



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



Universidad de
Oviedo

MÁSTER EN PATRIMONIO MUSICAL

El trovo en el marco del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra

Autor: Javier Tapias Jiménez

Tutor: Reynaldo Fernández Manzano

Junio 2021



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



Universidad de
Oviedo

MÁSTER EN PATRIMONIO MUSICAL

El trovo en el marco del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra

TUTOR V.º B.º Dr. D. Reynaldo Fernández Manzano	AUTOR Fdo. D. Javier Tapias Jiménez

Junio 2021

ÁREAS DE CONOCIMIENTO (CCU)

635	Música
465	Historia del Arte
030	Antropología Social

MATERIAS DE LA UNESCO

620306	Música, musicología
510104	Etnomusicología
630203	Folklore
510103	Danzas, fiestas

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE

Música Tradicional	Improvisación
Música Popular	Rescate
Folklore	Festival
Fandango del Sur	La Alpujarra
Trovo	Tradición Oral

Agradecimientos

En primer lugar, quiero mostrar mi agradecimiento sincero a la Universidad Internacional de Andalucía y a la Universidad de Granada por darme la oportunidad de cursar este Máster en Patrimonio Musical, así como al grueso de profesores que han impartido docencia en el mismo y, en especial, a Joaquín López González, director del máster, por su cordialidad, predisposición y diligencia en la resolución de todas las cuestiones académicas y administrativas surgidas durante el periodo docente.

Mi especial y profundo agradecimiento a mi tutor de este trabajo fin de máster, Reynaldo Fernández Manzano, con el que comparto el amor y sensibilidad por mi tierra, su música y tradiciones; y por sus sabios consejos e infinita paciencia.

El contexto donde se desarrolla este trabajo, el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra, no sería posible sin la ardua, y nunca suficientemente valorada, tarea desempeñada por la Asociación Cultural «Abuxarra». Gracias a todos sus miembros y, en especial, a Juan José Bonilla, María Aragón y Ana Sánchez por mostrarme el sentimiento puro por una comarca, el hermosísimo interés por la recuperación de un legado cultural condenado al olvido y por defender, por encima de todas las cosas, las señas de identidad de la Alpujarra.

Gracias, también, a todas esas personas que hacen comarca a través de la música, ya sea en talleres y/o escuelas. A Sixto Moreno por su labor pedagógica y de investigación en los cancioneros de esos pueblos que ya ha hecho suyos con el paso de los años.

Gracias a Alexis Díaz-Pimienta por hacerme un hueco en su ocupada agenda y explicarme la devoción que siente por la palabra improvisada y el dolor que padece a su vez, como «alpujanero» que es, al recordar el frustrado proyecto de una escuela que garantizara la perpetuidad del trovo alpujarreño. También quisiera agradecerle el hacerme llegar a Manuel M. Mateo, o Mateo el de Lombarda, como él quiere que se le reconozca, un tipo noble y sincero.

Gracias a mi paisano, el trovero José López Sevilla, por abrirme las puertas de su casa y enseñarme su visión del trovo. Y a Nuria Vargas, por entender que todos podemos aportar nuestro granito de arena en la difusión del arte sublime de trovar.

Por último, quiero agradecer a mi mujer, Lidia, su amor, apoyo incondicional y comprensión por todas esas horas robadas que no le he dedicado. Y a mi hija recién venida al mundo, por ser desde ya la luz que guía mis pasos.

Índice General

1	Introducción.....	13
1.1.	Estado de la Cuestión.....	14
1.2.	Hipótesis	20
1.3.	Objetivos	22
1.4.	Metodología.....	23
1.5.	Aporte científico	25
2	El Festival de Música Tradicional de la Alpujarra.....	27
2.1.	La Asociación Cultural «Abuxarra».....	27
2.2.	El Festival de Música Tradicional de la Alpujarra: organización e idiosincrasia.....	29
2.3.	Histórico de Sedes.....	39
2.4.	Objetivos del Festival	42
2.5.	Rescate del patrimonio musical a través del Festival.....	42
2.6.	Trabajo de campo: Análisis y transcripción de piezas de rescate.....	45
2.6.1.	Análisis y comparativa de «Canciones de Ánimas» de dos Cancioneros de la Alpujarra	45
2.6.2.	Compilación y transcripción del cancionero de Berja.....	53
2.7.	Los talleres de música del Festival.....	59
2.8.	La escuela de trovo.....	62
3	El trovo y su desarrollo dentro del Festival.....	69
3.1.	Contextualización.....	69
3.2.	Estrofas utilizadas en el trovo.....	73
3.3.	Las controversias en el trovo.....	76

3.4.	La música del trovo.....	79
3.5.	El encuentro con el repentismo cubano: la décima.....	87
3.6.	El trovo y las formas de improvisación urbana.	91
4	Conclusiones.....	97
	Bibliografía.....	103
	Referencias bibliográficas.....	103
	Bibliografía general	107
	Grabaciones Sonoras.....	109
	Documentos audiovisuales	109
	Anexos.....	111
	Anexo 1. Trabajo de Campo: Entrevistas.	111
	Juan José Bonilla	111
	María Aragón.....	119
	Ana Sánchez	126
	Sixto Moreno.	130
	José López Sevilla	133
	Alexis Díaz-Pimienta.....	140
	Nuria Vargas	146
	Anexo 2. Boletín de la Escuela Experimental de Trovo de la Alpujarra.	149

Índice de Tablas

Tabla 1.	Histórico de Sedes.	41
Tabla 2.	Estrofas empleadas en el trovo	74

Tabla 3. Estructura musical del Trovo.....	83
--	----

Índice de Figuras

Fig. 1. Carpa dispuesta para el festival celebrado en Alcolea (Interior), 2014.	32
Fig. 2. Carpa dispuesta para el festival celebrado en Cádiar (Exterior), 2012.	33
Fig. 3. Sorteo de participación para el Festival Celebrado en Ugíjar, 2015.....	34
Fig. 4. Cartel anunciador del XXV Festival celebrado en Alpujarra de la Sierra (2006).....	37
Fig. 5. Sergio Valverde en su taller de Mecina Bombarón, 2015.....	38
Fig. 6. Muestra de Barrileros. Festival de Almócita, 2010.....	38
Fig. 7. Puesto de dulces típicos de la Alpujarra en la Muestra de Ugíjar, 2015.....	38
Fig. 8. Relación y orden de actuación del Festival Virtual 2020.....	41
Fig. 9. Rescate del Baile del Parral de Laujar de Andarax, 2016.....	43
Fig. 10. Canción de Ánimas de Tímar.....	47
Fig. 11. Canción de Ánimas de Alcolea.	48
Fig. 12. Traje tradicional de Berja.....	54
Fig. 13. Representación de “El Olé”	54
Fig. 14. Taller de Música «El Auxar», de Laujar de Andarax, 2019.	60
Fig. 15. Actuación del Grupo Taller «San Miguel» de Mecina Bombarón.....	61
Fig. 16. Contraportada del Boletín de la Escuela de Trovo de la Alpujarra, 1999.....	62
Fig. 17. Escuela de Órgiva, 1999.....	64
Fig. 18. Escuela de Murtas, 1999.	65
Fig. 19. Actuación de Noelia Zuheros “la Mimosa”.	66
Fig. 20. Controversia entre troveros sobre el escenario	77
Fig. 21. Grupo trovero en la cortijada El Collao (Murtas), 1956.	79
Fig. 22. Actuación del Grupo de trovo de Murtas en la Universidad de Sevilla.....	82
Fig. 23 – 28. Trovo: «El trovero transparente»:	83
Fig. 29. Presentación del documental «El trovo alpujarreño: rescate y transmisión».....	92
Fig. 30. Velada de trovo y rap «freestyle» en Guardias Viejas.	95
Fig. 31. Cartel anunciador del II Rapsodia Alpujarra Festival.....	95

1 Introducción

El Festival de Música Tradicional de la Alpujarra constituye una exposición concentrada de las manifestaciones artísticas y culturales de todos los pueblos que conforman la comarca de la Alpujarra granadina y almeriense. Los diferentes grupos invitados ofrecen una muestra del precioso legado cultural que representa su población. En este sentido, es fundamental señalar la gran tarea de rescate, conservación y difusión de este patrimonio en forma de cancioneros que, bajo el auspicio del Festival, se fomenta a través de escuelas y talleres de música.

El trovo, a su vez, entendido como una expresión artística de poesía improvisada ligada a la música y al baile, ha estado muy enraizado en la comarca alpujarreña, desarrollándose desde las cortijadas de la Sierra de la Contraviesa, principalmente. El propio Festival ha impulsado desde su creación en 1982 la exhibición del trovo y la promoción de los troveros más señeros con una clara intención de promoción de sus formas entre el gran público y extender su difusión, de manera más específica, entre las nuevas generaciones. Para tal fin, el Festival se valdrá de todo tipo de herramientas, como pueden ser el contacto con el repentismo cubano o el acercamiento a otras formas de improvisación urbana como el rap o el hip-hop, todo ello con la clara finalidad de evitar la pérdida definitiva de esta práctica artística distintiva de la Alpujarra.

El Festival de Música Tradicional de la Alpujarra merece, por tanto, un espacio propio para constatar la gran labor de hombres y mujeres a lo largo de todos estos años

en torno a él; y que ha significado, del mismo modo, la consolidación y dignificación de la Alpujarra como una comarca que goza de unos valores diferenciadores en cuanto a patrimonio, cultura e historia; dotándola, del mismo modo, de unas señas de identidad propias.

1.1. Estado de la Cuestión

Tenemos que hacer referencia, en primer lugar, al contexto donde se desarrollará el estudio, el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra. Hay que decir, en este caso, que no existe un vasto trabajo documental que intente arrojar información sobre qué aspectos socioculturales e inquietudes musicales motivaron en su día a organizar el festival. Un encuentro anual donde se muestra la idiosincrasia folklórica local de cada núcleo de población que conforma la comarca de la Alpujarra a lo largo de las provincias de Granada y Almería. Sí hay, no obstante, alusiones al festival con distinta naturaleza en diversos artículos, como, por ejemplo, los de José Ruiz, publicados tanto en la revista «Demófilo»¹ como en el V Congreso de Folklore Andaluz², donde defiende la creación de este festival como una motivación para «que los pueblos traten de conservar sus raíces», y, al mismo tiempo, que también sirva para «rescatar algunos bailes y músicas que ya se daban por perdidos».

Otra mención de José Ruiz al Festival es la aparecida en el prólogo del libro de José Criado «El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra», manifestándose en los siguientes términos:

«En primer lugar, el Festival de la Alpujarra ha dejado de ser una simple manifestación folclórica para transformarse en un día de fiesta comarcal que une a los distintos pueblos alpujarreños, independientemente de su color político, y que aglutina a miles y miles de personas (nativas y foráneas). Se ha convertido en una especie de "Diada alpujarreña" o de "Día nacional de La Alpujarra", esto es, en un día de obligada peregrinación de todos los alpujarreños hasta la localidad donde se celebra»³.

