencia intelectual! Es el participante que recibe este fuerte impacto que lo percute y atravieza. El flamenco da sin lugar a duda con su diana: la sensibilidad" (Gobin, 1975: 107).

Se podría incluso definir al flamenco como ritualización y sublimación del acto de violencia convertido en hallazgo artístico. Y se podría ir más lejos aún en esta dirección y subrayar que esta dimensión "violenta" del flamenco sea quizás una de las explicaciones de la fascinación que ejerce el flamenco en personas que pertenecen a otras culturas, más domesticadas en la expresión sentimental, donde generalmente por cuestión de "buena" educación, suele reprimirse la exteriorización de lo sentimental.

Un diálogo polémico de los héroes portavoces de la comunidad, y como la violencia pertenece al mundo masculino, el trovo es un asunto de hombres para hombres:

"Esta exclusividad, este derecho solo para hombres, se da aún en la comarca. Cuando alguna mujer manifiesta su capacidad para improvisar o bien tiene asumido que "eso no es para mí, es cosa de hombres" o el marido, el padre o el hermano se ocupan de reprimir su capacidad de expresión" (Criado, 1999: 18).

La sola presencia masculina en gran parte del uso privado es otra característica del flamenco, como lo ha puesto de manifiesto Cristina Cruces (Cruces, 1996).

Así recuerda Pedro López Martín, aficionado al trovo y "cantaor" de coplas, su primera velada de repentización:

"En aquella primera fiesta que yo fuí estaban de trovaores "Candiota", el "de las Joyas", Gabriel el "de los Pérez", el "Ciego Merino" y el tío Enrique del Lentisco. Primeramente empezaron a bailar las Mudanzas las mujeres y a tocar los tocaores. Ya cuando se oscureció y las mujeres poquito a poquito se fueron a su casa comenzó el trovo y estuvieron trovando hasta las seis de la mañana sin parar. Primeramente de dos en dos, luego de cuatro en cuatro, se tiraron a matase" (VV.AA., 1992: 125).

Volvemos a encontrar los mismos rasgos identitarios de la reunión flamenca, es decir del uso privado del flamenco: presencia masculina, acto nocturno, violencia ritualizada, atemporalidad (el tiempo parece detenerse), duelo entre los actores. En el flamenco incluso se suele llamar de "acabareuniones" al intérprete que, por su grado máximo de expresión, consigue "acallar" a los demás y marca el fin de esta suerte de duelo ritualizado que es la reunión.

La ritualización de esta violencia convertida en poema oral necesita de un público-receptor y de unos actores-transmisores. Lleva entonces el nombre de *performance* de repentismo y constituye una de las formas universales predominantes de repentización: controversia, cantigas ao desafío, piques, piquería, despiques, bravatas, topada, desafío ao momento, glosat de picat, etc. Con el término *performance* se alude a la definición que dió de la obra en un contexto oral el investigador canadiense Paul Zumthor:

"La obra es aquello que se comunica poéticamente aquí y ahora: texto, sonoridades, ritmos y elementos visuales: el término abarca la totalidad de los factores de la performance" (Zumthor, 1991: 83).

A diferencia del poeta escritor que dispone de todo el tiempo para su texto, de otras formas de poesía oral que suponen un tiempo previo fuera de la *performance*, el repentizador elabora su texto pues en el "aquí y ahora", en el mismo momento de su realización. Si según Zumthor (1991: 33-34) toda *performance* tiene cinco fases para la realización del poema oral (producción, transmisión, recepción, conservación, repetición), Díaz-Pimienta (1998), estudioso de la poesía improvisada en Cuba, y Sbert i Garau (1995), estudioso de la poesía improvisada en Mallorca, inciden en la importancia de la recepción en la improvisación oral como parte inseparable de la poesía oral, en la necesidad para el repentizador del otro poeta repentizador y del público:

"creemos que en la performance es más relevante la percepción de la improvisación que la improvisación en sí (...) En una performance de repentismo, a diferencia de lo que muchos piensan, el "placer estético" hay que buscarlo en la performance misma, no en el texto, o no solamente en el texto, sino en toda la obra" (Díaz-Pimienta, 1998: 171 y 179).

Otra analogía evidente con el flamenco. Uno de los actos más celebrados por los aficionados es la celebración de reuniones donde algo "extraordinario", es decir fuera de lo normal -(en este caso la interpretación memorable de algún cante o cantes)- ha ocurrido. El aficionado no hace otra cosa en este caso que reivindicar el "aquí y ahora" de la *performance* flamenca. Esta reivindicación adquiere todo su sentido cuando, luego, la escucha de la grabación en cinta de la reunión suele defraudar, y hasta parece otra cosa. El placer estético aquí también importa más en la *performance* misma, que en el resultado, en este caso la grabación musical. Pensamos que este punto es de suma importancia en la valoración artística de gran parte de los actores del flamenco, ya que algunos de ellos se han hecho famosos precisamente por sus "performancias" en este contexto de sociabilidad de uso privado, y no han correspondido de la misma manera en el uso público del

flamenco (en los teatros, discos, plazas de toros, etc...). Hay dos casos elocuentes que inmediatamente vienen a la memoria, precisamente dos de los más famosos cantaores en la historia del flamenco: Manuel Torre y Tomás Pavón. Adquiere por tanto todo su significado la expresión "cantaor de reunión" con la que los aficionados suelen designar a este tipo de actores del flamenco, muy anclados en este tipo de sociabilidad andaluza y desafortunados en las claves sociales de la profesionalidad de mercado.

