

Publicado: 1996-10



El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico

The folk verse from La Alpujarra: the lyrical and the satirical

Francisco Checa

Profesor Titular. Departamento de Filosofía y Sociología. Universidad de Almería.

RESUMEN

Tradicionalmente por poesía repentizada o trovo se ha entendido la lucha o disputa, en forma de verso, que dos o más contendientes tienen entre sí, con la intención manifiesta, sea cual sea el tema a versalizar, de vencer, reducir o minimizar al otro. Ahora bien, una definición tan general es insuficiente para entender en su dimensión concreta manifestaciones folclóricas de este tipo. Así ocurre con las disputas troveras que tienen lugar en la Alpujarra. Para ofrecer un acercamiento a esta cuestión, se aborda desde cuatro momentos: Una breve introducción nos acerca a la Alpujarra, su tierra y su gente. A continuación intenta comprender la *intra*historia del trovo en sus orígenes: la sierra de la Contraviesa y el vino; los campesinos y mineros: es el trovo «murciano» y la simbología del primer trovo, el quejío de lo profundo: *lo lírico*. En tercer lugar, estudia la importancia que supuso para el trovo la bajada de los alpujarreños al Campo de Dalías (Almería): los jornaleros pasan a ser campesinos propietarios adinerados: el trovo se transforma en lo narrativo o *lo épico*. Por último, surgen los festivales y homenajes: literariamente es el paso de la quintilla a la décima. El trovo da paso a *lo satírico*.

ABSTRACT

Improvised poetry or folk verse (trovo) has traditionally been understood as the struggle or dispute, in verse form, between two or more litigant singers, with the apparent intention, regardless of the theme, of defeating or outshining the opponent. Such a general definition is insufficient to the understanding in its concrete dimension of this kind of folk manifestation. Including the trovères' disputes that take place in the Alpujarra (Granada, Spain). The author offers an approach to this question in four parts: a brief introduction familiarizes us with Las Alpujarra, its lands and its people. Next, the *intra*-history of the folk verse in its origins is described: the mountain of the Contraviesa and its wine; peasants and miners: the folk verse «from Murcia» and the symbology of the old folk verse, the wail of profundity: the *lyrical style*. Third, it studies the importance of the arrival of workers from the Alpujarra to the Campo de Dalías (Almería) for folk verse. Day labourers become wealthy rural proprietors and folk verse is transformed to a narrative or *epic style*. Lastly, festivals and homages arise: there is a literary transition from the five-line stanza to the stanza of ten octosyllabic lines. The folk verse, or trovo, opens the way to *satirical style*.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

trovo | Alpujarra | tradición oral | poesía popular | estilo lírico, épico y satírico | improvised verse | oral tradition | folk poetry | lyrical, epic and satirical style

El presente trabajo (1) parte de la concepción teórica de que todo lo que el hombre hace -y entre ello está el cante- tiene su explicación en la realidad sociocultural. Se trata de contextualizar los estudios de bailes, músicas y otros aspectos del folclore, aspecto que se olvida con demasiada frecuencia. Es imprescindible -para su comprensión completa y global- no perder de vista los ámbitos social y cultural propios en los que se crearon, desarrollaron y donde tienen lugar actualmente. Trato, pues, aquí de poner de relieve esta necesidad: el estudio del folclore, en general y del trovo en particular, como hechos de comunicación, deben ser abordados desde perspectivas interdisciplinares y atendiendo a las condiciones y situaciones económicas, sociales, políticas, culturales, religiosas, incluso psicológicas, en las que nacieron y se han propagado a lo largo del tiempo; además de las suyas propias: literarias, lingüísticas, musicales, folclóricas y artísticas. Esto, por ser de una clara evidencia no es menos olvidado. Entiéndase, entonces, que estas páginas son tanto una aproximación metodológica como epistemológica. Tradicionalmente, por poesía repentizada o trovo se ha entendido: la lucha o disputa, en forma de verso, que dos o más contendientes -repentizadores, versolaris, payadores o troveros- tienen entre sí, con la intención manifiesta, sea cual sea el tema a versalizar, de vencer, reducir o minimizar al otro.

Ahora bien, una definición tan general es insuficiente para entender en su dimensión concreta manifestaciones folclóricas de este tipo. Como he dicho, en cada lugar se aúnan una serie de realidades, socioculturales, económicas, etc., que le confieren un nacimiento y un desarrollo histórico determinados.

En otros términos, el trovo no puede dar respuesta a qué es el trovo; un estudio tautológico de este tipo nos dejaría muchos aspectos sin tratar. Hay que tener, pues, como punto de partida el trasfondo histórico-social, la vida cultural y el papel de la poesía y de la música en los determinados momentos del desarrollo de la sociedad (Steingress 1994).

Así se puede comprobar que el trovo alpujarreño, desde sus orígenes hasta nuestros días, ha seguido unos pasos propios muy bien delimitados, conducido por unos avatares muy particulares, que han influido decisivamente en los troveros, tanto en su psicología social, como en los temas tratados y en su forma de abordarlos en las noches de trovo: en su forma de percibir el mundo. En primer lugar, la marcha desde los cortijos serranos a las minas de levante (Cartagena, La Unión (Murcia) y después a Linares (Jaén)); segundo, en la bajada al Campo de Dalías; tercero, en la institucionalización de las veladas y festivales. En otros términos, esto significa el paso de jornaleros y campesinos minifundistas a mineros asalariados (explotados); después, de campesinos minifundistas a campesinos propietarios adinerados. Esto ha tenido su respuesta en el trovo. En el cante, el paso de la *taranta* (fandango de levante: «cante jondo»), al *fandango cortijero* (fandango de Málaga, verdial: flamenco). En el baile: de su ausencia, al fandango de baile: *robao* o *mudanzas*. En lo literario: de letras líricas a lo épico y de lo épico a lo satírico. En lo social: de lo *solitario* a lo *presenciado*.

Para ofrecer un acercamiento a estos temas, el tema se aborda desde cuatro momentos; a saber: una breve introducción que nos acerque a la Alpujarra, su tierra y su gente. A continuación intento comprender la *intrahistoria* del trovo, en sus orígenes: la sierra de la Contraviesa y el vino; los campesinos y mineros: el trovo «murciano» y la simbología del primer trovo, el quejío de lo profundo: *lo lírico*. En tercer lugar, la importancia que supuso para el trovo la bajada de los alpujarreños al Campo de Dalías: los jornaleros pasan a ser campesinos propietarios adinerados: el trovo se transforma en lo narrativo o *lo épico*. Por último, surgen los festivales (de las Norias, el de Música Tradicional de la Alpujarra, las veladas y homenajes): literariamente es el paso de la quintilla a la décima. El trovo da paso a *lo satírico*.