¹ José RUIZ FERNÁNDEZ, «El festival de Música Tradicional de La Alpujarra (de Yegen a El Ejido)», *Demófilo*, n.º 15 (1995), págs. 303-304.

² José RUIZ FERNÁNDEZ, «Las manifestaciones del fandango en la provincia de Almería», en Mandly, Antonio (coord.), *V Congreso de Folklore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: el fandango*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pág. 95.

³ José CRIADO, Francisco RAMOS MOYA, *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra, 1982-1991*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, pág. 21.

Alberto Del Campo también alude al Festival en su artículo «Trovar en la Alpujarra», haciendo referencia a la creación del festival y su estrecha vinculación con el trovo de la siguiente manera:

«...con el objeto de romper el reducido círculo de las tradicionales fiestas cortijeras y promover el contacto estrecho y la complicidad entre troveros y los que no siempre tienen ocasión de vivir una velada de trovo, respetando las imprescindibles condiciones de cercanía, comensalidad y tempo festivo»⁴.

Sobre la cuestión de poner en valor el distintivo cultural alpujarreño ya habla María Aragón en el libro de José Criado y Francisco Ramos sobre el trovo en el Festival de Música Tradicional de Música, al decir:

«En primer lugar, su carácter eminentemente cultural, con la presencia de la música autóctona, sacada del olvido, de una riqueza extraordinaria y ennoblecida por sus intérpretes; pero además esta actividad se ha convertido en un nexo de unión del ser alpujarreño, que ha empezado a identificarse como tal a través de su cultura. La variada personalidad del Festival se completa con el sentido lúdico del mismo, que lo ha convertido en la fiesta popular por excelencia de toda la Comarca Alpujarreña. [...] surge de forma espontánea u organizada, el sentimiento de los pueblos que se niegan a perder su identidad cultural que los define como tales. Tal fue el caso del Primer Festival de Música Tradicional de La Alpujarra: una manifestación cultural que animó a una generación de alpujarreños a trabajar por la recuperación, y "valoración" de nuestra cultura autóctona»⁵.

Es interesante la aportación de nuevo de José Ruiz, también en el libro anteriormente citado⁶, en cuanto a que se ha ido produciendo una progresiva institucionalización de Festival a lo largo de todos estos años por la plena participación e intervención de los distintos ayuntamientos que conforman la comarca, de las Diputaciones Provinciales de Almería y de Granada y, en último momento, de la propia Junta de Andalucía conformando de este modo una comisión organizadora plural e interactiva. De todo ello se desprende que el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra, hoy por hoy, ha arraigado profundamente en los pueblos que integran la

⁴ Alberto DEL CAMPO, «Trovar en la Alpujarra», *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 68 (2008), pág. 58.

⁵ José CRIADO, Francisco RAMOS MOYA, *El trovo en el Festival...*, pág. 19.

⁶ *Ibidem*, pág. 22.

comarca. Aunque no deja de ser cierto, a su vez, que la historia del Festival de la Alpujarra corre pareja con la de la Asociación Cultural «Abuxarra», de ámbito interprovincial, que constituye el principal soporte del mismo. Dicha asociación lleva a cabo la publicación de la revista cultural «Abuxarra»⁷, muy importante para el tema que nos ocupa, ya que proporciona una gran fuente para la investigación en curso referente al festival, organización y progreso; y sobre cualquier manifestación artística, cultural y/o social relacionadas con el mismo.

Una vez contextualizado el marco cultural del estudio, hay que hablar de las expresiones musicales que centra la atención del trabajo. El Festival se ha convertido en eje vertebrador para el rescate de esa música popular que estaba cayendo en el olvido. De este modo, la música tradicional basada en la oralidad y compilada en «cancioneros», se convierte en una útil herramienta para la investigación. En cuanto a trabajos que recogen una colección de partituras y transcripciones de música popular alpujarreña rescatada destacan, por su interés, los volúmenes dedicados a la comarca de la Alpujarra del «Cancionero popular de la provincia de Granada», del investigador de música oral y culta, particularmente del ámbito granadino, Germán Tejerizo, donde, por ejemplo, acopia canciones y romanzas de Cádiar⁸, Murtas⁹; o, de una manera más extensa, sus canciones y romances de la Alpujarra en dos volúmenes completos¹⁰. Según Tejerizo, su labor en estas obras está motivada porque en la tradición «no se puede prescindir de la letra, pero la música proporciona mucha más variedad y riqueza»¹¹. Por su parte, María Ángeles Subirats, en su estudio etnomusicológico sobre la nana andaluza, recoge varias piezas del repertorio alpujarreño y las sistematiza tras un profundo análisis:

«Muchas de estas piezas suelen comenzar y acabar en el primer grado tonal de su organización melódica. Las organizaciones melódicas más frecuentes son las establecidas en torno al modo de *mi* antiguo, con diferentes variantes. Especialmente las variantes conocidas como gama española (un 32,2% de las

⁷ VV.AA., *Revista Comarcal de La Alpujarra «Abuxarra»*, Órgiva, ed. Asociación Cultural Abuxarra.

⁸ Germán TEJERIZO ROBLES, *Cancionero popular de la provincia de Granada, IV. Canciones y romances de Cádiar*, Granada, Método Ediciones, 2004.

⁹ Germán TEJERIZO ROBLES, *Cancionero popular de la provincia de Granada, III. Canciones y romances de la Contraviesa: Murtas*, Granada, Método Ediciones, 2003.

¹⁰ Germán TEJERIZO ROBLES, *Cancionero popular de la provincia de Granada, V, Tomo I y II, Canciones y romances de la Alpujarra*, Granada, Método Ediciones, 2007.

¹¹ Elena LLOMPART, «Tejerizo recupera el cancionero popular de Cádiar y Temple», *Diario Granada Hoy* (21/12/2004), pág. 15. <t.ly/isqq> [Consultado el 22/12/2020].

nanas inventariadas por el Centro de Documentación Musical de Andalucía) y cadencia o escala andaluza (27,4%). Un menor porcentaje de ellas se encuentran en mi menor (22,5%), con sus variantes, y el resto se encuentran en tonalidades mayores. Además, el proceso cadencial típico es el que finaliza en la llamada cadencia andaluza. El ámbito más frecuente es el de 6ª (sexta nota de la escala) que, por otra parte, es el más extendido en la música popular española. [...] El ritmo de las nanas andaluzas catalogadas se reparten de forma paritaria entre los ritmos binarios, los ternarios y los de compás libre. En su inmensa mayoría, se trata de canciones isométricas e isorrítmicas»¹².

También se puede citar como contenedor de música popular transcrita el pequeño cuaderno que el área de cultura de la Diputación Provincial de Almería publicó con transcripciones de canciones populares de las comarcas de la Alpujarra y los Vélez¹³. Y, por último, citar el cancionero realizado por Sixto Moreno sobre la música popular de Lobras, donde recoge la tradicional «Canción de Ánimas» o las «Coplas de la Aurora» alpujarreñas¹⁴. Sixto Moreno pretende en cada libro de recopilación de música popular que ha realizado perpetuar «un testimonio de la música que la gente ha hecho en ese pueblo siguiendo la tradición»¹⁵. Se puede aludir en añadidura el artículo conjunto de García Gallardo, Arredondo Pérez, Sánchez López y Ayala Herrera, estos cancioneros son un legado importante, ya que «se convierten en un amplio recurso para la instrucción del mismo pueblo de que emanó en su supuesto origen»¹⁶.

De la pluralidad musical que acomoda el Festival, una de las expresiones con más arraigo y popularidad en el seno popular es el trovo. El trovo de las Alpujarras, una variante del fandango del sur, aparecen en los escritos de varios musicólogos importantes. Así, Reynaldo Fernández alude a él como «el arte de improvisar poesía dialogada» o en «discusión dialéctica entre dos troveros, y se encuentra presente en un

¹² María Ángeles SUBIRATS, *La nana andaluza. Estudio etnomusicológico*, Granada, CDMA, 1990, pág. 237.

¹³ AA.VV., *Música Tradicional de Almería. La Alpujarra y los Vélez*, Granada, CDMA, 1990.

¹⁴ Sixto A. MORENO REBOLLO, *Lobras, su música tradicional: recuperación de la música tradicional de Lobras*, Lobras, Ayuntamiento de Lobras y CDMA, 2009.

¹⁵ Ver en Anexos 1. Trabajo de Campo. Entrevista a Sixto A. MORENO.

¹⁶ Francisco José GARCÍA GALLARDO, Herminia ARREDONDO PÉREZ, Virginia SÁNCHEZ LÓPEZ, Isabel María AYALA HERRERA, «El Estudio de las músicas tradicionales en Andalucía: de la colección al análisis transcultural», *Boletín de Literatura Oral*, Jaén, Universidad de Jaén, 2007, pág. 738.

gran número de culturas»¹⁷. Por su parte, en los estudios realizados por Norberto Torres, éste afirma que «está ligado a ritos y a significados simbólicos, compartidos en muchas ocasiones con bailes que pertenecen a los fandangos del sur»¹⁸.

Manuel López Rodríguez presenta en su obra algo que va a resultar muy sugestivo, ya que en ella describe la etimología del fandango, su origen en Andalucía y su desarrollo hasta derivar en el flamenco¹⁹. Es muy interesante porque hace un desglose del fandango por provincias, atañendo a las que nos interesa en un principio, que son Granada y Almería. Esta línea es la que sigue también Alberto Jambrina al esgrimir:

«...cuando se afirma, por ejemplo, que hay en flamenco más de 300 tipos de fandango, se está tomando lo accidental como definitorio de un género, lo cual no aclara nada respecto de la pregunta básica que hay que hacerse, que es precisamente aclarar qué es lo que tienen en común esas más de trescientas realizaciones de un mismo esquema melódico y rítmico»²⁰.

Sobre trabajos, escritos varios y distintas intervenciones donde se hable de los fandangos del sur que sirve como base para establecer las distintas relaciones existentes entre estas formas musicales, hay que citar obligatoriamente los de Miguel Ángel Berlanga. En su análisis de la música de los verdiales, siempre desde un punto de vista musicológico, considera los verdiales como «variantes locales de los fandangos del sur, con la particularidad de haber influido en la génesis de los cantes flamencos»²¹. Esto resulta muy interesante, ya que permite establecer una visión casi paralela del fandango del sur y las particularidades de su desarrollo por dos zonas de Andalucía muy próximas, Málaga y la comarca de la Alpujarra (Granada-Almería). Otro artículo interesante de Berlanga es el que dedica al fandango del sur y su analogía con otros

¹⁷ Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Dos miradas sobre el fandango: el fandango en la música española y un ejemplo de fandango popular andaluz: el trovo de la alpujarra», *Música Oral del Sur*, n.º 12 (2015), pág. 279.

¹⁸ Norberto TORRES, «Trovo y Flamenco», *Guitarra flamenca: lo contemporáneo y otros escritos*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2005.

¹⁹ Manuel LÓPEZ RODRÍGUEZ, «Etimología del fandango y origen de las diversas formas flamencas», en Mandly, Antonio (coord.), *V Congreso de Folklore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: el fandango*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, págs. 45-73.