Aspectos extraliterarios que dan todo su sentido al poema oral improvisado, elementos como la voz del improvisador (su fuerza, timbre, tono, amplitud, "rajo" en el caso del trovo, etc...), su gestualidad (capacidad de poner énfasis en el poema improvisado con la ayuda de su cuerpo), su estado anímico real o fingido para convencer al público, la respuesta de este público "aquí y ahora" , casi co-autor que a la vez influye en este estado anímico y en el desarrollo "aquí y ahora" del macropoema oral que es la controversia, la repentización no es en absoluto una arbitrariedad, una ocurrencia, sino una compleja manifestación artística con sus características universales, sus reglas y sus leyes. Previo un largo trabajo de campo y de observación desde "dentro" de la poesía oral improvisada, entre ellas el trovo, el repentizador e investigador cubano Alexis Díaz-Pimienta ha llegado a formular toda una teoría de la improvisación (Díaz-Pimienta: 1998). A ella echaremos mano para señalar, a continuación, estas características y estas leyes.

Características universales y leyes de la repentización.

Con el término "ruralismo", se hace referencia al origen y pervivencia del repertismo entre gente "rústica", aspecto que lo ha mantenido quizás alejado de la preocupación de la cultura académica, de los hombres "cultos". Entre otras consecuencias de este contexto rural en los repentizadores y su público, Sbert i Garau (1995: 15) señala la escasa o nula presencia de la letra impresa en la sociedad ambiental, la limitación a nivel temático de la oferta, el acceso muy dificultoso a una cultura libresco, dificultades muy serias para desplazamientos o viajes, las necesidades de supervivencia "física" poco compatibles con el estudio, el enfoque claramente definido de la "cultura oficial" en un sentido muy determinado y determinante, las inercias contrarias al dinamismo social. Aunque las observaciones de Sbert i Garau corresponden al contexto de los *glosaores* mallorquines, responden también al contexto sociocultural reciente de la Alpujarra. Si el acceso a sus pueblos, y más aún a sus cortijadas, formaba parte del exotismo "primitivo" y "feudal" de esta región, según el Censo de 1887 el porcentaje de iletrados por tahas oscilaba entre el 80% (Taha de Pitres o Ferreïrola) y el 86% (Taha de Ugijar) (Del Pino Artacho, 1996: 217). Gerald Brenan que vivió siete años en Yegen entre 1920 y 1934 describe así las prácticas de lectura y escritura entre sus habitantes:

"En la práctica estaban fuera de las posibilidades de todos. Era raro que en estas escuelas cualquier chico o chica llegara más allá de reconocer unas cuantas letras. De hecho la generación más vieja de la aldea difícilmente contaba con más de tres o cuatro personas que pudieran leer una línea, a excepción de aquellos que llevaban el don o doña delante de sus nombres. Los jóvenes habían aprendido a leer porque en el servicio militar los sargentos les daban un curso de lectura y escritura. ¿Qué importaba, sin embargo, este analfabetismo, tan denigrado por periodistas y políticos? En nuestra aldea no había nada que leer, de manera que incluso aquellos que habían aprendido a hacerlo lo olvidaban pronto, debido a las escasas ocasiones que se les brindaban para poner en práctica sus conocimientos" (Brenan, 1993: 78-79).

El público del trovo incluso reclama la "incultura" como calidad para el buen trovo:

"Y mucha gente lleva razón cuando dice que el trovo de Miguel "Candiota" le gustaba más antes que ahora porque resulta que antes estábamos más incultos, decía cosas que las comprendíamos y ahora hay mucha gente que afirma que Miguel dice cosas y no se entienden. También influye que las décimas que Miguel hace no les va mucho a la gente, aquí gusta más la quintilla" (Manuel Fernández Moreno "El Fraguilla", trovero nacido en Albuñol en 1933).

El cantaor Rancapino ha declarado varias veces en entrevistas que "para cantar bien flamenco hay que tener faltas de ortografía". También el rechazo de la cultura académica simbolizada en los libros está presente en varias coplas flamencas.

También parte de los problemas actuales que tiene el flamenco en la renovación de sus letras puede provenir de esta reivindicación de lo "rústico" y rechazo de lo académico. Se espera de los letristas o de los actores actuales (cantaos y cantaoras) que escriban e interpreten letras sobre vivencias personales desde el contexto "rústico" de sociedad no-alfabetizada, como lo era la gran mayoría de la sociedad andaluza a finales del XIX, principios del XX, cuando esta sociedad hoy es ya alfabetizada.

Este gusto estético por lo "rústico" se observa también en la fiesta de poetas de las subbéticas andaluzas:

"El lenguaje que usan es totalmente coloquial, sin ningún ánimo de parecer cultos, ni ante un público más escogido, a riesgo de mostrarse "camperos" en exceso" (Berlanga, 1995: 8).

Y para los troveros un motivo de orgullo, el de ser poetas naturales, sin deformación académica:

*"Cuando yo pude aprender
en las universidades
no vi posibilidades
para enseñarme a leer.
Cuántas noches sin comer
en un catre me dormía.
Pero, ¡Señora María,
perla de los universos!
¡si siendo inculto hago versos
siendo culto ¡Qué no haría?*

(Miguel "Candiota", décima improvisada en Las Tunas, 1993).

El conocimiento llega incluso a ser desconocimiento cuando se trata de conocer "lo popular":

"No se puede valorar el baile, ni el toque alpujarreño, ni el trovo, ni nada popular, con la cosa de los estudios" (Francisco Megías López, trovero nacido en Turón en 1942).

La utilización de formas estróficas de arte menor con preferencia por el octosílabo es otra de las características de la poesía oral improvisada en los países de habla hispana, aspecto que hemos desarrollado anteriormente, con la quintilla octosilábica como estrofa utilizada por los troveros.