La Alpujarra: la tierra y su gente

En el corazón de Sierra Nevada, en el Sur de la península ibérica, por su ladera sur, se asienta la Alpujarra (provincias de Granada, Almería). Comarca con tanta identidad como variados contrastes. Ha sido, desde tiempos remotos, por su paisaje tan pintoresco y peculiar, por su hábitat tan distinguido, por su arquitectura vernácula, lugar para viajeros, para románticos, para artistas, pintores y poetas.

Ahora bien, 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 antítesis- 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 con un devenir histórico, al unísono, tan estrechamente relacionados que no pueden entenderse separadamente.

Al margen de su belleza, la *tierra* de este sureste español es parca, indigente. La forma de tenencia del terruño sólo puede ser minifundista. De las paratas y bancales se obtiene -en un buen año- para la economía de autoconsumo, siempre deficiente. También los árboles frutales y la seda ayudaban a la subsistencia. (Tradicionalmente, esta situación es propicia también para el desarrollo del caciquismo.)

Por ello la Alpujarra hay que observarla en su cliché o negativo. Detrás del embrujo está la miseria humana; detrás del cobertizo o la solana se esconde un hombre cansado de dolor; la poesía del paisaje se ha escrito muchos años con sangre y sufrimiento [\(2\)](#).

No obstante, la Alpujarra de fin de siglo no es esencialmente la misma de hace 50 años. Han cambiado muchas cosas; aunque no todas; ya no es, como algunos la designaron «la cultura de la mugre». Mientras F. Fukuyama trataba de poner de moda en 1989 la frase *fin de la historia*, para los alpujarreños la *historia* empezaba a crearse entonces: acaban de entrar en la historia. Esto es, acceso al bienestar social: agua potable, calles asfaltadas, algún dinero a fin de mes, televisión y pocos electrodomésticos.

El tiempo, como ha visto el filósofo J.-F. Lyotard, no es de las cosas, sino de la conciencia, que es siempre conciencia de algo. Y la conciencia del alpujarreño es una corriente de vivencias que amalgaman el pasado y el presente: la conciencia del tiempo que están tardando en salir del abandono y del subdesarrollo. La historia no es aprehensible en sí misma, sino en la conciencia que se tiene de ella. Y ésta, en estas laderas, a pesar de su belleza, viene marcada por la injusticia social.

Como digo, es un lugar pintoresco, que cautiva por su belleza y su romanticismo -de postal-, pero ingrato para el que tiene que vivir en ella:

La Alpujarra es la maceta
que perfuma España entera.
(J. Soto, *Festival de Ugíjar*, 1984).

Y la *gente*, personas de recortada estatura, pelo negro, ojos melosos, han nacido encadenados al paisaje, a su pueblo, su casa, el cobertizo, a las calles estrechas, empinadas y tortuosas, al vino y a la fiesta. Por ello, a pesar de todo, siempre les ha costado salir de aquel embrujo y nunca han renegado de su origen, aunque era tierra de sufrimientos. Pues a lo largo de los siglos han sido gente gastada por el trabajo: casi todos los días del almanaque les vienen en negro. Por ello, al mirarlos, es difícil saber su edad: las arrugas de las manos, las venas, la mirada desgastada... Llevan un ritmo, los años van por otro sitio. Sufriendo porque de la tierra, compañera inseparable, no alcanzan a extraer lo suficiente. Como dice el poeta granadino J. G. Ladrón de Guevara:

Guardan sus años
bajo la sombra
de los castaños.
Contra la tierra lucha,
y al cabo
pierden la guerra.
De vez en cuando
miran al cielo
canturreando.

La intrahistoria del trovo en sus orígenes: lo lírico

Todo este sufrimiento ha tenido sus sedantes a lo largo de los años. De lo contrario la vida se les haría insoportable. Podemos destacar dos:

El principal sedante lo encuentra el alpujarreño en el *vino*. No puede entenderse que el alpujarreño sea un vicioso o un borracho, esto no tiene cabida allí. El vino es un excelente compañero de mesa, en la casa y en la taberna. Pero «el vino se apalabra»; no es un beber y beber, sino reunirse, charlar, comentar qué se ha hecho y qué se va a hacer mañana, pero con laxitud, sin demasiadas prisas, sobre todo en el invierno. El vino ayuda a matar las horas eternas de la velada. Este vino se bebe sorbo a sorbo, alcanzando a penas el paladar, con algún embutido casero o un trozo de jamón. Un litro para cuatro puede estirarse en más de una hora. De esta forma, el vino ejerce la función de terapia social y no emborracha.

Por lo demás, este vino es el mejor calentador natural. El tirón de una jornada de trabajo en el campo o en la sierra, de vendimia o siega, reclama al vino como el vigorizador por excelencia.

También el «calimocho» de las fiestas -cuando cada quien se pone el mejor jato del armario- da alegría y ayuda a la diversión. En una noche de trovo, un clarete aclara bien la garganta y elimina los garraspeos.

Creo que no es una casualidad que donde mayor extensión ha tenido el trovo y donde más ha perdurado, en la sierra de la Contraviesa, sea al mismo tiempo la mejor zona de vinos de toda la comarca.

La Alpujarra siempre brilla
con una bota de vino

y un buen trozo de morcilla.
(J. Soto, *Festival de Órgiva*, 1985).

Y, por supuesto, el «sedante» del *trovo*: «Las gentes andaluzas se valen de los *cantaos* para dejar escapar su dolor y su historia verídica» (García Lorca 1922).

Creo que el origen y función del *trovo* hay que entenderlos como un proceso social, viendo el papel que desempeña respecto a los problemas sociales. Sin embargo, como carecemos de documentos suficientes para descubrir la verdadera historia del *trovo*, desde sus orígenes -hasta ahora poco conocida y oscura, solo atisbada a través de las vidas de sus *troveros* más representativos (Díaz 1994)- pretendo más bien comprender y adentrarme en la *intrahistoria*: el contexto de la vida y del trabajo.

¿Y qué es la *intrahistoria* de Andalucía?: ¿No es la protesta social, la intimidad, habilidad, arte, comunicación, desahogo, el quejío hecho verso, hecho cante? (Grande 1979: 394). Rubén Darío (1919) dijo de Andalucía: «En verdad os digo que éste es el reino del desconsuelo y de la muerte». Antonio Gala apostilló casi un siglo después: «La amarga historia del alegre sur». Esto es, el andaluz canta, traspasando el dolor profundo de su existencia. El poeta García Lorca dijo al respecto: «todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consulta al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro. Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica» (García Lorca 1922: 209) (3). De esta Andalucía, que nunca es un tema inventado, pues este trágico universo se funda en hechos históricos, dicen Ricardo Molina y Antonio Mairena, en su obra *Mundo y formas del cante flamenco* (1963): «Los cantes más antiguos que conocemos no hablan sino de persecuciones, de torturas, de pesadillas, de muerte».