²⁰ Alberto JAMBRINA, «El fandango como género musical de carácter mixto, vocal e instrumental», en Mandly, Antonio (coord.), *V Congreso de Folklore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: el fandango*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pág. 147.

²¹ Miguel Ángel BERLANGA, «Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur», *Revista Jábega*, n.º 103, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2010, pág. 49.

fundangos de España y Sudamérica, donde afirma, entre otras cosas, algo muy interesante para el presente estudio, que «las interpretaciones en directo alcanzan tanta importancia como la improvisación lírica»²².

José Criado hace referencia concretamente al «fundango de Albuñol», expresión del fundango sureño de la Sierra de la Contraviesa, muy recurrente en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra y del cual Criado afirma la existencia de «una relación obvia con los fundangos de Verdiales, en Málaga, el baile del Zángano, en Cádiz, o el baile del Chacarrá, en Córdoba»²³.

En el artículo ya citado de José Ruíz, «Las expresiones del fundango en la provincia de Almería», éste habla sobre las formas de fundango alpujarreñas y refleja las variaciones del fundango en esta zona al hacerse eco de la «danza del cortijero», extendida por todos los pueblos de La Contraviesa (Murtas, Albuñol) y por las cortijadas altas de Adra (Barranco de Almerín, Barranco de Gurrías, el Trebolar):

«...donde se interpreta en cada lugar con sus propias peculiaridades; de ahí que se use indistintamente el nombre de “cortijero” o fundango “robao” (este último nombre hace alusión al continuo robo de la pareja que se va produciendo durante la ejecución del baile). Se acompaña con la guitarra, el violín, la bandurria, el triángulo, los platillos cortos, las castañuelas y las variadas voces de los cantaores, pues la parte o coplas del fundango no tiene punto determinado para su entrada, efectuándose en cualquier compás de los tres tiempos que tiene, y en los demás tiempos, que tampoco hay un orden de sucesión en las diferentes variantes de que suele componerse”. Una variante del Fundango “robao” son la “mudanzas”, llamadas también “Mudanzas del Río” o, simplemente, “muanzas”. Se acompaña de baile y, además de con los instrumentos habituales (guitarra, bandurria, violín, triángulo y platillos cortos) con las castañuelas (“palillos”)²⁴.

Por último, un matiz interesante a destacar en la naturaleza de la música popular que trata Francisco Checa en sus escritos sobre el trovo es el aspecto social. Parte, en un principio, de la concepción teórica de que «todo lo que el hombre hace tiene su

²² Miguel Ángel BERLANGA, «The fundangos of Southern Spain in the context of other Spanish and American fundangos», *Música Oral del Sur*, n.º 12 (2005), págs. 171-184.

²³ José CRIADO, «Nueve coplas del fundango cortijero de Albuñol y su relación con otras manifestaciones populares», en Mandly, Antonio (coord.), *V Congreso de Folklore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: el fundango*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, págs. 113-123

²⁴ José RUIZ FERNÁNDEZ, «Las manifestaciones del fundango...», pág. 85.

explicación sociocultural»²⁵. Aquí, Checa trata de contextualizar los estudios de bailes, músicas y otros aspectos del folklore. Checa, en este mismo artículo, refleja que la música que toma el «trovo cantao» no es 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»²⁶.

1.2. Hipótesis

El conocer los detalles y analizar los elementos que movieron a un grupo de personas constituidas, en un inicio, como asociación cultural, poner en marcha las bases del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra será básico para demostrar que este festival ha servido no sólo como punto de encuentro y reunión anual de festividad cultural de distintos grupos musicales de la comarca sino, fundamentalmente, como un marco de recuperación y conservación de un repertorio popular basado en la tradición oral que, de otro modo, se hubiera terminado perdiendo con el paso inexorable del tiempo. En definitiva, nos permitirá establecer todo un repertorio patrimonial como legado cultural del Festival alpujarreño.

Entre los distintos modelos de fandangos que se podrían catalogar, existe uno que se ha venido denominando «fandango del sur», relacionado, básicamente, a un tipo de música tradicional característica, y siendo asociado, a su vez, a un tipo de baile que se practica por todo el sur de España en ocasiones festivas, principalmente²⁷. El trovo, en el seno del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra, ha tenido un desarrollo propio ligado ineludiblemente, en forma y estructura, a la danza del fandango del sur. Así, tratar en primer lugar de contextualizar el marco sociocultural de la Alpujarra nos permitirá entender el particular desarrollo del trovo.

²⁵ Francisco CHECA, «El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico» [en línea]. *Gaceta de Antropología*, n.º 12 (1996). < <https://clck.ru/MmoVo> > [Consultado el 25/03/2020].

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Miguel Ángel BERLANGA, «Análisis de la música...», pág. 9.

Citar el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra es tener siempre en el subconsciente colectivo el trovo. A pesar de que se da cabida en el Festival a múltiples manifestaciones artísticas y culturales como pueden ser bailes de distinto tipo o una miscelánea de canciones populares, se comprobará que es el trovo lo que marca el desarrollo del festival y hace mover a un público mayoritario. Se intentará comprobar, de esta manera, que el Festival se articula en torno al trovo.

Por otro lado, hay que revisar y continuar el trabajo de búsqueda y análisis de fuentes primarias, bien en forma de testimonios de participantes en el festival mediante un trabajo de campo activo, bien a través de grabaciones ya existentes o, en su caso, y llegado el momento oportuno, registrarlas por primera vez. Esta acción nos puede permitir encontrar algún aspecto reseñable relacionado con el rescate del repertorio propio de los cancioneros de música popular autóctonos de los pueblos de la Alpujarra, por un lado; y con el trovo y su ligadura a la danza como fandango del sur no mencionado en estudios preliminares, por otro. Es por ello que se vuelve necesario consultar de nuevo el estado actual de las fuentes y revisar, además, los contenidos de diferentes archivos en busca de material inédito de posible interés que no hubieran podido ser consultados con anterioridad.

Se entiende que la conexión que a través del Festival el trovo establece con otras formas de improvisación, bien a través de vínculos con el repentismo cubano y el ejercicio de la décima, o bien por el contacto con otras formas de expresión urbanas basadas en la improvisación como el rap o el hip-hop, permitirá abrir nuevas vías de conservación y difusión de forma expresiva de la Alpujarra. Comprobar la incidencia de ambas formas de improvisar en el trovo alpujarreño será fundamental para sostener esta tesis.

La creación de una Escuela Comarcal de Trovo fue un acontecimiento singular en la época. Por un lado, por intentar superar la idea fuertemente asentada en el imaginario colectivo de que el trovo no se puede enseñar, sino que es algo innato en el trovero. Y, por otro lado, por querer perpetuar este noble arte de improvisación con la intención de fomentar su práctica en las nuevas generaciones. Se ha extendido la idea a lo largo de los años que una escasa colaboración por parte de los troveros alpujarreños fue una de las causas principales que llevaron a su desaparición. De este modo, será

básico conocer de primera mano a través de sus protagonistas cómo fue el proyecto y su devenir para conocer su funcionamiento, desarrollo y posterior disolución.

Por último, a través del análisis y comparativa de dos canciones populares de ánimas pertenecientes, a su vez, a cancioneros de poblaciones distintas de la Alpujarra, se intentará concluir que, aunque se hable siempre de un patrimonio cultural común alpujarreño, no hay que obviar la idea de un desarrollo expresivo local que será exclusivo, con unas características propias, difiriendo, notablemente, de las interpretadas en poblaciones vecinas.

1.3. Objetivos

Uno de los objetivos del presente estudio es asimilar la práctica, génesis y evolución del trovo como fandango del sur y su posterior escisión estilística, así como su producción musical dentro del marco del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra. La singularidad del trovo se fundamenta, básicamente, en la fugacidad de la creación inmediata (en el contexto del festival) y en la destreza personal del repentista o trovero. Los troveros, de esta manera, son capaces de dotar al verso de un sentido explícito afín a una trama determinada (en papel de defensa o ataque de cada tema elegido por la organización del festival).

Además, podemos añadir a continuación otros objetivos específicos que se perfilan en este contenido:

- Describir el contexto social, cultural y musical de la comarca de la Alpujarra granadina y almeriense en el último cuarto del siglo XX que dio origen al Festival de Música Tradicional de la Alpujarra.
- Profundizar en los cancioneros compilados por toda la comarca como instrumentos de conservación de todo un legado cultural basado en la tradición.
- Analizar las posibles variaciones locales existentes en cuanto a interpretación de los diferentes trovos-fandangos puestos en liza en el Festival de Música Tradicional. Así se podrá entender, de una manera más nítida, los recursos

compositivos e influencias que intervienen en la creación del trovo-fandango en cada núcleo de población participante en el festival.

- Conocer, apreciar y respetar la manifestación artística de la repentización desarrollada en la Alpujarra y su contacto con otras formas de improvisación de Hispanoamérica.
- Comprender y valorar el origen y supervivencia del trovo, además de su impacto social y cultural en la actualidad.
- Utilizar el trovo y la música dentro del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra como motor cultural para impulsar y emprender escenarios interdisciplinarios y colaterales a la socialización y comunicación dentro de la comarca.
- Transcribir obras que se han basado en la tradición oral y que corren un alto riesgo de desaparición para garantizar, de este modo, su conservación. Esas obras serán dos canciones de la tradicional «Fiesta de los Doblones» de Berja.
- Relacionar el trovo con los nuevos lenguajes urbanos basados en la improvisación (rap/hip-hop) como una nueva forma de atraer a nuevas generaciones con la intención de conservar la tradición analizando el proyecto cinematográfico «Controverso» de Nuria Vargas y, también, de distintas reuniones y encuentros celebrados entre raperos y troveros.
- Conocer el proyecto de la Escuela Experimental de Trovo, su creación y desarrollo; y conocer, asimismo, las causas que llevaron a no tener continuidad en el tiempo.

1.4. Metodología

Para llevar a cabo el trabajo ha sido necesario identificar, estudiar y analizar con sentido crítico los materiales encontrados, tanto los musicales, recogidos en cancioneros, transcripciones y grabaciones audiovisuales; como bibliográficos, en obras

literarias particulares o de participación de varios autores en compendios generales o congresos.