Aunque existe una improvisación hablada, el acompañamiento musical, generalmente por instrumentos de cuerdas (guitarras, violines, mandolinas, bandurrias, láudes, tiples, requintos, arpas, requintos, vihuelas, etc.), y ser poesía "cantada" es otra de las características de esta repentización. En el caso del trovo, se asocia a la función de fiesta, con bailes de fandangos del sur.

"La música es muy importante porque le da una lucidez enorme al trovo y que al cantar parece que es una fuente de inspiración tener la música al lao" (José Martín Martín, trovero nacido en Albondón en 1941).

El diálogo polémico entre dos repentizadores es la forma predominante de *performances* repentistas, conocido como "controversia" en nuestro terreno andaluz de estudio:

"El trovo es espontáneo, tiene sus altas y sus bajas, tiene su contradicción. Unas veces se trova en picaíllo y otras no, pero el trovo requiere un interés de confrontamiento" (José Galdeano Benavides "El Quinto", trovero nacido en Albuñol en 1939).

Aprendizaje empírico y cultivo en ambientes de carácter festivo o lúdico, a diferencia de otros poetas orales, los repentizadores no suelen ser profesionales de la poesía oral improvisada.

"A los trovaores no se les pagaba en los bailes estos, únicamente el gasto que hacían, la botella aguardiente, que si el vaso de vino, que si el dulce..." (José Barranco López, trovero nacido en 1926 en El Ejido).

Escasa presencia en la televisión, en la radio, en la prensa escrita, al abandono y prejuicio literario y cultista hay que sumar esta otra característica universal de la repentización, su poca presencia en los medios de difusión.

Arte "heredado" de padres a hijos, la precocidad de los improvisadores es otra de sus constantes:

"A partir de que tenía nueve años he seguido el trovo. He encontrao en él una cultura mu especial. Yo el trovo lo vide la primera vez en la Rambla Güarea en el Cortijo Teja, que fuí con mi padre a la fiesta cortijera. Yo aquello lo encontré mu divertío. Luego, a partir de los quince años, ya salía yo solo. Me ha gustao mucho cantar las coplas" (Pedro López Martín, trovero nacido en Albuñol en 1937).

"To mi familia ha trovao siempre. Mi familia viene de la Aldeilla, de la Venta Cazurro. Somos de la familia más vieja de aquí, de El Ejido. Mi padre se llamaba José Barranco Palmero y era trovador, y mi abuelo José Barranco Figueredo y también era trovador" (José Barranco López, trovero nacido en El Ejido en 1926).

Famosa y casi legendaria es la precocidad de Miguel "el Candiota", conocido primero como "el niño de Candiota":

"Los trovos del "niño Candiota" revolucionaron la comarca debido a que con sus pocos años era tan gallito que, azuzado por unos y otros, se atrevió a desafiar, a vencer y ridiculizar públicamente a los trovadores del momento: Antonio Montes, José Linares, Enrique Vargas, Eduardo Garbín, Manuel "el Ceacero", Enrique Figueroa, etc." (Criado, 1999: 56).

Por lo dicho en diversas encuestas etnológicas, comienzan a aprender de forma empírica antes de los diez años, entre ellos, siendo de esta forma su propio laboratorio y conservatorio:

"Allá por el año cincuenta y tres o cincuenta y cuatro fué cuando yo empecé a ir a las reuniones. Yo iba observando y metiéndome poco a poco en la fiesta hasta el punto de llegar ya y salir a trovar (...) En fin, aprendí de oír también a to esos hombres que he nombrao antes" (José Galdeano Benavides "El Quinto", trovero nacido en 1939 en Albuñol).

Los sistemas de aprendizajes tradicionales del flamenco son muy parecidos, por no decir idénticos: canta quien tenga voz para cantar, generalmente de forma precoz. Si el entorno familiar pertenece a la cultura flamenca, reproduce primero lo que se escucha en el entorno del niño/a. Luego la formación es de tipo empírica, escuchando a unos y a otros, de preferencia allí donde están los de quien se puede aprender, es decir los artistas (reservados, colmaos, café cantantes, etc., luego modernamente los tablaos, llamados sintomáticamente "universidades del flamenco" por los actores).

Estos sistemas de aprendizajes de uso privado se ven desplazados hoy por otros de tipo más universales y codificados, de uso público dentro del contexto de mercado y de ampliación internacional de los públicos del flamenco.

Para acotar mejor este aspecto se podría estudiar dónde se ha reclutado y dónde se recluta hoy a los artistas de flamenco.

Suelen considerar de forma tópica la capacidad de repentización como un "don", algo innato que se tiene al nacer:

"El trovo es para mí un don espiritual que tiene una persona para poder hablar en verso con otra. Es una gracia que debe de ir acompañada del sentimiento más profundo y la armonía del vocabulario" (Francisco Ramos Moya, trovero nacido en Lanjarón en 1954).

A la capacidad innata para cantar, en el flamenco se le han añadido otras, de tipo étnicas, e incluso genéticas, como ha manifestado en varias entrevistas el cantaor José Mercé, por citar un ejemplo reciente. Aspecto eliminado e incluso corregido en sus más recientes declaraciones, quizás por una cuestión de "marketing", las reivindicaciones de lo racial y de lo genético terminan siendo consideradas incorrectas para la captación de públicos variopintos.