En su *intrahistoria*, al *trovo* -como los orígenes del *cante jondo* (Grande 1979: 401; García Lorca 1922; 1931)- hay que entenderlo en una situación social y vital, entroncado en una estrecha relación con la cultura de la pobreza, la vida social de los marginados: el hambre atávica o canina de los campesinos, el caciquismo, las hambrunas, la cárcel, el sudor, el dolor... En una situación personal y colectiva; de aquí la dimensión lírica de sus orígenes.

Por ello, el *trovo* está íntimamente asociado a la tendencia de la emancipación humana, tanto interna como externa. Entonces el *trovo* se revestía de cierta inmunidad, permitiendo libertades de otra manera prohibidas. Una protesta de reivindicación formal -de un individuo o un colectivo- no sólo sería inaceptada, sino reprimida al instante. Mediante la permisividad con la conducta *trovera* los deseos violentos de venganza, de rebelión, de protestas enérgicas, eran canalizados y satisfechos, de una forma incluso aceptada socialmente. Por ello el *trovo* -como el cuento o la retórica- es un sedante, porque interpreta y resuelve conflictos externos sin salir de sí mismo: en él nunca un problema queda abierto o sin solución (4).

En sus inicios, pues, *trovar* no respondía tanto a una forma de cantar y escuchar música, sino a una *forma de ser*: motivado por una necesidad de ser, una actitud ante la vida. Es la *dimensión existencial* del arte de *trovar*; que, sustancialmente, no escapa a las características más profundas del resto de la *copla* andaluza (5).

Sin embargo, tampoco pueden entenderse las letras de este *trovo* como las críticas y denuncias abiertas de un estado de explotación humana: como una *poesía proletaria*, en su justo sentido: literatura escrita por el proletariado, que conlleva protesta y agitación sociales (Bogdanov 1979: 30) (6). Por dos razones: primera, porque como tal sería vetado por el patrón; segunda, porque el mismo *trovero*, si tenía una conciencia de «clase en sí», carecía de la conciencia de «clase para sí», que le llevara al necesario tono de protesta y agitación (Urrutia 1986: 28). Por ello, esto no impide a José L. Ortiz (1985: 132) hablar de una «conciencia obrera sublevada», pero sublevada a través del cante.

Ya se sabe que el quejío no es una simple queja, sino que, en sí misma, puede alcanzar a ser un océano de belleza; mas antes -y en el fondo- es una acusación (Grande 1979: 424) (7). A saber: el *trovo*, en lo más puro y primitivo, alejándose incluso del folclore, tomó naturaleza indómita, inequívoco carácter de desgarrar. Quedó transformado en algo agudo, hiriente, fiero: el mensaje rabioso cantado (8). Es el imperio de lo lírico. «El lenguaje lírico es la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado (...) Una mirada retrospectiva a las tres funciones del lenguaje muestra que aquí

existe en cierto modo una actitud épica: el «yo» está frente a un «ello», lo capta y lo expresa. (...) Aquí no permanecen separadas y frente a frente las esferas anímica y objetiva, sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un «tú» (...) La tercera actitud fundamental es la más auténticamente lírica (...) aquí todo es interioridad» (Kayser 1970: 445).

En muchas ocasiones, mientras trabaja la tierra, el repentizador «trova consigo mismo»; es una manera de ahuyentar la monotonía y la miseria. Ejercer el derecho a estar disconformes con la injusticia social, protestando de manera «permitida».

Hoy la clase patronal
levantó el pendón de guerra:
sabe negarle en la sierra
al obrero más jornal.

En las Alpujarras su expresión empezó a tomar cuerpo en las fiestas cortijeras. Estas fiestas -y el trovo en ellas- cumplen una función psicosocial muy importante: valen para que el hombre se reúna, para compartir la diversión, para comunicarse; una orografía tan escarpada como la alpujarreña, un hábitat tan disperso como los cortijos de lomas y barrancos, dan por satisfecho en estas fiestas la necesidad humana de la comunicación interpersonal.

Pero, asimismo, ponen de relieve, de un lado, el aislamiento, la soledad (la rabia) en la que los hombres viven diariamente. De otro, la disputa: con el medio y consigo mismo. Es decir, con los demás (trovando -y bailando- hasta la rendición). Por ello una fiesta de trovo puede durar ininterrumpidamente una noche, varios días o «una eternidad»; no siempre por el ansia de creación, de jarana o desahogo, sino por la obligación que dicta el amor propio de no desfallecer ante un contrario. «¡Cuántas veces ha sido testigo divertido de espectáculos semejantes en donde un *cantaor*, que se sentía momentáneamente incapaz de proseguir la lucha, se retiraba de la multitud llorando de despecho!», recuerda J.-Ch. Spahni (1984), aquel suizo arqueólogo-etnólogo que recaló en Murtas a mediados de los años cincuenta.

De este aislamiento geográfico se deriva, socialmente, un conservadurismo en las personas: una desconfianza mutua (solo son amigos el compadre y el tornapeón, a veces familias coincidentes); culturalmente, una *cultura ágrafa*. El trovero, hombre salido del terruño, suele carecer de formación académica, aunque su cultura le llega del contacto directo con el pueblo, por ello suele ser amplia. Sus versos no tienen el cultivo intelectual y literario de los poetas, pero no por ello carecen de sensibilidad. Es, podríamos decir, «una poesía en estado natural»: el trovo alpujarreño carece de metáforas, es un decir realista y rotundo. En consecuencia, no es oportuno ni conveniente juzgarlos según los cánones literarios al uso, ya que sus versos vienen marcados por la intuición y la espontaneidad en estado primitivos, sin apenas aderezos cultistas (9).

En lo más remoto, el trovo nació como una fuerza o impulso natural de rebelión individual contra la injusticia: es un desahogo canturreando; en el mismo tajo, junto al patrón mismo. De manera que el trovo, en el contexto ecológico y sociocultural alpujarreño más extremo, donde se desarrollaron sus primeras propiedades psicosociales específicas, se desarrolla entre las siguientes diadas o pares de opuestos:

tornapeón / insuficiencia
compartir / enfrentamiento
diversión / aislamiento
vino / disputa
baile / trovo

Donde por trovo se entiende una pelea poética hasta la rendición.

Posteriormente, a finales del siglo XIX, muchos alpujarreños se vieron en la necesidad de buscar algún jornal que garantizara la subsistencia de su grupo doméstico. Es la emigración a la zona del sureste peninsular a las minas de Cartagena y La Unión (10). «Las noticias entre las cuencas mineras de Sierra Alamilla (Almería) y Sierra de Cartagena eran muy frecuentes, por la cantidad de almerienses que estaban trabajando en esta última» (Díaz 1994: 43). Minas de plomo, repletas de alpujarreños almerienses y granadinos que trabajaban en ellas. «Hasta allí fueron muchos de los nuestros, andaluces de alpargata y jornal, cuando lo había. Huyendo de la miseria, dispuestos a contradecir la maldición de su

existencia, llamados por la fiebre del plomo. Sin maleta quizá, con el hatillo sólo, llevaban el equipaje de su biografía, huellas de sol a sol, la tierra seca, el inacabable horizonte de la necesidad, una penuria pertinaz, la humillación, y con el llanto la música» (Ortiz 1985: 130).