Así, ha habido un proceso de documentación y revisión bibliográfica realizado en primer lugar con el fin de contextualizar globalmente el objeto de estudio. Para ello, se ha elaborado un vaciado de las principales fuentes secundarias en cuanto a bibliografía, discografía, fotografía, prensa y programas de mano sobre el Festival de Música de la Alpujarra, mejorándose con la inspección de otros archivos de índole privada, como por ejemplo ha sido el caso de Manuel M. Mateo, con toda una colección fotográfica muy interesante para el presente trabajo, o el de Juan José Bonilla, miembro de la comisión organizadora. Ha sido interesante la consulta también de los archivos de la Asociación Cultural «Abuxarra», así como del Centro de Documentación Musical de Andalucía (a partir de ahora CDMA). La consulta de la bibliografía se ha completado en la sección de música de la biblioteca de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

Por otra parte, dentro de este proceso de documentación, ha sido fundamental la realización de un trabajo de campo activo basado en entrevistas personales a quienes han sido protagonistas, por un motivo u otro, en el Festival y, por tanto, conocen de primera mano todos los datos y detalles que han resultado de especial interés para elaborar el presente trabajo. De este modo, han expuesto su testimonio desde expresidentes y miembros de la junta directiva de la Asociación Cultural «Abuxarra», verdadero motor organizativo del Festival, a miembros del jurado, pasando por un trovero insigne que ha contado su experiencia a lo largo de toda una vida ligada al trovo y al Festival, o los testimonios de los profesores de los talleres de música y la escuela de trovo vinculados al Festival y, finalmente, una cineasta, cuya labor de difusión del trovo y su fusión con formas urbanas de improvisación ha sido elemento central de su trabajo en la filmación de documentales y cortometrajes. Estas fuentes primarias de primer orden han aportado datos e información que aún no estaban recogidas en ninguna bibliografía. Estas entrevistas se han realizado de forma personal, por teléfono y de forma telemática y están recogidas de forma completa en anexos.

La consulta de los materiales encontrados en los cancioneros ya publicados ha obligado a elaborar una organización adecuada con intención de sistematizarla bajo

parámetros de localización, contexto social, forma musical, instrumentación y datación, siempre que ha sido posible. A su vez, la realización personal de dos transcripciones de piezas de música popular ligada a fiestas de la Alpujarra (El Baile de los Doblonos de Berja) se ha convertido en una herramienta fundamental para profundizar en la temática de los cancioneros alpujarreños. Estas transcripciones han sido incluidas en anexos.

Una vez organizado el material, se ha elaborado un plan de trabajo lo más realista posible para poder cumplir los objetivos planteados, incluyendo una valoración de resultados y conclusiones.

1.5. Aporte científico

El trovo, como manifestación artística, ha estado siempre vinculado al lenguaje y la poesía. En su evolución natural, ha ido dejando su huella en cronistas y viajeros románticos. Así, por ejemplo, Pedro Antonio de Alarcón en su visita a la Alpujarra, fija su atención en el trovo con su baile, mudanzas, castañuelas, guitarra, bandurria, platillos y violines; a los que sigue una larga lista de folkloristas, etnógrafos, antropólogos, lingüistas y etnomusicólogos²⁸.

De este modo, el análisis y transcripción del folklore, en general; y del trovo ligado a la danza de los fandangos del sur, en particular, como experiencias comunicativas, debe ser acometido desde perspectivas interdisciplinares y atendiendo a las circunstancias y escenarios económicos, sociales, políticas, culturales, religiosas en las que germinaron y se han ido popularizando a lo largo del tiempo; además de las suyas propias, como pueden ser literarias, lingüísticas, musicales, folklóricas y artísticas.

La prensa, además, alberga también muchas noticias entorno a la música de los festivales que requieren de atención y aportan datos relevantes sobre el devenir del mismo y la proyección social de músicos y grupos folklóricos. Su estudio nos aportará indirectamente datos sobre otros aspectos del desarrollo de la actividad musical:

²⁸ José CRIADO y Francisco RAMOS, *El trovo en el Festival...*, pág. 28.

programación de conciertos, actividades y actuaciones durante el año, preparación del repertorio, recuperación de patrimonio perdido, etc.

2

El Festival de Música Tradicional de la Alpujarra.

2.1. La Asociación Cultural «Abuxarra».

La Asociación Cultural «Abuxarra», desde su fundación el 19 de junio de 1982, ha venido desarrollando su actividad siguiendo la línea de fomentar la conciencia comarcal de los alpujarreños, con la única idea de conservar sus costumbres como forma de consolidar la cultura de unos pueblos que comparten una serie de características que han marcado su devenir a lo largo de los años, empoderando de esta forma todo lo genuinamente autóctono:

«El alpujarreño tiene que saber que vive en una tierra de un gran valor histórico y cultural y así debe valorarlo. Yo siempre hablo de Alpujarra, sin especificar pueblo. Y yo creo que este objetivo lo hemos conseguido»²⁹.

²⁹ Ver en Anexo 1, *Trabajo de Campo n.º 2*. Entrevista a María ARAGÓN.

Juan José Bonilla profundiza en el valor de rescate de unos valores autóctonos alpujarreños que estaban, en cierta medida, olvidados:

«El interés del Festival es, básicamente, de rescate de una memoria colectiva que se estaba perdiendo. Estamos hablando de un patrimonio cultural inmaterial que estaba destinado a la desaparición. En los refranes, los dichos, las canciones...están el porqué de muchas cosas de nuestra vida cotidiana que solemos obviar o que, simplemente, desconocemos el origen de los mismos. Dentro de estas canciones, aparece una cantidad ingente de vocabulario que ya no se utiliza, como por ejemplo *molienda, costal, entrogen, maquila, picar la piedra*, que son palabras asociadas a las canciones de molinos de la Alpujarra»³⁰.

Esta idea de hacer comarca también incumbe estudiar las posibilidades de desarrollo de la comarca, colaborando con otras asociaciones y organismos a través de los siguientes objetivos³¹:

- Consolidar la idea de que la Alpujarra es una sola comarca que, por motivos administrativo-políticos, su territorio se encuentra distribuido entre las provincias de Almería y Granada, pero que comparten un conjunto de aspectos que definen su ser de comarca, como pueden ser el entorno, la arquitectura, historia, costumbres o música, las cuales le confieren una identidad propia y característica.

- Valorizar todo aquello que forma parte de la vida diaria que confiere esa singularidad que caracteriza la comarca, como ha sido la defensa de la arquitectura tradicional frente a la invasión de nuevas construcciones que alteran por completo el aspecto de los pueblos del entorno.

- Las posibilidades de desarrollo de la Comarca se han estudiado cada año en las «Jornadas de Comarcalización», tocando diferentes temas de interés para la Alpujarra, como han sido el Parque Natural, el cooperativismo, las construcciones arquitectónicas, las vías de comunicación, el estudio y la colaboración con los programas llevados a cabo por las diferentes Administraciones, como han sido el Plan de Desarrollo Rural y el Programa Líder; Asociación de Desarrollo Rural y Grupos de Desarrollo Rural.

³⁰ Ver en Anexo 1, *Trabajo de Campo n.º 1*. Entrevista a Juan José BONILLA.

³¹ Ver en Anexo 2. *Estatutos de la Asociación Cultural «Abuxarra»*.

Actualmente, Abuxarra forma parte de las Juntas Directivas de los GDR de la Alpujarra en Granada y en Almería, manteniendo un representante en cada junta.

- Colaboración en la educación de adultos en pueblos de la Alpujarra donde no tenían creado el Centro de Educación de Adultos.

- Elaboración del «Boletín Anual de la Asociación» donde se ha ido plasmando todo aquello que iba surgiendo y era de interés para la comarca en el terreno cultural, social y/o económico.

- Creación de la Escuela de Trovo en Murtas y Órgiva. El proyecto estuvo financiado por el programa *Líder*. Ha existido el interés desde siempre de poner en marcha una escuela permanente de trovo. Anteriormente se han dado varias experiencias de grupos de mudanzas y robaos en las escuelas de Murtas, Barranco Almerín, El Almez, Gurría, Los Viñeros y Puerta de la Alpujarra. La idea es mantener viva esta tradición de trovos y bailes cortijeros.

2.2. El Festival de Música Tradicional de la Alpujarra: organización e idiosincrasia.

«Lo que desde la asociación reivindicamos es la idea de crear un concepto de comarca que antes de los festivales, por ejemplo, no se tenía. El festival nos ha permitido viajar, conocer otros pueblos, otros parajes... El alpujarreño tiene que saber que vive en una tierra de un gran valor histórico y cultural y debe valorarlo. Yo siempre hablo de Alpujarra, sin especificar pueblo. Y yo creo que este objetivo lo hemos conseguido»³².

El Festival de Música Tradicional de la Alpujarra se ha convertido en vehículo transmisor e impulsor de unos valores en común que poseen los habitantes de los distintos pueblos que conforman la Alpujarra, transformándose en punto de encuentro anual de gentes de toda la comarca, favoreciendo de este modo la creación y

³² Ver en Anexo 1,... María ARAGÓN.

consolidación de grupos y asociaciones locales, y fomentando, a su vez, la defensa del patrimonio en el sentido más amplio de la palabra:

«...el festival ha contribuido a forjar la identidad cultural de la Alpujarra de forma decisiva, y a que la gente de la comarca sepa valorar todo el patrimonio cultural que tenemos. Además, entre los miembros del jurado, hemos tenido la suerte de contar, como por ejemplo, con Reynaldo Fernández, Germán Tejerizo, y una serie de musicólogos y gente muy preparada que nos ha ayudado a lo largo de todos estos años en esta empresa. Nos han ido enseñando a valorar lo auténtico. [...] Antes del primer festival en 1982, era como si nos avergonzáramos de lo que teníamos y de lo que éramos. Ser alpujarreños por entonces era sinónimo de retraso y asilamiento. Poco a poco la gente se ha ido sensibilizando de todo este patrimonio identitario, fortaleciendo la idea de comarca»³³.

Este festival ha permitido, además, el ofrecer aspectos del folklore autóctono fuera de la comarca y, a su vez, crear un amplio archivo documental de la tradición alpujarreña. Se trata, en definitiva, de un día de encuentro y convivencia con la música tradicional como trasfondo, mostrando las costumbres, las formas de vida y trabajo de la Alpujarra como nexo en común:

«El interés de Abuxarra para organizar el festival fue el quitar ese carácter de espontaneidad al Festival y que tuviera una prolongación estable en el tiempo. Los primeros meses fue un trabajo muy complicado porque no había nada que sirviera de referencia. Era todo abrir brecha en un campo desconocido por nosotros. En estas cosas no se puede dejar nada al azar por la propia idiosincrasia de la comarca, con el riesgo lógico de desaparecer. Pero si hay una asociación detrás, con unos estatutos establecidos que han ido cambiando a lo largo de los años para ir adaptándonos a las circunstancias de cada momento, el proyecto es más sólido. La principal labor de la Asociación gira en torno al festival básicamente, pero también abarcamos temas medioambientales, patrimoniales y sociales»³⁴.

El Festival inicia su recorrido el año 1982 en Yegen (Granada) y, desde entonces, ha recorrido múltiples pueblos de la Alpujarra de las provincias de Almería y

³³ Ver en Anexo 1, *Trabajo de Campo n.º 3*. Entrevista a Ana SÁNCHEZ.

³⁴ Ver en Anexo 1, ... María ARAGÓN.

Granada. La sede se establece por sorteo en los municipios que lo solicitan, no pudiendo celebrarse más de dos años consecutivos en la misma provincia:

«Se ha evitado repetir y que el festival vaya pasando por todos los pueblos, en la medida de lo posible, de la comarca. [...] la idea que quedó fue que los ayuntamientos solicitaran la organización del festival con un proyecto solvente. Con el paso de los años, desde la organización del festival nos dimos cuenta que había pueblos que no solicitaban la organización, y nos quedábamos sin pueblos entonces, por lo que optamos a que pudiesen repetir aquellos pueblos que lo desearan con la premisa de que tenía que pasar al menos cinco años desde que lo organizaran la última vez»³⁵.