Teoría defendida por los propios improvisadores, la mayoría de los investigadores discrepan de este "innatismo" y confirman que es el resultado de prácticas, reflexiones y voluntad de superación:

"Detrás de todo ese arte que parece "anti-técnico", fortuito, azaroso, hay (...) todo un andamiaje técnico tejido, empírica e insospechadamente, en el cerebro del improvisador, técnica no codificada pero técnica al fin y al cabo, con leyes, reglas, métodos, mecanismos, fórmulas; por lo tanto, "aprendible"; por lo tanto, "enseñable" (Díaz-Pimienta, 1998: 137).

La investigación reciente del flamenco también está poniendo en cuarentena el "innatismo" tan valorado y defendido en la literatura flamenca de corte romántica.

Sin embargo también hay troveros conscientes de este proceso de aprendizaje y superación, capaces de expresarlo con toda claridad, como Miguel García Maldonado "Candiota", muy respetado por los de su gremio:

"Yo del "Ceacero" aprendí mucho, aprendí las reglas del trovo. Luego aprendí también de Enrique Figueroa, del Comandante Vargas... Pero yo creo que de quien más he aprendido yo es de la gente de Murcia. Porque yo ignoraba mucho la cosa de las consonantes, las asonantes... ignoraba también la cosa de la métrica y cuando canté con estos hombres ví que la técnica de ellos era superior a la mía y entonces reflexioné un poco e intenté de hacer las cosas mejor (...) Yo fuí tomando mucho, me daba cuenta que como hay que trovar es con una técnica y con una base, que no se puede uno adelantar con otro compañero en querer rebasarlo con tonterías, hay que rebasarlo con técnica y con fundamento" (Miguel García Maldonado "Candiota", trovero nacido en el cortijo Los Rivas (Albuñol) en 1936).

Herencia de la juglaría es el uso de seudónimos o nombres artísticos en las *performances*, gentilicios o derivados, nombres de oficios o profesiones y seudónimos que destacan las calidades de los improvisadores. Entre los apodos de los troveros alpujarreños, citaremos a Miguel "Candiota", el "Peluco", Pepe el "Vicario", Rafael el "Panaero", "los Fragüeros", los "Justos", Gabriel el "de los Pérez", el "Ciego Corrales". Entre los cantaores y troveros del Levante Almeriense del siglo XIX, Pedro el "Morato", el Ciego de la Playa, Pepe "el Marmolista", el "Minero", etc.

Hay rasgos comunes en el perfil psicológico de los repentistas, en su forma de ser: mismas costumbres y manías al improvisar, mismas preferencias espaciales y temporales, mismas preferencias en los temas y su tipología, mismo gusto por la bebida, la vida nocturna y nómada, lo que Díaz-Pimienta viene a llamar "carácter bohemio" del improvisador.

Sobre los apodos de los flamencos Manuel López Rodríguez tiene un estudio muy detallado que incide en el parentesco del flamenco con esta práctica del trovo. Ambos mundos pertenecen al fin y al cabo a un mismo entorno rural de sociabilidad andaluza (López Rodríguez, 1999).

Arte de "hombres para hombres", pocas mujeres repentistas aparecen a lo largo de la historia de la poesía oral improvisada, víctimas de alguna manera de un doble prejuicio, el literario contra la oralidad y el prejuicio de la "masculinidad" del arte de repentizar. Aunque no lo pretendan los improvisadores, porque se trata de una "pelea" donde se intenta ridiculizar al otro u ofenderlo, "alegría estética" más que "placer estético" es el sentimiento que suele experimentar el público de la repentización. El humor constituye pues otra de las características de la repentización y suele formar parte de una buena *performance*:

"Porque una persona que va a un baile viene loca perdía, pero una persona que va a un trovo va a escuchar una cosa que yo jamás en la vida lo he sentío. Y te vienes con una satisfacción y con una alegría a tu casa...unos versos, que el que es analfabeto como yo...pos yo que sé, una persona por mu tonta que sea, al escuchar esas palabras es algo que te sube parriba" (Concha Peralta Zapata, aficionada al trovo nacida en 1954 en Bérchules).

Por fin la escasa investigación que existe en torno a la poesía oral, y menos aún a la poesía oral improvisada, constituye otra constante. El lector puede experimentarlo por su cuenta solicitando en cualquier librería el listado de publicaciones que tiene sobre poesía oral.

Entre las leyes de la improvisación, Díaz-Pimienta recuerda en primer lugar las propias de la oralidad establecidas en los años veinte por la etnolingüística y la etnología (Zumthor, 1991: 35), a saber la primacía del ritmo, la subordinación de la oratoria a lo respiratorio, de la representación a la acción, del concepto a la actitud, del *movimiento* de la idea al del cuerpo. A ello añade las características del "estilo tradicional español"

señaladas por Menéndez Pidal: la intensidad, la tendencia a reducir la expresión a lo esencial, la ausencia de artificios que frenen las reacciones afectivas, el predominio de la palabra en acto sobre la descripción.

El carácter irreflexivo del acto de repentización es la primera ley específica que apunta el investigador cubano. Tres factores lo condicionan: la brevedad del tiempo para la creación, la *performance* y su inmediatez expresada en el "aquí y ahora", la convicción del público de la dificultad de elaboración de posibles reflexiones anteriores en estas circunstancias.

La espontaneidad, es decir, la capacidad de reacción que tiene el improvisador para contestar al otro, y la rapidez, esto es, la velocidad con que transmite su respuesta ya elaborada el repentista, capacidad "íntima" para la creación repentina y demostración "pública" de esta capacidad constituyen otra ley para asegurar altos niveles de eficacia y comunicación:

"el "Quinto", que ahora no trova pero ha hecho mucho daño en el trovo, ha sío un trovero que ha dao mucho ruío, era muy espontáneo. (...) A mí me gusta el trovo en quintilla, improvisao al instante, eso tiene que ser rápido y cantao" (Ramón Antequera López, trovero nacido en el Cortijo la Tejera (Albuñol) en 1939).