Por entonces, en toda la zona minera de Cartagena había una gran multitud de improvisadores que hacían sus controversias en las tascas y tabernas, sitas en el paso de los mineros. Así lo encontró, por ejemplo, José Castillo cuando llegó desde Pechina (Almería), en 1884. A un grupo de éstos les llamaban los «Indalos», almerienses; otros coetáneos eran Requena, Juan Mena, Ayala, Alameño, «El Peladillo», Diego «el Puro», Diego de Jódar, el «maestro» José Marín y otros. «De la sierra, del campo, del litoral y de la ciudad de Cartagena con su comarca, iban gentes de todas las clases a presenciar las interminables veladas nocturnas de estos dos grandes del cante repentizado» [Marín y Castillo] (Díaz 1994: 57).

En consecuencia, el trovo alpujarreño, trasladado hacia la zona minera de levante llevado por los campesinos, entró en conexión con los cantes de la minas, también denominados fandangos de levante -*tarantas* (y *tarantos*), *mineras* y *cartagenera*- y, por supuesto, con el «trovo murciano».

Soy piedra que a la terrera
me arroja cualquiera al verme,
pues soy escombros por fuera;
pero ven luego al romperme
que soy metal de primera (11).

(J. Martín, velada en Mazarrón 1903) (Castillo 1952:36)

Félix Grande (1979: 626), siguiendo la genealogía de los cantes propuesta por Carlos Almendros, establece una diferencia entre lo jondo y lo flamenco, diferencia que también hiciera ya en 1922 Manuel de Falla (12); o entre el *flamenco* «jondo» y el *flamenco* «en compota», siguiendo la terminología de la época. El mismo F. García Lorca (1922; 1931) pronunció varias conferencias para aclarar esta distinción. Pertenecen al cante jondo (13), o *cante grande*, los «palos» o cantes que poseen mayor longitud, más anchura de ámbito melódico y sentimiento más fuerte: *seguriya* -serrana, liviana-, *tonás* -martinete, saeta-, *soleá* -caña, polo- y fandangos de levante.

Si lo «jondo» es el quejío, un cante áspero, profundo, que no tiene «medio tono» (como sucede en los cantos asturianos, castellanos o gallegos, de cierto equilibrio de sentimientos): «o grita a las estrellas o besa el polvo rojizo de los caminos», y las *tarantas* entran dentro de esta clasificación de lo jondo, no es casualidad que los troveros mineros eligieran este «palo» para expresar su poesía repentizada; para manifestar el dolor, la pena, la humedad de las galerías. «El cante de Almería es un cante triste; ...se va apenando el cante» (García Chicón 1987: 30). «Los cantes pertenecientes al *estilo de Levante* son hondos, expresivos y dolorosos»; suelen cantarse en las minas y su lugar de origen parecer ser Almería (Andrade 1956: 39).

Mal dolor les dé a los vales
y al borde que los crió,
que por no pagar con reales
aún estoy soltero yo.

Bajo a la mina pensando
si yo volveré a subir;
mientras bajo voy rezando
y cuando vuelvo a salir
me paso el tiempo cantando.

Estas son, pues, las peculiaridades psicosocial, musical y literaria del trovo, a finales del siglo XIX y comienzos del XX: la pena, lo «jondo» y lo lírico.

La bajada al Campo de Dalías: lo épico

El Campo de Dalías es un llano litoral situado en el SO de la provincia de Almería, con una extensión de

unas 30.000 Has. Es la franja que queda entre el circo de montañas de la Sierra de Gádor y el mar Mediterráneo. Hasta 1953 era un enorme erial o espacio estepario de utilización extensiva invernal de ganadería menor, si exceptuamos pequeños enclaves en el sector occidental regados con manantiales de la sierra de Gádor. En total unas 800 Has. de parcelas que continuaban los cultivos típicos de las hoyas más septentrionales de Dalías y Berja. La calidad del suelo, su salinización, aridez y los fuertes vientos, eran factores que se oponían a un buen aprovechamiento agrícola. Por ello, tradicionalmente esta zona se sustentaba de la pesca, la agricultura extensiva de cereales de secano, la ganadería menor y las salinas; hasta hace un siglo también las uvas de mesa.

Sólo la existencia de importantes acuíferos subterráneos, perforados en 1954 por el Instituto Nacional de Colonización (INC) -a partir de 1960 en un total de 95 pozos-, que proporcionan un caudal superior a los 7,000 l/s, y la extensión de una peculiar técnica de cultivo, los «enarenados»; después, la introducción y difusión, desde 1965, de los invernaderos de plástico, y contando con el esfuerzo de los campesinos, han producido una transformación total (14). Además, el INC compró fincas, las parceló y repartió la tierra entre colonos -la gran mayoría alpujarreños almerienses y granadinos-, para los que construyó viviendas en nuevos núcleos (San Agustín, Solanillo, Las Norias, Las Lomas, Las Marinas, etc.). Los colonos no fueron otros que los alpujarreños almerienses y granadinos.

En tan solo unos meses, los jornaleros alpujarreños, muchísimos emigrantes a otras tierras o el extranjero, otros braceros, a lo sumo pequeños propietarios, esclavos de una economía de autoconsumo, se convirtieron en propietarios. Varios lustros después ya eran campesinos propietarios adinerados.

Por tanto, gracias a su situación económica saneada, los troveros del Campo de Dalías ya no tienen razón para utilizar el trovo como el quejío de su suerte, como la voz de sus angustias cotidianas. Ha aparecido el *oro verde* (pepinos, calabacines...) y ellos son sus propietarios. El imperio de lo lírico, el cuasi solitario lamento que se había impuesto en el verso y en las formas del trovo originario, con rapidez dejó paso al mensaje general; el *yo* deja de ser sujeto primordial y se abre al *nosotros*. Nace el trovo épico, de forma narrativa.

Dice la voz del trovero
repetiendo aquí otra vez:
quien no tiene invernadero
llega bien a la vejez,
pero con poco dinero.
(F. Megías, *Festival de Laujar*, 1987)

En el Campo de Dalías, con el asentamiento económico de los grupos domésticos alpujarreños y garantizada su reproducción, la evolución social y temática del trovo fue derivando hacia lo que hoy nos ha llegado: un torneo dialéctico de oratoria o poesía repentizada entre dos o más contendientes, hablada o cantada, en el que cada uno pone en juego su habilidad, su capacidad de improvisación, su sentido del humor, su sabiduría y destreza para hacer cancioncillas o versos de forma rápida (15); sin más preocupación, sin más hondura.