La fecha de su celebración siempre es el segundo domingo de agosto, «con la excepción del primer festival que se celebró en enero»³⁶:

«En Yegen organizaron lo que denominaron “El primer encuentro de música de cuerda de la Alpujarra” el día de Reyes de 1982. Debido al frío imperante en esas fechas por estas tierras, al año siguiente se organizó en verano. Pero fue en Ugíjar dos años después (1984) cuando el festival cogió el auge que, hasta a día de hoy, goza»³⁷.

El Festival lo organiza la Asociación Cultural «Abuxarra» que, a su vez, se inserta en una Comisión Organizadora que cada año se crea en el municipio donde se desarrolla. Esta comisión la integran los socios de Abuxarra, el ayuntamiento anfitrión, las Diputaciones Provinciales de Almería y Granada y las Delegaciones Provinciales de Cultura de la Junta de Andalucía. No obstante, las administraciones que principalmente financian el Festival son las Diputaciones Provinciales, la Junta de Andalucía y ayuntamiento anfitrión:

«El festival viene rondando los 100000 € de presupuesto anual. Conseguir ese dinero desde la crisis del 2008 hasta el presente es una labor muy ardua. Es una actividad muy complicada, con un entramado de entidades y organismos que van aportando distintos ingresos para cubrir ese presupuesto. [...] Son los ayuntamientos los que gestionan ese dinero.

La base para cubrir el presupuesto la conforma las Diputaciones Provinciales de Almería y Granada. Su apoyo ha sido incesante en los cuarenta

³⁵ Ver en Anexo 1,... Juan José BONILLA.

³⁶ Eduardo CASTRO, «El hispanista británico Gerald Brenan recibe el homenaje de Las Alpujarras», *El País* (31/12/1981), < t.ly/ZE7f >, [Consultado el 15/08/2020].

³⁷ Ver en Anexo 1,... Juan José BONILLA.

años de vida del festival, independiente del color político que las haya gobernado. Entre las dos aportan casi el 50% del presupuesto. La Junta de Andalucía también es contribuyente al presupuesto, unos años con mayor aportación y otros con algo menos, pero siempre colaborativa. Ha habido años que la Junta no ha aportado dinero en sí, pero a través de otras entidades sí ha aportado, como por ejemplo a través del CDMA con la grabación de los festivales. En años puntuales, *Libre Alpujarra* nos ha ayudado mucho, sobre todo a través de la organización de la feria empresarial que va ligada a la celebración del festival. Es una tarea de hacer “comarca”, básicamente. En esa feria reunimos a todos los artesanos (jamoneros, cárnicas, turroneiros, cerámica, aceite, empresas vinícolas, etc.) como presentación del modo de vida de la Alpujarra. Después, cada ayuntamiento de la comarca hace una aportación anual según número de habitantes. Otra entidad colaboradora puntualmente ha sido el Parque *Nacional de Sierra Nevada*. A veces, entidades financieras según qué determinado sitio, han afrontado algún gasto determinado. Finalmente, el pueblo anfitrión también soporta parte del gasto, siempre acorde a sus posibilidades porque no hay que perder de vista que algunos casos son pueblos muy pequeños apenas sin recursos ni servicios.

Todo ese dinero se invierte en la carpa, sillas, sonido, grabaciones, bolsa de los grupos (a cada grupo se le da una ayuda para dieta y transporte), para la partida de premios, la edición y publicación de la revista *Abuxarra* también va inserta en ese gasto, alojamiento y dieta de los miembros del jurado, etc.»³⁸.



Fig. 1. Carpa dispuesta para el festival celebrado en Alcolea (Interior), 2014³⁹.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ «XXXIII Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (Alcolea 2014)», *IlikeAlpujarra.com*, <t.ly/koR4> [Consultado el 06/01/2021].



Fig. 2. Carpa dispuesta para el festival celebrado en Cádiar (Exterior), 2012⁴⁰.

De este modo, la organización del Festival se inicia en enero, creándose una comisión organizadora, la cual está conformada por Abuxarra, el ayuntamiento anfitrión, el ayuntamiento del año anterior, el ayuntamiento que se encargará de organizarlo el año siguiente, las dos delegaciones de cultura de Almería y Granada, ambas Diputaciones Provinciales y, finalmente, una representación social del pueblo anfitrión (no del ayuntamiento, sino de personas que colaborarán en la organización).

Entre marzo y abril, se envía una carta a los grupos folklóricos representantes de cada pueblo. En esta misiva se les invita al denominado «Encuentro de Músicos» que tiene lugar por el mes de mayo, donde los grupos suelen poner en conocimiento del Festival distintas particularidades acaecidas en el Festival celebrado en el año anterior que sean dignas de ser reseñables con la intención de que se repitan aquellos puntos que para ellos resultaron positivos y, de igual manera, se subsanen aquellas cuestiones susceptibles de mejora según su criterio de participación. También, en esta reunión, estos grupos suelen poner de manifiesto sus inquietudes acerca de cómo es su situación actual, ideas y aportaciones nuevas. Además, en estas reuniones se aprovechan para incluir coloquios y conferencias que pueden ser de su interés y en la que se suele buscar la participación de músicos profesionales para hablar de la afinación e interpretación, poetas y musicólogos para hablar de las singularidades del trovo y, por último, para

⁴⁰ Juanjo ROMERO, «Cádiar celebrará en agosto el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra», *GranadaHoy.com* (31/07/2012), <t.ly/LbLH> [Consultado el 06/01/2021].

hablar de la construcción y mantenimiento de instrumentos se invita a distintos luthieres:

«En un principio, a todos los grupos establecidos en los pueblos de la Alpujarra se les envía invitación. Lo normal viene siendo la participación en torno a 25 grupos. Hay unas bases establecidas en cuanto a número y tipos de instrumentos, piezas a interpretar, duración de la actuación, categorías (cante mulero, baile, trovo, rescate, música de cuerda, etc.). Si cumplen esos requisitos, actúa todo aquel grupo que quiera»⁴¹.

Tras este encuentro, se vuelve a enviar otra misiva que contiene un resumen de lo tratado en esta asamblea y, además, se les incluye la inscripción para participar en el Festival de ese año. Finalmente, el domingo anterior a la celebración del Festival se hace el sorteo público de actuación de los grupos:

«Es un sorteo dirigido en cierta manera, no es puro., en pos del interés del Festival. Esto se hace para que, por ejemplo, no se sucedan actuaciones del mismo palo de forma seguida (trovo, mudanzas, etc.) y el interés no decaiga»⁴².



Fig. 3. Sorteo de participación para el Festival Celebrado en Ugíjar, 2015⁴³.

⁴¹ Ver en Anexo 1,... Juan José BONILLA.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ «XXXIV Festival de Música Tradicional de la Alpujarra, Ugíjar 2015», *abuxarra-asociación.blogspot.com*, <t.ly/bqXP> [Consultado el 07/01/2021].

El Festival tiene una asistencia media de unas 15.000 personas. Actúan cada año de 25 a 35 grupos de música y baile, los cuales muestran sus trabajos de rescate y de investigación. Cada grupo puede presentar dos temas por actuación.

Se establece un jurado formado por entre siete y nueve miembros del ámbito de la musicología, historia, antropología y danza; que falla una serie de premios para las distintas modalidades expuestas: trovo, rescate, bailes, indumentaria, grupos infantiles, etc. Son unos premios numerosos y muy repartidos. Se intenta reconocer con ello el esfuerzo y el trabajo de todos los grupos, no sólo ese día, sino del trabajo realizado durante todo el año:

«El jurado, cuyo número oscila según los años entre siete y nueve miembros, incentivamos a los grupos con premios para que lleven a cabo una tarea de rescate, pero, cuando este trabajo ya se ha realizado al máximo en la medida de lo posible, lo que pretendemos es que los diferentes grupos mejoren en su interpretación. También, cuando ya tienen interiorizado estas canciones y repertorio, lo que les animamos es que sean capaces de crear obra nueva siguiendo el espíritu tradicional de siempre. Desde hace años tenemos premios para las nuevas composiciones, siempre y cuando estén basadas en los esquemas musicales de la música tradicional de la Alpujarra, unidas a los instrumentos tradicionales que siempre se han empleado. Intentamos que entre el jurado haya siempre musicólogos, expertos en danza y canto»⁴⁴.

La actividad del jurado siempre ha estado rodeada de cierta polémica porque, por distintas razones, algunos de los grupos participantes no asimilaban el criterio con el que el jurado fallaba los premios. Es por ello, y para evitar cualquier atisbo de polémica, la organización del Festival ha optado por ir cambiando constantemente los estatutos del mismo para que se vieran más o menos colmadas las aspiraciones de todos los grupos participantes:

«La polémica por la creación de un jurado surgió en los dos primeros festivales, sobre todo. Al tercero le dimos la vuelta y dejamos de tener problemas. Antes se daban premios a las tres mejores actuaciones, con la consiguiente queja del cuarto por estimar que su actuación era digna de ser reconocida. Ahora damos, no premios, sino reconocimientos a todos los grupos. Ellos así lo prefieren. [...] Es resaltar su esfuerzo. Así, surgen los premios al vestido mejor rescatado, el rescate, la calidad de música, etc. Casi nadie se

⁴⁴ Ver en Anexo 1,... Ana SÁNCHEZ.

queda fuera, a no ser que sea una cosa de muy poca calidad. En este sentido, al principio se pretendía dar confianza a los grupos, independientemente de la calidad de su interpretación. Ahora se cuida más ese aspecto, una vez superados las dificultades de entonces. Ellos mismos trabajan para mejorar. Hay gente que se ha ido del festival porque no ha aceptado esto. Es una minoría, he de decir. Mira, como ejemplo, hace años le dimos un premio al grupo en representación del pueblo de Cádiz por rescatar unas piezas llamadas «Canciones de las mozuelas». En la música lo hicieron francamente mal, pero se les dio un premio de rescate, valorando ese esfuerzo que hicieron. Ya en años sucesivos, la exigencia será mayor en cuanto a interpretación musical»⁴⁵.

Muchos de estos grupos se han consolidado en asociaciones que dinamizan la vida cultural de sus pueblos. Aparte del Festival, durante el resto del año, se producen unos intercambios musicales entre grupos. En estos encuentros, los grupos muestran, se intercambian y aprenden el repertorio propio de otros pueblos de la Alpujarra, afianzando los lazos que los une como comarca. El Festival, por tanto, obra como elemento aglutinador y de apoyo para estos grupos:

«El Festival ha servido de correa de transmisión de todo este legado. Antes, esta música estaba ligada a los quehaceres del campo y a las reuniones festivas de los cortijos. Tras ir perdiéndose este modo de vida, la música también corría el riesgo de perderse si no hubiese existido el festival. A raíz de los festivales, estos grupos participantes se han constituido en asociaciones culturales»⁴⁶.