La "ocurrencia", es decir la capacidad de respuesta inmediata y ocurrente con el problema o la cuestión planteada en el momento es uno de los rasgos que los aficionados suelen valorar en los artistas de flamenco como rasgos de su cultura flamenca y, por tanto, como rasgo de su cultura andaluza. Paralelamente a la *performance* profesional pura y dura, la que se da entre el artista sobre el escenario y el público en sus butacas o sillas, hay en el mundo de los aficionados todo un cultivo de las historias y anécdotas fuera del espacio público, entre bastidores. Entre los artistas de flamenco hay incluso toda una preparación psicológica previa que pasa por el relato de anécdotas, generalmente "ocurrencias" célebres de algunos cantaores, que circulan entre los artistas. El caso de Pericón de Cádiz es quizás el más conocido, hasta tal punto que sus "ocurrencias" han sido motivos de un monólogo teatral, o que el cantaor Chano Lobato las haya incluido como parte de su *performance*. El cantaor capaz de tener "ocurrencias" recibe incluso la admiración de los de su gremio y dicen que "está sembrao". Para un ambiente propicio de re-creación del medio natural en un contexto extraño, sobre todo cuando se va de gira para largas temporadas en países extranjeros, los artistas suelen llevarse a acompañantes "ourrentes", "sembrados" que le administrarán la dosis oportuna de chistes, ocurrencias, anécdotas, etc... para soportar mejor el aislamiento del entorno natural. Incluso en la selección de los componentes del cuadro o del grupo, se cuida mucho que uno de los componentes asegure este papel.

El trovero Luis Ariza escribió varias coplas para anunciar las fiestas de Iznajar, en la parte centro-andaluza del trovo. Una de ellas precisa:

*"Y habrá cante de poetas
con coplas muy oportunas
más rápidos que escopetas:
al que le dirigen una,
si no está firme lo trepan"*
(Rodríguez Aguilera, 1987: 43).

"El "Peluco" era un relámpago, lo llevaba to dicho, no terminaba de ver cualquier cosa que había ocurrido cuando ya estaba la copla, pero una copla bien sacá" (José Barranco López, trovero nacido en El Ejido en 1926).

El sentido de diálogo rival, "trovo" contra "trovo", dinámica de pregunta-respuesta, la controversia se establece sobre esta ley de la *dialogicidad* de rivalidad, sino deja de ser controversia. Difícilmente el poeta repentizador podrá improvisar un monólogo. Necesita del otro o de los otros para justificarse, para tener sentido, aunque sea para saludarse o despedirse mutuamente. Su discurso se fundamenta con la presencia del otro, para concursar o competir contra el otro. Esta lucha no solo abarca el poema, sino lo gestual y lo musical, todas las complejidades escénicas y virtualidades de la *performance*.

La fluidez de la estrofa entendida como unidad semántica, sintáctica y rítmica es otro de los principios o "ley" que debe de seguir el buen trovero.

Comunicarse bien con el público es otra de las leyes importantes de la repentización. El repentista es un comunicador y como tal debe de evitar las dificultades de una buena comunicación: las *gnoseologías*, o sea las deficiencias de cultura que puede tener el auditorio; las objetivas, como la seguridad de que lo escuchen bien (como por ejemplo tener un buen micro si se trata de un espectáculo tipo "festival"); y las socio-psicológicas, o sea lo que se tiene por seguro y válido y frena cualquier nueva información que se quiera transmitir.

La duda, la inseguridad dañan la eficacia y la comunicabilidad y pueden incluso anular el valor del texto ante el auditorio. El repentizador, en este caso el trovero, deberá de tener seguridad en sí mismo, o demostrar esta seguridad en la *performance*.

La música del trovo

Hemos visto que el trovo puede ser hablado o cantado. Cuando es cantado, suele ser acompañado por guitarras, violines e instrumentos de púas como bandurrias y laudes . A estos instrumentos se añaden los palillos cuando el baile del trovo, llamado *mudanzas* o "robaos", completa la fiesta. La forma musical utilizada por el trovo cantado es el fandango del sur. Entendemos con este término una serie de variantes locales llamadas verdiales, malagueñas, rondeñas, zánganos, robaos, abandolaos, chacarral, cortijero, arriera, etc. con similitudes formales en la métrica y la melodía, agrupadas bajo el nombre genérico de fandangos, llamado "fandango andaluz" por Crivillé i Bargalló (Crivillé i Bargalló, 1983: 222). Miguel Angel Berlanga habla acertadamente de "fandangos del sur", ya que el concepto "fandango" incluye hoy también otras manifestaciones musicales del resto de España e Iberoamérica, distintas según su ubicación o tradición musical. Sin embargo este autor subraya que los diferentes fandangos tienen en común su relación con la fiesta y sus bailes:

la palabra fandango ha estado tradicionalmente asociada, más que a un concepto cerrado, definido y formal, a la ocasión, al momento, al ambiente, al contexto festivo en que se interpretaban esas diversas músicas folklórico-tradicionales asociadas al baile popular" (Berlanga, 2000: 33).

Hemos visto que este concepto de fiesta se aplica también al contexto socio-cultural del trovo, llamado incluso "fiesta de poetas" en el corazón andaluz. Como señala Salvador Rodríguez Becerra:

"Una función ampliamente generalizable de las fiestas populares es la de reforzamiento de la comunidad a través del uso de ella como elemento de identificación" (Rodríguez Becerra, 1985: 29).