En consecuencia, en la actualidad el trovo difícilmente es reivindicativo, combativo o ideológico. Tras un comienzo revolucionario, termina siendo conservador, elemento de integración social, un «sedante admitido», envuelto en la dialéctica del amor y el arte.

Esta evolución económica y psicosocial de los troveros tiene, además, un entronque en la música y el cante con que se expresa: el fandango cortijero.

El asentamiento definitivo del trovo alpujarreño en el Campo de Dalías coincide con la explosión y auge del fandango, que varias décadas antes se había extendido rápidamente por toda la geografía sureña de la Península. La gran variedad de fandangos y fandangillos (verdiales, fandango de Huelva, Jabera, rondeña, etc.), estaban perfectamente asentados y eran los cantes propios de las fiestas: como las malagueñas «pandas de verdiales» o los fandangos cortijeros («parrandas cortijeras») de la costa oriental andaluza. A éstos se les denominan *cantes livianos* (Grande 1979: 533), *cantes chicos* o *cante «atrás»* -porque quienes bailan se sitúan delante de quienes tocan y cantan-. Son los cantes que dan entrada a comienzos del presente siglo a la Ópera Flamenca, mejor recibida y entendida por el público de los años treinta y la posguerra que los cantes de voz y guitarra. El fandango se extendió por las plazas de

toros, cafés, teatros, grabaciones en discos, etc., desplazando -casi por completo- al cante jondo o *cantes negros* (16).

Por ello no es extraño que la música que toma el «trovo *cantao*» no sea otra que un fandango cortijero. Para un neófito que haya escuchado una noche de trovo y después contemple los bailes cortijeros del Barranco de Gurría (Almería), comprenderá que lo único que cambia en éste es el tema -aquí las letras son aprendidas- y los bailes que acompañan (*robaos* y mudanzas). No en vano, también muchas fiestas de trovo en los cortijos terminaban en bailes.

La mayoría de estas coplas tienen cuatro o cinco versos (redondillas o quintillas); aunque también los alpujarreños han asimilado la décima o espinela para sus repentizaciones (17). «En el siglo XX estamos asistiendo a un progresivo avance en el índice de frecuencia de la estrofa de cinco versos que sirve de soporte métrico a una serie de cantes que tienen como núcleo el fandango. No puede dejar de relacionarse este hecho con el relativo descenso de la calidad poética de la lírica en andaluz, así como no podemos tampoco olvidar que los fandangos, desde un punto de vista estrictamente literario, contrastan con las tres formas esenciales aludidas [seguiriyas, soleá, cola de arte menor] en el sentido de que en ellos aparecen elementos narrativos con una frecuencia sensiblemente mayor que en aquéllas» (Fernández-Pérez 1986: 40-41).

Esto es, el carácter narrativo tiene que ver con la mayor cantidad de versos del fandango (y por supuesto de la espinela), respecto a la soleá (tres); incluso se pueden separar en dos unidades menores: los dos primeros versos que a veces están fuera del argumento (con elementos redundantes diversos, elogios a sí mismos y sus trovos), y los tres últimos, que son los que conforman una soleá. Valgan de ejemplos estas dos quintillas, repentizadas por José Sevilla y Francisco Megías, sobre «el divorcio»:

[Soy aquél que no se aparta
porque piensa en el negocio,
y como en la vida encarta
yo sí creo en el divorcio
porque yo sé que hace falta.

[Los cuentos se han *acabao*,
que esto lo dice un trovero.]
Viven *tos* los *divorciaos*:
siempre les sobra el dinero,
no le atacan los *juzgaos*.

(J. Sevilla, F. Megías, *Festival de Órgiva*, 1985)

Como se comprueba, el trovo del Campo de Dalías está influenciado por ese carácter épico narrativo del fandango: el *nosotros*, en cuanto sujeto social que censura y sirve de integrador social. El tema a *combate poético* puede salir sobre la marcha o propuesto arbitrariamente, no siempre de manera enteramente monográfica. Lo más frecuente es que en una velada se encuentren mezclados los distintos temas en diferentes proporciones. Reynaldo Fernández Manzano, José Criado y otros han clasificado, de manera resumida, la temática del trovo: filosófico, de actualidad, satírico, burlesco y gracioso, amoroso, lírico y panegírico (Fernández-Criado 1992: 33-37) (18).

Por ello dicen estos autores: «el trovero es sin duda el protagonista indiscutible de la reunión, fiesta, velada o actuación. Es el representante de la conciencia colectiva, de la variedad de sentimientos, ideas, ilusiones, etc., que la misma alberga. El trovero se convierte en el pensamiento, la sátira, la risa, en las ansias de belleza, de reconocimiento, de todo el entramado social en que se inserta. Es la conciencia poética de la Alpujarra» (Fernández-Criado 1992: 32).

La institucionalización del trovo: lo satírico

En la actualidad se utilizan dos formas de trovo: el *hablao*; como siempre, consiste en desarrollar poéticamente un tema, bien propuesto -por el público o el jurado-, bien improvisado; se emplean al comienzo del «torneo» o velada (trovos de bienvenida o panegíricos) o al final, para descansar la

garganta. Aunque el trovo por excelencia es el *cantao*, utilizando el fandango cortijero. Su música se interpreta al compás de tres por cuatro y consta de dos partes: la primera es la introducción instrumental (diez compases): de violín, guitarra y laúd (repiqueteos de castañuelas cuando hay baile); tiene sus raíces en el fandango andaluz y es monorítmica y repetitiva. La segunda corresponde a la parte cantada del trovo: cinco frases musicales rimadas, intercaladas con las frases musicales instrumentales.

En cualquiera de los casos hay que demostrar una gran facilidad de reflejos mentales y poéticos, aparte de un nivel cultural aceptable, que le permita al trovero no utilizar siempre las mismas expresiones o similares.

Los festivales -el de Las Norias (1975-1994), el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1981-1994)- y las veladas (de Balanegra), los homenajes y fiestas (19), han significado la pérdida del valor reivindicativo del trovo: derraman un conservadurismo agudo en las letras. Consecuentemente, el trovo de hoy es épico y reaccionario, quimérico y yoísta. Va orientado hacia el *ellos* multitudinario y tangencial y ha olvidado al *yo solidario*: (en el fondo: luchador, combativo y político) profundo y lírico. Porque, en sus exigencias, este *público* no permite -ni permitiría- un trovo lírico, de quejío: huyen de la tensión de la intimidad, de la interioridad. La cultura ágrafa ha desaparecido, pero la comunicación entre unos (troveros) y otros (público) -y entre sí mismos- es de una *superficialidad* manifiesta.