Por otro lado, también se convoca un concurso para la elección del cartel anunciador del Festival de cada año. En los inicios del Festival, la tarea del diseño del cartel anunciador le fue encomendada al dibujante y periodista Francisco Martín Morales, conocido artísticamente como Martínmorales⁴⁷, autor que dio un sello distintivo al marbete del Festival siempre de una manera altruista y desinteresada. Después de estos primeros años, la dirección de Abuxarra estimó la conveniencia de abrir una convocatoria de concurso público para elegir el cartel de cada Festival⁴⁸.

⁴⁵ Ver en Anexo 1,... María ARAGÓN.

⁴⁶ Ver en Anexo 1,... Ana SÁNCHEZ.

⁴⁷ Ver entrada «Martínmorales», *humoristán.org*, <t.ly/reah> [Consultado el 24/11/2020].

⁴⁸ Ver ejemplo de Bases del Concurso del Cartel Anunciador del Festival de Pórtugos 2019 en sitio web del Ayuntamiento de Pórtugos, <t.ly/QuYm> [Consultado el 24/11/2020].



Fig. 4. Cartel anunciador del XXV Festival celebrado en Alpujarra de la Sierra (2006).
Obra de Martínmorales⁴⁹.

Paralelamente al Festival se viene realizando una muestra de productos de la zona, de modo que aquellos que vienen, no sólo disfrutan de la música y los bailes de la zona, sino que también pueden paladear «los productos de la Alpujarra, sus vinos, sus quesos, sus productos cárnicos, sus dulces y su artesanía»⁵⁰:

«El Festival ha influido en la evolución económica de la zona de igual manera. A partir del Festival de Dalías, la comisión organizadora entendimos que los empresarios de la comarca también deberían estar representados en el festival y que ofrecieran sus productos a todo el mundo (empresarios del queso, del vino, de la repostería, etc.). Al amparo del Festival han surgido otros trabajos, como es el caso de Sergio Valverde, un luthier de Mecina Bombarón que empezó participando con un grupo en el festival y hoy en día es uno de los luthiers más reputados de España»⁵¹.

⁴⁹ Cartel del 25º Festival de la Alpujarra, *ilikeAlpujarra.org*, <t.ly/0FbD> [Consultado el 04/09/2020].

⁵⁰ Agencia Europa Press, «El Festival de Música Tradicional de la Alpujarra convocará a más 10.000 visitantes», *Diario Ideal* (05/08/2015). <t.ly/hhZB> [Consultado el 04/09/2020]

⁵¹ Ver en Anexo 1,... Ana SÁNCHEZ.



Fig. 5. Sergio Valverde en su taller de Mecina Bombarón, 2015⁵².



Fig. 6. Muestra de Barrileros. Festival de Almócita, 2010⁵³.



Fig. 7. Puesto de dulces típicos de la Alpujarra en la Muestra de Ugíjar, 2015⁵⁴.

⁵² Sergio VALVERDE, *alpujarraguitar.com*, <t.ly/gr33> [Consultado el 21/02/2021].

⁵³ Juan Carlos GARCÍA DE LOS REYES, «¡Qué gente tan buena, y qué gente tan sabia!», *La ciudad comprometida*, en *granadablogs.com* (24/08/2010), <t.ly/BnNH> [Consultado el 21/01/2021].

⁵⁴ Ver en *migueleldulcero.com*, <t.ly/hBkj> [Consultado el 21/01/2021].

2.3. Histórico de Sedes.

Cada año el Festival va dedicado a una persona o colectivo que, de alguna manera, han trabajado por la comarca, preferentemente dentro del ámbito cultural, a través de su actividad, potenciando de este modo el conocimiento y el desarrollo de la Alpujarra. Así, se han visto homenajeadas personalidades como Gerald Brenan, Jean Christian Spanhy, el Padre Tapia, Julio Caro Baroja, Pío Navarro Alcalá-Zamora o el propio Miguel Pelegrina, fundador del Festival.

En la tabla siguiente se detalla el número de edición, año de celebración, pueblo receptor y dedicatoria de cada uno de los festivales celebrados hasta la fecha⁵⁵:

Edición	Año	Pueblo	Dedicatoria
I	1982	Yegén ⁵⁶	Gerald Brenan
II	1983	Murtas	Jean-Christian Spahni
III	1984	Ugíjar ⁵⁷	Epifanio Lupión
IV	1985	Órgiva	Pío Navarro Alcalá-Zamora
V	1986	Albuñol ⁵⁸	Joaquín Bosque Maurel
VI	1987	Laujar de Andarax	Pedro Aparicio Alcalé/ Florentino Castañeda
VII	1988	Cádiar	Miguel Pelegrina
VIII	1989	Berja	Padre José Ángel Tapia Garrido
IX	1990	Válor	Martín Morales
X	1991	Nevada ⁵⁹	Miguel J. Carrascosa Salas
XI	1992	Adra	Al Pueblo Alpujarreño
XII	1993	Dalías	Pedro Navarro Imberlón
XIII	1994	Lanjarón	Instituto de Estudios Almerienses (IEA)
XIV	1995	El Ejido ⁶⁰	Padre Ferrer

⁵⁵ Datos extraídos del archivo de la Asociación Cultural «Abuxarra» (María ARAGÓN).

⁵⁶ Con la denominación de «I Festival de Música Tradicional de Cuerda de las Alpujarras».

⁵⁷ Se establecen cuatro premios principales (Recuperación del folclore, Baile, Trovo, Interpretación Musical) bajo criterio de un jurado nombrado por la comisión organizadora.

⁵⁸ En esta edición se resolvió la alternancia de sede entre localidades de las provincias de Granada y Almería.

⁵⁹ Primera vez que la infraestructura creada para albergar el Festival fue posteriormente utilizada por el ayuntamiento local para uso permanente con otro fin.

XV	1996	Capileira	Juan Puga Barroso (a título póstumo)
XVI	1997	Fondón	Comarca de Somontano ⁶¹
XVII	1998	Pitres	Colección «Sierra Nevada y La Alpujarra», editada por la Obra Social de la Caja de Ahorros de Granada
XVIII	1999	Paterna del Río	Eduardo Castro Maldonado
XIX	2000	Vícar ⁶²	Lorenzo Cara Barrionuevo
XX	2001	Albondón ⁶³	Diputaciones Provinciales de Granada y Almería
XXI	2002	Murtas	Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y a las Delegaciones Provinciales de Cultura de Granada y Almería
XXII	2003	Turón	María Aragón
XXIII	2004	Padules	Miembros del Jurado del Festival: Germán Tejerizo Robles, Juan Bedmar Zamora, Esteban Valdivieso García, M ^a Ángeles Subirats Bayego, Reynaldo Fernández Manzano y Adela Barranco Fernández
XXIV	2005	Rubite	Centro Virgitano de Estudios Históricos (CVEH)
XXV	2006	Alpujarra de la Sierra	Todos los grupos de música de la Alpujarra
XXVI	2007	Adra ⁶⁴	José Antonio González Alcantud
XXVII	2008	Alboloduy	Agustín Sánchez Hita/ Grupo Folklórico «El Galayo»
XXVIII	2009	Mairena	Juan Carlos García de los Reyes
XXIX	2010	Almócita	Alejandro Buendía Muñoz
XXX	2011	Bayárcal ⁶⁵	Consorcio Estación Recreativa «Puerto de la Ragua»
XXXI	2012	Cádiar	Manuel Valenzuela García/ Domingo Reinoso Martín
XXXII	2013	Albondón	Antonio Bonilla

⁶⁰ Celebrado en el Castillo de Guardías Viejas.

⁶¹ Hermanamiento de las zonas vitivinícolas de La Contraviesa y la comarca de Somontano (Huesca).

⁶² Festival con mayor afluencia de público de los celebrados, con más de 30000 espectadores.

Fuente: Ana TORREGROSA, «Cultura Popular», *El País*, (12/08/2000). <T.LY/M7BH > [Consultado el 14/09/2020]

⁶³ Se comienza a difundir a partir de esta edición un CD con las grabaciones de las actuaciones del Festival.

⁶⁴ Celebrado en la barriada abderitana de La Alquería.

⁶⁵ En esta edición se estrenó la bandera del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra.

XXXIII	2014	Alcolea	Centro UNESCO de Andalucía
XXXIV	2015	Ugíjar ⁶⁶	Carmen Trillo San José
XXXV	2016	Ugíjar	Valeriano Sánchez Ramos
XXXVI	2017	Laujar de Andarax	Asociación «Alpujarra Agroecológica»
XXXVII	2018	Turón ⁶⁷	José Antonio Martín Civantos
XXXVIII	2019	Pórtugos	Productores de jamón de la Alpujarra

Tabla 1. Histórico de Sedes.

El XXXIX Festival en 2020 estaba previsto celebrarse en Dalías, pero, debido a la incidencia del COVID-19, se ofició por primera vez de manera virtual a través de la plataforma «YouTube»⁶⁸. De esta manera, la edición XL del 2021 que se iba a celebrar en Vícar, se postergará a 2022, dejando su lugar finalmente a Dalías.

FESTIVAL VIRTUAL 2020
 Orden de grabaciones
 -Titulo -Logo de ABUXARRA
 - Agradecimientos - PRESENTACIÓN
 GRUPOS
 1 Barranco Almerín Adra
 2 TROVO Morón-Panadero Cádiar
 3 Música de Cuerda Pórtugos
 4 El Auxar Laujar de Andarax
 5 Las Moreas Lóbras
 6 Taller de Música Tradicional Cañar
 7 Los Tres Caños Almócita
 8 Taller de Música Tradicional Órgiva
 9 Cante Mulero Cádiz
 10 Barranco Gurrías Adra
 11 Zaharagüi Alcolea
 12 Taller Infantil de Música Tradicional Cañar
 13 Aurora Ugíjar
 14 Talama Bayárcal
 15 Zarzamora Rubite
 16 TROVO Panadero-Morón-Roche Adra
 17 Algaida Alpujarra de la Sierra
 18 El Galayo Alboloduy
 19 Nuevas Raíces Turón
 20 Al-Cadí Cádiar
 21 Los Laureles Laroles
 22 Taller de Música Tradicional EMMB Berja
 23 TROVO Panadero-Roche Cadiar
 24 Los Viñeros Vícar
 25 La Garita Dalías

Fig. 8. Relación y orden de actuación del Festival Virtual 2020.

⁶⁶ Celebrado en Ugíjar por la renuncia a su organización del Ayuntamiento de Albuñol por cuestiones económicas.

⁶⁷ Europa Press, «Turón vuelve a acoger este domingo el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra», *20minutos.es*, <t.ly/EqSm> [Consultado el 23/10/2020]

⁶⁸ «Festival Virtual de Música Tradicional de la Alpujarra 2020», <t.ly/Rmyg> [Consultado el 1/01/2021].

2.4. Objetivos del Festival.

Los principales objetivos, por tanto, que se persigue con la celebración del Festival, son:

- Rescatar canciones, bailes y juegos de nuestro folklore autóctono.
- Dar a conocer el variado folklore de la comarca.
- Estrechar los lazos de unión de los pueblos de la comarca.
- Potenciar el sentimiento alpujarreño.
- Revitalizar la cultura de los pueblos a través de los grupos musicales.
- Fomentar el asociacionismo.
- Dinamizar culturalmente la comarca.
- Fomentar el desarrollo socioeconómico.