La identificación en el caso del trovo se produciría pues doblemente: por la repentización en quintillas y por la música del trovo, el fandango.

En el espacio geográfico que nos interesa acotar ahora, la región andaluza, aparecen cuatro áreas etnográficas establecidas a partir de variables rítmico-melódicas de la forma fandango: la provincia de Huelva con los llamados "fandangos de Huelva"; las provincias de Sevilla y Cádiz con los llamados "fandangos personales o artísticos"; las provincias de Cádiz (Tarifa), Málaga, Almería, Granada, Córdoba (sur) con los llamados "fandangos abandolaos"; y, finalmente, parte de las provincias de Almería, Granada, Jaén, regiones murciana y castellano-manchega con los fandangos de la llamada "zona de cuadrillas".

La estructura musical de este fandango ha sido descrita por diferentes investigadores:

"Seis frases de cuatro compases cada una -o de tres- componen la copla del fandango, que es precedida de una introducción, ritornello instrumental en el modo de mi sabido ya. La primera de las frases entra modulando en su cadencia -régimen armónico fijo asimismo- al modo mayor de la nota que se sitúa a la tercera mayor inferior del mi (do), nueva tónica; la segunda va al 4 grado de ésta, la tercera recae sobre ella, la cuarta va al 5 grado, la quinta vuelve a la tónica y la sexta regresa al modo de la introducción" (García-Matos, 1960:15, 16).

Hipólito Rossy también volvió a incidir en la división bimodal guitarra/copla del fandango, con la utilización del "modo de mi" que él llama "dórico" en el interludio de guitarra y la modulación a la tonalidad, generalmente la de Do mayor, en la copla:

"La música instrumental, a cargo de la guitarra, está invariablemente en modo dórico, excepto cuando acompaña la copla, a la que sigue en su tonalidad. La copla está en modo mayor; se compone de seis fragmentos cadenciales y el último declina al modo dórico. Cada fragmento es de cuatro (o tres) compases de 3 por 4" (Rossy, 1966: 231).

Sin embargo investigaciones recientes sobre los fandangos del sur, familia a la que pertenece el trovo, cuestionan este bimodalismo y señalan entre otros rasgos la utilización de una escala común a todos ellos en el *modo de mi* (con variantes), la utilización de grados conjuntos, la tendencia descendente de casi todas las frases, sobre todo a partir de la mitad de cada frase (Berlanga, 2000: 189-190).

Si nos centramos en el fandango del trovo, perteneciente a los fandangos "abandolaos", vemos que los propios músicos y troveros distinguen entre dos modalidades, en función de la afinación de la guitarra: el trovo "morato", más agudo, y el trovo "malagueño":

"El Morato y el Malagueño es lo mismo. Lo que pasa que en la manera de templar los instrumentos cambia un poco. Hacen un temple diferente en la guitarra; los otros instrumentos se tiemplan igual" (José Maldonado Galdeano, violinista nacido en el Barranco Gurría (Adra) en 1936).

"En la música del trovo, más que de estilos, había que hablar de templar los instrumentos de una forma o de otra. En el Morato los instrumentos ibn más finos, más altos y en vez de templar

la guitarra, que era el temple que variaba, tal guitarra se templaba como una bandurria" (Andrés Linares Giménez, violinista nacido en el Cortijo Los Mora (Murta) en 1936).

Según la zona, se practica una u otra forma de acompañamiento, y en el caso del trovo del Campo de Dalías, se acompañaba con el tono de malagueña con una sola guitarra, o incluso sin música.

A pesar de este criterio de afinación de los instrumentos, lo que choca al oído educado es precisamente la falta de afinación de los instrumentos, de las voces, y el poco cuidado de los músicos del trovo en este aspecto. Este descuido se explica por el aprendizaje empírico de los músicos del trovo. Al igual que los *troveros*, aprenden de forma precoz enseñándose unos a otros, iniciándose generalmente con instrumentos contruidos por ellos mismos, con pobres y extraños materiales, reflejos de la situación de miseria y marginalidad de la comarca:

"Yo empecé a tocar el violín mu pequeñillo, cuando tenía seis o siete añillos, que yo ya veía a los músicos tocar. A mí me gustaba la música y entonces, como no podía tocar un violín grande porque no me alcanzaba el brazo pa cogelo, decidí de que un vecino que tenía uno, me hiciera a mí un violincillo de lata. Luego me hice yo otro, porque ese no sonaba mu bien, con una lata de pólvora, unas laticas de pólvora que había de Explosivos Riotinto. Y aquello lo tuve dos o tres años hasta que me hice otro con una lata de flix, que tuve hasta los dieciocho años. Entonces me fuí a trabajar a los Pirineos y a la vuelta pacá, que ya habíamos ganao allí cuatro perras gordas, me compré un violín de verdad en Madrid, en el Rastro (...) To lo que teníamos los niños era hacernos guitarras de lata, violines de lata y probar a enseñanos" (José Maldonado Galdeano).

En el mejor de los casos, el instrumento pasaba de padre a hijo, formando parte de la herencia:

"Mi abuelo era tocaor y trovaor y cuando murió, pues se repartieron to, como es normal, y a mi madre le dejaron un arca y otros aperillos de allí de la casa. Y cuando abrió el arca se encontró con que estaba la guitarra de su padre. Ella le tenía mucho cariño pero cuando yo tenía los cuatro o cinco añillos me la dejó y empecé a zinguerreal" (Francisco Megías López, "tocaor" nacido en Turón en 1942).