A lo sumo, los espectadores aceptan oír *debatirse* sobre temas siempre de actualidad: drogas, sexo, aborto, divorcio, discotecas, el paro... (reflejo de la época en la que vivimos). Pero sobretodo, que el debate sea la sátira de uno contra otro: las quimeras cantadas o habladas: *lo satírico*. Éstas son las que más enfervorecidos aplausos desatan entre los asistentes (20). Esto es, de todos los argumentos propuestos, siempre son las *peleas personales*, la gresca fácil, dura y combativa, las que más divierten al público. La fuerza irónica, con algo de malaúva, que puedan sorprender a los demás y al otro trovero; es un juego de preguntas y respuestas, de explicaciones y desplantes, de insultos (a veces no encubiertos: «eres tonto», «un payaso» ...). A pesar de que el trovero Ramón Antequera afirme: «lo peor del trovo es *faltase* y lo más bonito es que por el trovo se pueden llegar dos hombres a entender y *conocerse*» (Criado 1992: 65); implícitamente está aceptando que lo satírico es lo más extendido entre ellos:

Antonio, me pone triste
que el trovo manche tu historia
y esa quintilla consiste
en que si vas tú a la gloria
es porque infierno no existe.

Miguel, no eres *educao*,
Miguel tú estás aquí trovando
y la gente se ha *empapao*
¡que eres un mancaje cavando
y siempre estás *astillao!*

(M. «Candiota», Antonio «el de las Joyas») (Criado 1993:44)

Disputas entre troveros que se transmiten al público, entre los partidarios de uno y otro; en definitiva, de cada localidad. Son famosas las peleas entre los de Murtas y los de Albuñol en las noches de trovo (Criado 1993: 146-7); o las que Luis Díaz (1994: 30ss) describe entre Marín y Castillo y sus respectivos admiradores en el coto minero murciano.

En la mentalidad de los troveros existe la conciencia de que sus versos, antes de ser técnicos, han de ser un vehículo para decir la verdad de la vida y del sentimiento. Por ello, la palabra culta -el verso pulido y reflexionado- puede quedar fuera. Y su repentismo se convierte en una *poesía rural*.

J. Criado (1993: 117) piensa al respecto, que el trovo alpujarreño está en una fase intermedia, entre lo rústico y lo literario. Es posible que esta situación influya en el devenir próximo del fenómeno de la poesía repentizada en el Campo de Dalías almeriense: los troveros actuales viven y trovan como si aún permanecieran en los cortijos, sin prestar ninguna atención al arte literario. Por ello, su poesía no busca la sutileza, ni la metáfora, ni vas más allá de la intuición: es basta: es *una poesía de lo concreto*. «pobreza en literatura / y riqueza en el pensamiento», dice en un trovo M. «Candiota».

Lo satírico ha arrastrado consigo una *trivialización de los temas*. Ésta también se debe al nivel académico e instructivo de los troveros: la práctica totalidad de ellos son campesinos (trabajan en sus invernaderos) semianalfabetos. Aunque también aquí se encierra su grandeza: no disponen de un abundante vocabulario, pero el dominio tan perfecto que atesoran de la realidad que les envuelve (o les envolvía) no les impide estar trovando varias horas, una noche o varios días si fuera preciso. No hay poeta de oficio que sea tan genial. Ellos son poetas ágrafos, ¿dónde, pues, está el embrujo?: el trovero es un ser con un instinto lingüístico-rural fuera de lo común (21).

También el trovo, subido al escenario, se ha *teatralizado*. El trovero Antonio «de las Joya» es su mejor muestra: en el tercer verso cantado -incluso hablado-, aprovechando la pausa instrumental, da unos pasos hacia atrás, se quita el sombrero y saluda, contonea el cuerpo y los brazos y taconeá, en un alarde de fanfarronería, adelantándose para cantar los dos últimos versos; estos movimientos, a parte de su ingenio y buen humor, le convierten, quizá, en el trovero más popular y aplaudido. El mismo Miguel «Candiota», considerado como el trovero más «culto» y refinado, expresa en sus actuaciones unos balanceos rítmicos, con el cuerpo y los brazos, que le confieren una forma propia expresar la improvisación. Todos estos movimientos en el escenario, también en otros troveros, acompañando al verso, son admirados por los espectadores, sin embargo -tal vez inconscientemente- los reducen en las veladas y fiestas más íntimas.

Por último, el trovo es un arte reservado exclusivamente a los hombres. La mujer -incluso en la religión- siempre aparece como sabia, delicada, maternal y protectora; pero asimismo como misteriosa, impura, destructiva, amenazando el mal. Mientras tanto, el hombre es -públicamente- más «guerrero», expone socialmente sus fuerzas y sus armas. Esto es, necesita reafirmarse socialmente como un vencedor. La mujer es más recatada, pertenece al ámbito de lo privado o lo íntimo; el hombre es un ser social y público.

Es sus orígenes es comprensible que fuera el hombre quien más trovara, pues, aunque también las mujeres trabajaban en el campo, la bandera del quejío social, la expresión del dolor en la injusticia, siempre fue patrimonio del hombre. Su participación en las minas es evidente. Años después, su marcha por los cafés-cantante, teatros y tabernas, es más propio de un varón que de la mujer, que debe quedar en la casa cuidando a los hijos. No deja de ser curioso que el trovo sea una lucha individual y el ser alpujarreño venga marcado históricamente por su individualismo.

El trovo, pues, es un acontecimiento cultural masculino, público y social (22). Más aún en la actualidad, cuando, sin público no se entiende el trovo; sin referente externo que determine quién es el campeón o ganador, el trovo carece de sentido. Y tampoco es casualidad que sin referente no haya lucha y sin lucha y sin referente social no haya hombre (varón).

Por ello, cualquier trovero, aunque parezca contradictorio, prepara conscientemente sus «peleas» poéticas y sus salidas ante el público. El escenario, la tarima, son un verdadero *rito de paso* en el mundo del trovo. En el Campo de Dalías moderno, el Festival de Trovo de Las Norias (El Ejido), que en 1994 ha celebrado su XX edición, es el verdadero catalizador del inicio de unos y la consumación de otros. Ser premiado en el Festival de la Alpujarra (XIII edición en 1994) es su refrendo comarcal.

De todo lo dicho se desprende lo que he llamado el paso de lo lírico a lo épico y de lo épico a lo satírico. Con otros términos, si antes fue:

del cortijo / a la mina
de la mina / a la calle
de la calle / al festival,

los pares de opuestos que ahora imperan, psicosocial y literariamente hablando, son:

de lo subjetivo / a lo individual
de lo individual / a lo popularizado
de lo lírico / a lo épico
de lo épico / a lo satírico.