2.5. Rescate del patrimonio musical a través del Festival.

Con el Festival se ha propiciado el rescate, conservación y transmisión de la cultura popular alpujarreña en sus distintas manifestaciones, música, trovo, canto y baile, contribuyendo a la difusión del patrimonio cultural de la Alpujarra. Por tanto, el Festival ha supuesto tal y como apunta Ana Sánchez «un plan integral de rescate de tradiciones y ha sido un motor de cambio y desarrollo para la propia comarca»⁶⁹.

Gracias al esfuerzo de los grupos de música y los distintos talleres promovidos por el Festival, se ha rescatado un patrimonio musical de innegable valor a través de un proceso de transmisión, aprendizaje y reproducción de esta cultura oral. Sus aportaciones no sólo son importantes para la Alpujarra, sino que, también, han contribuido a enriquecer el patrimonio folklórico andaluz:

⁶⁹ Ana SÁNCHEZ SANTIAGO, «La música tradicional en la Alpujarra», en Andrés García Lorca (ed.), *La Alpujarra oriental: la gran desconocida*, Almería, Universidad de Almería, 2008, pág. 70.

«El objetivo que se ha buscado es el de una filosofía en torno al festival que consistiera en conservar una parte muy importante de la cultura popular de la Alpujarra. Para tal fin, las bases del han ido cambiando por tales circunstancias, por ejemplo, en un principio era muy importante que fuesen canciones de rescate para facilitar la renovación del repertorio de los grupos del festival. No estaba permitido repetir repertorio, ya que era una forma de obligarlos a rescatar patrimonio perdido. [...] Con el tiempo, observamos que había ya mucho rescatado y que, sin embargo, no se había vuelto a escuchar en el Festival. Por tanto, cambiamos los estatutos y permitimos la repetición de repertorio siempre y cuando no se hubiera hecho en los cinco años anteriores. [...] He de decir que casi todo lo que se ha podido rescatar de personas vivas que lo han transmitido, se ha hecho ya. Los grupos solían ir a la casa de la persona mayor que aún recordaba ese repertorio antiguo y, cantándosela, la rescataban como buenamente podían. Con los bailes pasaba lo mismo con la *mudanza* y el *roba*, o el *baile del Parral* de Laujar o la *jota virgitana* del *Baile de los Doblones* de Berja»⁷⁰.



Fig. 9. Rescate del Baile del Parral de Laujar de Andarax, 2016⁷¹.

La transmisión de este acopio cultural, en palabras de Ana Sánchez, tiene que hacerse «a través de actividades y hechos puntuales»⁷². Así, basándonos en esta visión citada de Ana Sánchez, se puede sintetizar algunas ideas que dan lugar a estas actividades en una periodicidad anual en cuanto a la celebración del Festival,

⁷⁰ Ver en Anexo 1, ... María ARAGÓN.

⁷¹ «El Auxar, premiado en el XXIX Festival de Música Tradicional de la Alpujarra», *elaujar.es*, <t.ly/RoST> [Consultado el 21/01/2021].

⁷² Ana SÁNCHEZ SANTIAGO, «La música tradicional...», pág. 72.

potenciando de este modo el patrimonio cultural local a través de las escuelas y talleres de música tradicional. Del mismo modo y como actividades a desarrollar en torno al Festival, se promueve la creación y desarrollo de grupos de música y se constituyen, a su vez, en asociaciones culturales para expandir los esfuerzos de rescate. Se promocionan, por otra parte, las escuelas de trovo y asociaciones de troveros, inspirando nuevas creaciones y, por último, se alienta también la interacción entre grupos de la comarca⁷³.

Todos los temas recogidos están depositados en el CDMA. Su apoyo a los Festivales ha sido decisivo para el desarrollo del mismo:

«Los festivales se empezaron a grabar en el año 1985. Hay mucho transcrito, pero falta aún trabajo por hacer. El trabajo etnomusicológico recogido en estas grabaciones es de un valor incalculable. A partir de aquí hicimos el cancionero de Alcolea, el de Bayárcal, el de Paterna. Hay gente explicando un baile de palillos determinado que ya no se hace porque nadie lo recuerda, pero sí está grabado para no perderse. El fin es puro rescate. La asociación cada año deposita en el fondo del CDMA una copia. He de decir que, durante la crisis, el CDMA asumió el coste de las grabaciones»⁷⁴.

Como muestra de la riqueza musical de la comarca, Ana Sánchez recoge todo el repertorio rescatado, clasificándolo según su tipología, en la obra ya referenciada con anterioridad⁷⁵. Se trata, pues, de un compendio de fácil acceso, el cual supone una manifestación considerable de qué piezas rescatadas en torno al Festival estaríamos abordando. No obstante, hay que recalcar que dicho repertorio ha sido rescatado y trabajado por los distintos grupos que han participado a lo largo de las ediciones del Festival.

⁷³ *Ibidem*, págs. 72-73.

⁷⁴ Ver en Anexos 1, *Trabajo de Campo*. Juan José BONILLA.

⁷⁵ Ana SÁNCHEZ SANTIAGO, «La música tradicional...», págs. 60 -70.

2.6. Trabajo de campo: Análisis y transcripción de piezas de rescate.

A la hora de realizar un trabajo propio de análisis y transcripciones de piezas de ciertos cancioneros de la Alpujarra, hay que convenir con lo expuesto por Miguel Ángel Berlanga cuando afirma que «la transcripción y el análisis en etnomusicología deben ir como de la mano, porque identificar los *rasgos pertinentes* de una música es ya una etapa decisiva en su definición y descripción»⁷⁶. De este modo, y siguiendo este planteamiento, se ha intentado analizar y transcribir lo coyuntural de las piezas en cuestión, evitando, en la medida de lo posible, los «datos acústicos» inanes de las distintas versiones consultadas, ya que no hay dos iguales para poder extraer cualquier tipo de conclusión al respecto. Sin embargo, sí se respetan todos los elementos característicos de las piezas.

2.6.1. Análisis y comparativa de «Canciones de Ánimas» de dos Cancioneros de la Alpujarra.

En la tradición cristiana, las ánimas hacen culto a las almas de los fieles que deambulan por el purgatorio en espera de alcanzar la Gloria. En un principio, las Canciones de Ánimas eran propias de las Hermandades de la Ánimas, y tenían un propósito recaudatorio para la caridad.

«Una de las consecuencias directas del Concilio de Trento, es la consolidación de las cofradías, altares y capillas que rinden culto a las ánimas benditas o del purgatorio en toda la geografía española»⁷⁷.

⁷⁶ Miguel Ángel BERLANGA, «Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva», *Patrimonio musical: artículos de Patrimonio Etnológico Musical*, Granada, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2002, pág. 150.

⁷⁷ Joaquín ZAMBRANO GONZÁLEZ, «Ánimas benditas del Purgatorio. Culto, cofradías y manifestaciones artísticas en la provincia de Granada», en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.), *El mundo de los difuntos. Culto, cofradías y tradiciones*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2014, pág. 1076.

En la Alpujarra, estas canciones tuvieron un gran arraigo en muchas de sus poblaciones, en las cuales se fueron adaptando a la idiosincrasia local, tanto en letra como en sus interpretaciones:

«La descripción y el transcurso de la tradición de las ánimas se produce de variadas formas en las distintas localidades, empleando en algunos casos peculiares melodías y estrofas que denotan gran belleza, protocolo y respeto en su representación. A pesar de ser una tradición de marcado carácter religioso, hay que tener en cuenta que en distintos momentos de su representación o función se producen momentos lúdicos-festivos que denotan la vida cotidiana y la relación existente entre los vecinos, y como a pesar de lo solemne de esta tradición, tienen lugar reuniones familiares y vecinales que dan paso a la fiesta y el divertimento»⁷⁸.

En este sentido, Reynaldo Fernández y Azucena Fernández añaden que se da una propuesta común en toda la comarca alpujarreña, así como en otros lugares del entorno en cuanto a la celebración de ánimas. No obstante, «la música es distinta en cada sitio, aplicándole melodías y ritmos diferentes al estribillo y las coplillas siguientes en cada lugar»⁷⁹.

En el presente epígrafe se pretende analizar y comparar dos canciones de ánimas de dos cancioneros distintos de la Alpujarra, el de Tímar y el de Alcolea, con el propósito de extraer algunas conclusiones acerca de su construcción, similitudes y desarrollo propio de esta tipología musical en dos núcleos de población distintos de la comarca.

Para dicho procedimiento, se seguirá algunos niveles de pertinencia⁸⁰ a los que alude Miguel Ángel Berlanga en su tesis sobre la música popular y los Fandangos del Sur⁸¹:

⁷⁸ Sixto MORENO, Sixto A. MORENO, *Las Ánimas en Lobras y Tímar: Recuperación de la Música y Tradición de la Ánimas en Lobras y Tímar*, Granada, Ayuntamiento de Lobras, 2016, pág. 9.

⁷⁹ Azucena FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO «Canciones de ánimas de la Alpujarra», *El Folk-lore Andaluz*, n.º 3, Sevilla, Fundación Machado. 1989, pág. 154.

⁸⁰ «El etnomusicólogo ha de encontrar –y proponerlos como característicos– determinados rasgos pertinentes de un repertorio. Presupuesto previo es la gran familiaridad –se sobreentiende– con el repertorio en estudio», en Miguel Ángel BERLANGA, «Métodos de transcripción... pág. 151.

⁸¹ Miguel Ángel BERLANGA, «Los fandangos del sur: conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales», Ramón Pelinski, dir. Tesis Doctoral [en línea], Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, 1998, pág. 167. <<http://hdl.handle.net/10481/289341998>> [consultado el 20/05/2021].

1. Escala Musical.
2. Interválica y dibujos melódicos.
3. Cadencias melódicas
4. Figuras rítmicas. Células rítmicas.
5. Tempo.
6. Relación letra-música.

Las canciones de ánimas analizadas han sido extraídas de las transcripciones recogidas en los Cancioneros de Tímar⁸² y Alcolea⁸³. En este sentido, hay que resaltar los trabajos recopilatorios de Sixto Moreno en el Cancionero de Tímar, ya que, además de la transcripción de las canciones de ánimas en estas poblaciones alpujarreñas, recoge en esta obra rasgos muy significativos de cómo se interpretaban estas piezas, el origen de las mismas y características principales de estas piezas; y, por otro lado, el ya citado de Azucena Fernández Manzano y Reynaldo Fernández Manzano, el cual recoge la singularidad de las canciones de ánimas de la Alpujarra⁸⁴, así como transcripciones de estas canciones de ánimas de poblaciones como Ugíjar, Albondón, Cádiar, Laujar de Andarax o Murtas.