El criterio más importante para ellos no es el musical, sino el rítmico ligado a lo festivo, lo que llaman "ritmo alpujarreño". Vemos aquí la supeditación del acompañamiento al baile. El ritmo es el primer criterio musical que subrayan los músicos del trovo y aquí también, como ocurre con la letra, reclaman la falta de educación académica y el empirismo grupal como factores necesarios para la buena interpretación:

"Esta es una música de oído, porque por solfeo no se puede coger este ritmo que tiene aquí" (Andrés Linares Giménez).

Lo que importa es la función de fiesta, levantar la fiesta, que no "decaiga la fiesta", y para ello, hay que tocar fuerte al ritmo de los palillos de las bailaoras. La presencia o no de palillos, la presencia o no del baile, es otro factor importante para los troveros. Los palillos aparecen como una verdadera clave que va encauzando la música del trovo:

"Si hay palillos todos los instrumentos van ahí marcaos, hay que ir con ellos. También sirve de guía la guitarra, pero si hay palillos tienes que ir a la fuerza con ellos y si un tío sale cantando

con palillos y no sale a tiempo pos ya falla y lo estropea to, ya forma el lío" (Manuel Fernández Moreno "El Fraguilla", violinista nacido en 1933 en Albuñol).

La presencia o no de palillos fijando el *tempo* es importante en la medida que obligará al trovero a tener más o menos velocidad en su improvisación, y la rapidez, la espontaneidad o el ingenio son criterios estéticos que los aficionados aprecian a la hora de valorar un buen trovo.

Leyendo una partitura de la música del trovo (VV.AA, 1992: 50-55), vemos que el violín, la bandurria, la guitarra y los palillos inician con un prelude. El violín y la bandurria tocarán al unísono en todo el desarrollo del trovo. Cuando entra la voz, su melodía sigue la del violín/bandurria, marcando pausas en el final de cada fragmento, seis en total. El violín y la bandurria suelen arpeggiar en estas pausas a modo de contrapunto, en el mismo acorde rasgueado en este momento por la guitarra. Después del trovo, de nuevo el interludio para dar paso a la réplica cantada, y así sucesivamente. El canto del trovero suele ser áspero, rudo, debe ser "rajao" siguiendo su propia expresión, casi a modo de grito, lo que ha llevado a varios estudiosos a asociar el trovo con el flamenco. Es un canto desagradable, nada melodioso, como el grito de un animal herido, que sorprende cuando uno lo escucha por primer vez:

"En nuestra opinión, lo más interesante del cante de los troveros alpujarreños es el grado de intensidad que imponen a sus expresiones, estremecedor en los desafíos, pero más aún en los cantos a lo social o sentimentales, con esos gritos rajasos y esos estremecimientos corporales de profundas raíces andaluzas, de raigambre de lo jondo" (Díaz-Pimienta, 1998: 90).

Algunos de los trovos han quedado fosilizados en la memoria de la comunidad y se transforman entonces en coplas. Además de los troveros existe otro tipo de intérpretes llamados "copleros", incapaces de improvisar pero dotados de buena voz para cantar y memoria para archivar los mejores trovos de las veladas, que cantan los trovos hechos coplas a modo de recuerdo. En la jerarquía de la comunidad, el trovero es el principal héroe y los copleros se apartan y se callan cuando llegan:

"Era una excepción que llegara una noche y hubiera una pareja de trovadores, pero cuando eso ocurría los copleros se apartaban y cedían la oportunidad a los troveros" (Miguel García Maldonado "Candiota").

Si el trovo alpujarreño tiene acompañamiento de instrumentos, no ocurre igual con la fiesta de poetas de la parte central de Andalucía. Es precisamente lo que la caracteriza musicalmente, ser una tonada de fandango llamado *Chacarral* en la zona de Iznajar y Villanueva de Tapia, no sujeta a ritmo:

"Este trovo es cantado, sin instrumentación la mayoría de las veces -a capella, a palo seco- circunstancia que le da un matiz muy original, pues ha contribuido a que, faltando el arripe y la vistosidad del acompañamiento instrumental, toda la fuerza y gracia del espectáculo se centre en la dialéctica verbal, en la pureza conceptual del trovo mismo" (Berlanga, 1995: 2).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abuxarra

2000 "*Haciendo Comarca*", folleto divulgativo, Asociación Cultural Abuxarra, Órgiva (Granada).

Alfonso Díaz, Manuel

1993 "Manifestaciones del folclore velezano. Las cuadrillas de ánimas y parrandas en Vélez-Blanco (Almería)" en *X Encuentro de cuadrillas*, Ayuntamiento de Vélez-Rubio, Almería, págs. 29-32.

Alonso, D.

1949 "Cancioncillas de amigo mozárabe" en *Revista de Filología Española*, nº 33, Madrid, págs. 297-349.

Área de Cultura del Ayuntamiento de Vera

1988 *Tradición Oral y Costumbres Populares de Vera* (Felix López, María Montoya, Domingo Ortiz, María Luis Andrés, coords.), Ayuntamiento de Vera, Tíjola.

Armistead, Samuel G.

1994 "La poesía oral improvisada en la tradición hispánica" en M. Trapero (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria/ Cabildo Insular/UNELCO.

Berlanga Fernández, M. A.

1995 "El trovo de las subbéticas andaluzas. la "fiesta de poetas"", pro manuscrito, Granada, enero de 1995, 31 págs.

1996 "Fandangos de Granada" en *Historia del Flamenco*, Tomo V, Tartessos, Sevilla, págs. 53-55

2000 *Bailes de Candil Andaluces y Fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos*, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga.

Brenan, G.