Un triángulo lo constataría así:



En conclusión: ¿qué es el trovo alpujarreño en la actualidad? Después del análisis de estas páginas, se puede afirmar que es, principalmente, *una lucha poética -satírica- individual y presenciada*.

Notas

1. El presente texto corresponde a la conferencia pronunciada el 7 de diciembre de 1994, en el marco del *II Encuentro de payadores y poetas de habla hispana: Cuatro siglos de consecuencia histórico-literaria en la raíz decimista*, celebrado en Santa María de los Ángeles (Chile). Agradezco mucho al Dr. Santiago «Chago» Morales la invitación tan amable que me hizo; no sólo por permitirme conocer aquella bella tierra, sino por la *flor de copihue* («la campanilla de Chile») que traje.

2. Es verdad que hoy funcionan muchos tópicos sobre la Alpujarra y que se pintan pueblos y gentes de una mentalidad, forma de ser y de vivir que ya están en el recuerdo de los mayores; quedan todavía románticos sueltos que siguen escribiendo de este sureste español, aunque no pasaron aquí más de un fin de semana. Y lo venden como un producto en extinción. Destacan desproporcionalmente el lado preciosista y olvidan la parte social, ruda y diaria. Otros leen sobre cómo se vivía hace medio siglo y lo plasman como si esas cosas siguieran pasando ahora.

3. «Todas las mañanas voy / a preguntarle al romero / si el mal de amor tiene cura, / porque me estoy muriendo» (popular).

4. No está solo el trovo en este género de poesía o creación. El origen de mucha música bereber tiene una relación directa con los trabajos, sus travesías en el nomadismo y el ciclo vital -bodas o entierros-. Los esquimales de Groenlandia muchas querellas las resuelven los contendientes mediante duelos jocosos. Cada uno ellos, armado solo de un tambor con el que se acompaña, recita una serie de insultos humorísticos, chistes obscenos o «cancioncillas de picaílo» que tratan de ridiculizar a su contrario; quien más provoque la risa del auditorio será el vencedor.

5. Así se expresa Rafael Cansinos-Assens para referirse a ella: «La copla andaluza expresa la pasión inevitable de esos hombres y esas mujeres que la entonan, mujeres y hombres de una fina sensibilidad de artistas, exasperada por las injusticias históricas; dotados de una fantasía prodigiosa, del sentido innato de lo bello y lo fastuoso, nacidos para actuar de príncipes en poemas orientales, con un ansia pánica de infinitud, de agotarlo todo y de agotarse en gestos lacerantes y efusivos, y que será muy difícil que esquiven la tragedia -el pecado- pues se avienen a todo, menos a lo mediocre» (Cansinos-Assens 1976: 29-30).

6. El flamenco no es canción protesta, no es contestatario: es conformista y fatalista. Refleja sentimientos subjetivos y personales: son quejíos interiores. Es una sabiduría resignada, anónima e íntima (García Chicón 1987: 37).

7. Es el mismo motivo por el que los negros inventaron el *soul*, el jazz; los portugueses el *fado*, y tantas

culturas otras músicas más: para poder quejarse. Como se aprecia, esta es la parte más lírica del trovo. Su simbología es la comunicación, el desahogo y el quejío subjetivos.

8. «¿Y qué es el cante? ¿No es acaso el cante un desafío? ¿Una porfía por alcanzar los imposibles? ¿Una insólita rebeldía?» (Ortiz 1985: 62). «No se asuste *usté*, señora, / que es un minero el que canta; / que el polvo de la mina / tiene ronca la garganta» (Ortiz 1985: 132).

9. «Los troveros son el trasunto actual de bardos, juglares y trovadores, y el trovo, la supervivencia de los balbuceos poéticos del hombre, lo que en pintura representan las imágenes rupestres de las cuevas de Altamira (...), el arte del trovo es el principio de la literatura revelado por unos hombres de hoy (...) La poesía que no se escribe, que es la eterna» (de Lera 1994: 8). «¡Qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas [cultos] y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!» (García Lorca 1922: 208).

10. La ciudad de La Unión toma sentido como municipio en 1870, tras la configuración en un solo ayuntamiento de las pedanías cartageneras: Garbanzal, Herrerías, Portman y Roche, que desde 1840 habían tenido un gran esplendor en la extracción de plomo.

11. José L. Ortiz (1985: 133) recoge esta quintilla de la siguiente forma: «Soy piedra que a la terrera / cualquiera me arroja al verme. / Parezco escombros por fuera / pero en llegando a romperme / doy un metal de primera».

12. Con ocasión del *Concurso de «Cante Jondo»*, celebrado en Granada en 1922, M. de Falla escribió al músico inglés John B. Trend, para invitarle a asistir, carta en la que decía: «queremos purificar y hacer revivir ese admirable *cante jondo*, que no hay que confundir con el canto flamenco, degeneración y cuasi caricatura de aquél» (Grande 1979: 477). Aunque por éste último Falla entendía lo que, en realidad, no era ni flamenco: cuplés y otras mixtificaciones. El mismo músico gaditano escribió un folleto, aunque se publicó sin su firma, titulado *El cante jondo. Canto primitivo andaluz*, sin duda, plataforma científica sobre la que se han basado todas las investigaciones musicales sobre el flamenco efectuadas con posterioridad.

13. Así lo define el poeta granadino: «Sobre el tablado oscuro / la Parrala sostiene / una conversación / con la muerte». A la *seguriya* la llama «perfecto poema de las lágrimas (...) El grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos». «El cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche (...) es un canto sin paisaje» (García Lorca 1922: 206ss).

14. Esto ha permitido que el precio de una hectárea de secano, de limitada rentabilidad, haya pasado de menos de 100.000 ptas, cuando se encontraba comprador, a más de 10 veces, cuando se encuentra quien venda.

15. Dice Miguel García «Candiota» del trovo: «Trovar es rápido invento, / cuya misión es unir / la rima y el fundamento / y en cinco versos decir / lo que siente el pensamiento» (Festival de Ugíjar, 1984).

16. El flamenco era, había sido, privilegio, patrimonio exclusivo, y de pronto se abrió a las masas por esas plazas de toros. Y ahora llegaba, por fin, ya en el siglo XX, a la gente más próxima, los suyos del barrio y la taberna: es el disfrute de la ópera flamenca (Ortiz 1985: 140). «Por ella creció como árbol frondoso el son del fandango». Los *café-cantantes* ya habían exprimido las *seguriyas*. Por aquellas años las gentes se volvían locas oyendo cantar fandangos: habían recibido el caudal lírico-romántico que floreció en el s. XIX. De estas coplas el pueblo soberano vertió también el sentimiento colectivo de las cosas, acogió en su voz la llama de la pena común y se atrevió a decir barbaridades (Ortiz 1985: 141).