1993 *Al Sur de Granada*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid.

Corominas, J.

1991 "*Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*", Editorial Gredos, Madrid.

Criado, José

1993 *De trovo con "Candiota"*, El Ejido.

1995 "Los alpujarreños vienen cantando: el trovo en el poniente almeriense" en *Demófilo*, Fundación Machado, Sevilla, nº 15, págs. 251-271.

1999 *Hombres de Versos*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería.

Crivillé i Bargalló, J.

1983 *Historia de la música española*, 7. El folclore musical, Alianza Música, Madrid.

- Cruces, Cristina
1996 *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Centro Andaluz de Flamenco, Sevilla.
- Checa, Francisco
1992 "El trovo alpujarreño, sedante en una tierra de dolor" en *El Trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra 1982-1991* (J. Criado y F. Ramos, coords.), Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, págs. 271-285.
- Del Campo Tejedor, Alberto
2000 "El trovo alpujarreño: la comunidad recreada" en *Demófilo*, Fundación Machado, Sevilla, nº 33/34, págs. 169-199.
- Del Pino Artacho, Juan
1996 *Sociología de la Alpujarra*, Universidad de Málaga, Málaga.
- Díaz-Pimienta, A.
1998 *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Sendoa Editorial, OIARTZUN (Gipuzkoa).
- Domínguez Caparrós, J.
1999 *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid.
- Donnier, Philippe
1996 *Flamenco. Relations Temporelles et Processus d'Improvisation*, pro manuscrito, tesis doctoral, Universidad Paris X.
- Escuela de trovadores de Huarea
1949 *Reglamento y organización*, Granada.
- Frenk Alatorre, M.
1997 *Lírica española de tipo popular*, Cátedra, Madrid.
- Galmés de Fuentes, A.
1996 *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Cátedra, Madrid.
- García Gómez, G.
1993 *Cante Flamenco, Cante Minero. Una interpretación socio-cultural*, Anthropos, Barcelona-Murcia.
- García-Matos, M.
1960 *Antología del Folklore Musical de España*, Hispavox, Madrid.
- Gobin, Alain
1975 *Le flamenco*, Presses Universitaires de France, París.
- Gómez García, P.
1991 *Religión popular y mesianismo. Análisis de cultura andaluza*, Universidad de Granada, Granada.

Grima Cervántes, J., Alarcón, A. y Alarcón, J.
1996 *Turre. Historia, cultura, tradición y fotografía*, Arráez Editores7/Ayuntamiento de Turre/Instituto de Estudios Almerienses, Almería.

Larrea, A.
1974 *El flamenco en su raiz*, Editora Nacional, Madrid.

Martín Galindo, J.L.
1988 *Almería. Paisajes agrarios. Espacio y sociedad*, Universidad de Valladolid y Diputación Provincial de Almería, Valladolid.

Matarín Guil, M.F. y Abad Gutiérrez, J.
1995 *Etnología y Folklore en un Medio Rural*, Instituto de Estudios Almerienses y Ayto. de Alboloduy, Almería.

Mendizabal Villalba, M.
1983 *Historia de Almería, tomo I*, Editorial Andalucía, Granada.

Montoto, L.
1998 *Costumbres populares andaluzas*, Editorial Renacimiento, Sevilla.

Navarro Tomás, T.
1995 *Métrica española*, Editorial Labor, Barcelona.

Peralta Zapata, C
1992 "Experiencias de trovadores, músicos y aficionados" en *El Trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra 1982-1991* (J. Criado y F. Ramos, coords.), Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada págs. 63-195.

Pérès, H.
1983 *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Libros Hiperión, Madrid (1ª edición, 1937).

Quilis, A.
1986 *Métrica española*, Editorial Ariel, Barcelona.

Roca, A.
1971 *El Trovero Marín*, Athenas Ediciones, Murcia.

Rodón Rodríguez, Juan
2001 *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*, La Posada, Córdoba.

Rodríguez Aguilera, F.
1987 *La poesía popular en la serranía sur de Córdoba*, Gráficas González, Lucena.

Rodríguez Becerra, S.
1985 *Las fiestas de Andalucía*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla.

Rosy, H.

1966 *Teoría del canto jondo*, Credsa, Barcelona.

Ruiz Fernández, J. y Jerez, J. M.

1988 "La institucionalización del folclore musical en la comarca de la Alpujarra. Una experiencia inédita: el festival de música tradicional de la Alpujarra" en *I Congreso de Folclore Andaluz: Danzas y Músicas Populares*, Granada, págs. 61-77.

Sbert i Garau, M.

1995 "Poesía de Tradición en Mallorca: *Los glosaors*", ponencia, en Jornadas de Verano de la Universidad de San Sebastián, San Sebastián (inédita).

Siemens Hernández, L.

1994 "Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias", en M. Trapero (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, págs. 361-367.

Tapia, J.A.

1966 *Historia de la Baja Alpujarra*, Almería.

Torres Cortés, N.

1994 "Recopilación y catalogación de las músicas tradicionales de las zonas mineras de Almería, beca de investigación, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1992-1994.
1996 "Los fandangos de Almería" en *Historia del flamenco*, Tomo V, Tartessos, Sevilla, págs. 65-69.

Sneeuw, C

1991 "El flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert" en *Candil*, Revista de Flamenco/ Peña Flamenca de Jaén, Marzo-Abril, Jaén, nº 74, págs. 657-669.

VV.AA

1992 *El Trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra 1982-1991* (J. Criado y F. Ramos, coords.), Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada.

Zumthor, P.

1991 *Introducción a la poesía oral*, Taurus Humanidades, Madrid.