17. Algunas veces, las redondillas las convierten en quintillas, anteponiendo el segundo verso al primero. La *espinela* se viene utilizando desde que en el Festival de las Norias, años setenta, la organización invitó a diferentes troveros murcianos, especialistas en esta estrofa. Asimismo, y sobre todo, desde el Festival de Válor de 1990, con la presencia de dos *repentizadores* cubanos, en un encuentro con los troveros alpujarreños (Criado-Ramos 1992: 513-555; 556-566).

18. Buena imagen son los debates poéticos que se han escuchado a lo largo de los años de Festival: «el divorcio», «trasvase del Guadalfeo», «los punkis», «carreteras y transportes en la Alpujarra», «el paro»,

«el vino», «la televisión», «los bailes modernos», «las mujeres que trabajan», «los invernaderos», «la mili», «el Mercado Común», «la autovía '92» y «la Expo '92», «las discotecas», la campaña «póntelo, pónselo», «el turrón», etc., etc. (Criado-Ramos 1992). Extraigo algo de lo que Miguel «Candiota» y José Sevilla, respectivamente, trovaron sobre los punkis:

Puede ser persona honrada / quien se cambia de color, / no hay que criticarlo en nada, / que tú trovarías mejor / con la cabeza pintada.

Rompiendo tú la cultura / y quieres que te respete; / ¡no te das cuenta criatura: / *pintao* estarías *pa metete* / en un cubo de basura! (M. «Candiota», J. Sevilla, Festival de Albuñol, 1986).

19. En algunos de éstos se ha cobrado la entrada, algo que no ha sentado bien a muchos, incluso troveros. En uno de éstos mandaron a un borracho para que en la puerta alterara el buen discurrir de la velada (Criado 1993: 89-92).

20. En realidad esta forma de trovar no es nueva; Luis Díaz la destaca para los troveros de finales del XIX, en la cuenca minera del levante, sobre todo entre José Castillo y José M^a Marín. Los admiradores de unos y otros troveros organizaban fiestas de trovo -en el casino o teatro...- para humillar al oponente. Éstos entendían el trovo como «una polémica de improvisación, un reñidero de gallos, donde el vencido tiene que salir huyendo, acobardado o sin vida de la pelea» (Díaz 1994: 23). Véanse estas quintillas como ejemplo:

Tú eres ratón, yo gato; / cuando cantamos, Castillo, / ¿sabes por qué no te mato? / Porque te dejo y te pillo / y así me divierto un rato.

A lo que Castillo contestó: Pregunto en mi frenesí: / ¿qué universidad o colegio / te dio tanta fama a ti, / Marín; o en qué privilegio / te dotó Dios más que a mí? (Díaz 1994: 31).

«Esto hacía que en más de una vez la velada se interrumpiera inesperadamente, por el clima tan excitante que existía entre los partidarios de ambos contendientes» (Díaz 1994: 32). «Veinte años pasaron en esta situación de enojo. La mayoría de los aficionados lamentaban enormemente la enemistad notoria entre los dos colosos repentistas (Díaz 1994: 35).

21. No faltan entre ellos, sin embargo, quienes también procuran una mayor estilización en los versos -especialmente Miguel «Candiota»-; quieren imitar al *trovo murciano* y a los troveros cubanos, de aquí sus construcciones en décimas o espinelas; aunque con ello también se pierde frescura y autenticidad (Grande 1979: 535). Según los mismos alpujarreños, los troveros murcianos dominan más la técnica de la palabra, pero carecen de sentimiento, «no llegan a los *sentíos*», dice «Candiota» (Criado 1993: 100). Es un trovo más filosófico y lento.

22. «Nada más terrible para un trovador que la soledad; para otro creador cualquiera es un don, para un trovador la soledad es una condena» (Criado 1993: 18).

Bibliografía

Andrade de Silva, Tomás

1956 *Antología del cante flamenco*. Madrid, Hispavox.

Bogdanov, J.

1979 *El arte y la cultura proletaria*. Madrid, Comunicación.

Cansinos-Assens, Rafael

1976 *La copla andaluza*. Madrid, Ediciones Demófilo.

Castillo Rodríguez, José

1952 *Anecdotario retrospectivo Marín-Castillo*. Edición de Luis Díaz Martínez. Lorca (Murcia), Mínguez, 1994.

Checa, Francisco

1992 «El trovo alpujarreño, sedante en una tierra de dolor», en J. Criado y F. Ramos (comps): *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía: 273-285.

Criado, José

1993 *De trovo con «Candiota» (1985-1987)*. El Ejido (Almería), Imprenta Escobar.

Criado, José, y Francisco Ramos (comps)

1992 *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Darío, Rubén

1919 *Tierras solares*. Cap.: «La tristeza andaluza».

Díaz Martínez, Luis

1994 *Vida del trovero Castillo*. Almería, Arráez Editores.

Fernández Bañuls, J. Alberto, y José M^a Pérez Orozco

1986 *Joyero de coplas flamencas. Antología y estudio*. Sevilla, B. C. A.

Fernández Manzano, Reynaldo (y otros)

1992 «El trovo de la Alpujarra», en José Criado y Francisco Ramos (comps), *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*: 27-61.

Ferrán, Augusto

1961 «Prólogo» a G. Adolfo Bécquer, *La soledad*, en *Obras Completas*. Madrid, Aguilar.

García Gómez, Génesis

1993 *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona, Anthropos.

García Chicón, Agustín

1987 *Valores antropológicos del cante jondo*. Málaga, Diputación Provincial.

García Lorca, Federico

1922 «El cante jondo, primitivo canto andaluz», en *Obras completas. III: Prosa y dibujos*. Madrid, Aguilar, 1989: 195-216.

1931 «Arquitectura del cante jondo», en *Obras completas. III: Prosa y dibujos*. Madrid, Aguilar, 1989: 217-222.

Grande, Félix

1979 *Memoria del flamenco*, 2 vols. Madrid, Espasa-Calpe.

Kayser, Wolfgang

1970 *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos.

Lera, Ángel María de

1972 «Prólogo» a Luis Díaz Martínez, *La vida del trovero Castillo*. Almería, Arráez Editores, 1994.

Molina, Ricardo, y Antonio Mairena

1963 *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid, Revista de Occidente.

Ortiz Nuevo, José Luis

1985 *Pensamiento político en el cante flamenco. Antología de textos desde los orígenes a 1936*. Sevilla, B. C. A.

Spanhi, J.-Ch.

1984 *La Alpujarra*. Granada. Diputación de Granada.

Steingress, Gerhard

1994 «De ciegos, saeteros y flamencos. Una reflexión sobre el origen y evolución de 'lo jondo' en el cante flamenco», *Demófilo. Revista de cultura tradicional* (Sevilla): 94-107.

Urrutia, Jorge

1986 «Poesía proletaria y poesía burguesa: definición y prácticas», en *Literatura popular y proletaria*. Sevilla, Universidad de Sevilla.