CANCIÓN DE ÁNIMAS DE TÍMAR

Tradicional
Versión recogida en Tímar

Canción de ánimas

♩ = 100

En - tré por la sa - cris - ti - a, sa - lí por el cam - pa - na - ri - o, a dar - le los bue - nos
di - as, a la Vir - gen del Ro - sa - ri - o. A la Vir - gen del Ro - sa - ri - o, co -
mien - zo en nom - bre de Dios, y de la Vir - gen Ma - ri - a, por
ser la pri - me - ra co pla, que can - ta - mos es - te di - a.

Fig. 10. Canción de Ánimas de Tímar⁸⁵.

⁸² Sixto A. MORENO, *Las Ánimas en Lobras y Tímar...*

⁸³ Juan José BONILLA, Sebastián PÉREZ, *Cancionero de Alcolea: la música del pueblo, su viaje a través del tiempo. Recuperación de la música tradicional de Alcolea*, Alcolea, Ayuntamiento de Alcolea, 2014.

⁸⁴ Azucena FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO «Canciones de ánimas... págs. 153-169.

⁸⁵ Sixto A. MORENO, *Las Ánimas en Lobras y Tímar...*, pág. 30.

Ánimas

Alcolea

$\text{♩} = 50$

Voz

Los die - ces del ro - sa - rio, son es - ca - le - ras, Pa - ra - su - bir al cie - lo las al - mas
bue - nas. Vi - va Ma - rí - a, vi - va el ro - sa - rio, vi - va el san - to do - min - go que lo ha fun
da - do. Le - ván - ta - te fiel cris - tia - no, que ya vie - ne la ma - ña - na, le -
ván - ta - te que la Vir gen, pa - ra el ro - sa - rio te lla - ma. Ve - nid cris - tia - nos ve -
nid, que ya la i - gle - sia a - bier - ta es - tá, ve - nid cris - tia - nos ve - nid,
por - que el ro - sa - rio va em - pe - zar. Al ro - sa - rio no vo - y por - que es - toy co -
jo, me voy a la ta - ber - na po - qui - to a po - co. Vi - va Ma - rí - a, vi - va el ro -
sa - rio, vi - va el san - to do - min - go que lo ha fun - da - do. El de - mo - nio en la o -
re - ja te di - ce: Hoy de - ja el ro - sa - rio, ma - ña - na ya j - rás. No ha - gas ca - so le -
ván - ta - te a - pri - sa, que a - ca - so ma - ña - na, la muer - te ven - drá. No ha - gas drá.

Sólo voces masculinas

Todos

última estrofa

1. 2.

Fig. 11. Canción de Ánimas de Alcolea⁸⁶.

Una diferencia que se puede apreciar entre ambas canciones es referente a su estructura formal. La canción de Tímar está compuesta por dos períodos (el segundo con una leve variación melódica respecto al primero) de ocho compases cada uno. Podríamos hablar, por tanto, de una estructura AA'. La canción de Alcolea es un poco más extensa, con frases de cuatro compases que se van repitiendo a lo largo de la pieza con distinta letra. Su estructura formal sería ABCADAD más repetición de una «coda» final de ocho compases.

⁸⁶ Juan José BONILLA, Sebastián PÉREZ, *Cancionero de Alcolea...* pág. 8.



Intervalo de quinta justa. Canción de Alcolea, cc. 22-23.



Intervalo de cuarta justa. Canción de Alcolea, cc. 35-36.



Intervalos por grados conjuntos. Canción de Tímar, cc.1-2.

En referencia a la aparición de melismas, hay que destacar la ausencia total de ellos en la canción de Alcolea a diferencia de la de Tímar, en la que sí irrumpen en los finales de frase, fundamentalmente. Al tratarse de escalas heptatónicas «diatónicas», se puede entender que la presentación de estos melismas en Tímar y no en Alcolea guarda más relación con el estilo particular desarrollado en Tímar en la forma de cantar que por cualquier cuestión puramente estructural de la escala. Dicho de otra manera, sería una especie de variación de la misma frase anteriormente aparecida:



Final de frase sin melisma. Canción de Tímar, cc. 3-4.



Variación con melisma final en canción de Tímar, cc.16-18.

Se puede observar, en general, un claro sentido descendente en los finales de frase (cadencias melódicas descendentes). No obstante, la nota sobre la que suele recaer

establece un tempo de «negra igual a 100». El tempo indicado en la transcripción de Alcolea es de «blanca igual a 50».

Por último, en cuanto a la relación música-texto, hay que manifestar al respecto que ha sido imposible distinguir si en ambas canciones el texto ha surgido a partir de la música o viceversa. En este sentido, hay que tener presente las palabras del etnomusicólogo Miguel Manzano, cuando habla en sus numerosos escritos sobre el tema de la complejidad de esclarecer esta premisa:

«la dificultad principal radica en aclarar si en la canción popular tradicional la melodía nace del texto, de forma que aquella no es más que una dicción declamada y entonada del mismo, o si por el contrario las fórmulas melódicas con que se cantan los textos tienen autonomía como lenguaje musical, independientemente de los textos con que se entonan»⁸⁷.

No obstante, atendiendo a lo reflejado por Sixto Moreno en su «Cancionero de Lobras y Tímar», podemos especular con la existencia de una melodía común en muchas zonas de la Alpujarra, la cual se ha ido adaptando, con su respectiva variación, a las letras particulares de cada población:

«La canción de ánimas de Tímar muestra una interesante musicalidad que llega a tener semejanza en algunos momentos con arraigadas y atractivas melodías de gran valor musical que se dan en la zona alpujarreña de La Contraviesa»⁸⁸.

Por último, hay que destacar que se da una melodía eminentemente silábica en ambas piezas.

⁸⁷ Miguel MANZANO, «Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral», *Anthropos*, n.º 166/167 (mayo-agosto de 1955). <t.ly/qjdW> [Consultado el 24/05/2021].

⁸⁸ Sixto A. MORENO, *Las Ánimas en Lobras y Tímar...*, pág. 29.

2.6.2. Compilación y transcripción del cancionero de Berja.

El presente epígrafe consiste en un trabajo de transcripción de unas canciones basadas en la tradición oral de la población alpujarreña de Berja, «El olé» y «La jota virgitana». Ambas son canciones populares de baile con palillos (castañuelas) originarias de Berja. Dichas piezas se tocaban normalmente con instrumentos de cuerda pulsada (guitarra, laúd, bandurria) y, a veces, acompañadas también de violín.

«Eran bailadas en la tradicional Fiesta de los Doblones, cuyos orígenes algunos autores remontan al siglo XV, durante el reinado de los Reyes Católicos, cuando se usaba el doblón o dobla como moneda»⁸⁹.

Los Doblones era una celebración que se daba en época navideña (25, 26 y 27 de diciembre) en la barriada virgitana de Alcaudique. Estaba organizada, habitualmente, por las mayordomías de las cofradías para la consecución de recursos para actos y cultos. Los doblones consistían en una puja en la que se subastaba el «abrazo», el cual consistía en la extensión de los brazos de la moza y, el mozo, tenía que pasar a su lado y rozar ligeramente.

Como bien recoge Ana Sánchez en el capítulo dedicado a la música tradicional de la Alpujarra del compendio «La Alpujarra oriental: la gran desconocida», «los personajes que intervenían era el subastador, el corredor o tonto, los mozos que pujaban y las mozas que ofrecían su abrazo»⁹⁰. Al respecto, José Ruiz añade que «era común que las mujeres acudieran a este baile ataviadas con la tradicional falda de manta alpujarreña de arcoíris, dando una gran vistosidad al evento»⁹¹.

⁸⁹ Antonio CAMPOS REYES, *Virgitanos Compases* (libreto), en AA.VV., *Virgitanos compases* [grabación sonora], Antonio Campos Reyes (ed.), Almería, IEA, 2018.

⁹⁰ Ana SÁNCHEZ, «La Alpujarra oriental...», pág. 64.

⁹¹ José RUIZ, «La recuperación de la fiesta de "Los Doblones" en Berja (Almería)», en José Miguel Martínez López (coord.), *Tradiciones, juegos y canciones de Almería*, Almería, IEA, 2002, págs. 109-120.



Fig. 12. Traje tradicional de Berja que las mozas vestían en la Fiesta de los Doblones⁹².



Fig. 13. Representación de “El Olé” por parte del Grupo Música Municipal de Berja durante el Festival de Turón, 12/08/2018⁹³.

La música de la «Fiesta de los Doblones» está registrada en grabación⁹⁴, pero no había sido transcrita hasta ahora. En la rondalla de Berja, tradicionalmente, se ha enseñado y aprendido de forma oral o como vulgarmente se dice «de oído».

⁹² «Trajes tradicionales de la provincia de Almería», *regiondegranada.org*, <t.ly/Lm4O> [Consultado el 14/01/2021].

⁹³ «Grupo de Música Tradicional de Berja en el Festival de la Alpujarra», *youtube.com* (Captura de imagen), <t.ly/4QJ3> [Consultado el 14/01/2021].

⁹⁴ AA.VV., *Virgitanos compases* [grabación sonora], Antonio Campos Reyes (ed.), Almería, IEA, 2018.

El Olé

Popular
Transcrip. Javier Tapias

A

Bandurria
Laúd
Guitarra
Castañuelas

f *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf*

3/4

Detailed description: This block contains the musical notation for section A. It features four staves: Bandurria, Laúd, Guitarra, and Castañuelas. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Bandurria and Laúd parts begin with a forte (*f*) dynamic and play a rhythmic melody. The Guitarra part enters in the second measure with a sforzando (*sf*) dynamic, playing a steady accompaniment. The Castañuelas part provides a rhythmic accompaniment, also starting with a forte (*f*) dynamic. Section A consists of four measures, with the first measure being a repeat sign. Dynamics are marked as *f* and *sf* throughout.

B

Bandu.
Laúd
Guit.
Cast.

5

1. 2.

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

1. 2. **B**

sf

Detailed description: This block contains the musical notation for section B. It features four staves: Bandu., Laúd, Guit., and Cast. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Bandu. part starts at measure 5 and features two first endings (1. and 2.) with a sforzando (*sf*) dynamic. The Laúd part follows a similar pattern. The Guit. part provides a steady accompaniment with a sforzando (*sf*) dynamic. The Cast. part provides a rhythmic accompaniment, also starting with a sforzando (*sf*) dynamic. Section B consists of four measures, with the first measure being a repeat sign. Dynamics are marked as *sf* throughout.

9

1. 2.

Bandu.

Laúd

Guit.

Cast.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 9 and 10. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The key signature is G major. The score is divided into two endings. The first ending (1.) consists of measures 9 and 10. The second ending (2.) consists of measures 9 and 10. The Bandu part (top staff) plays chords and eighth notes. The Laúd part (second staff) plays chords and eighth notes. The Guit. part (third staff) plays chords and eighth notes. The Cast. part (bottom staff) plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include sf (sforzando) and accents (>).

La Jota Virgitana

Popular
Transcrip. Javier Tapias

A

Contralto *f*
Dón de es tá la ca pa que me ta pa, dón de es tá el som bre ro que me hic lo, dón de es tán las

Bandurria *f*

Laúd

Guitarra *f*

Castañuelas *f*

6

Ctrl. *f*
ni ñas bo ni tas que yo por e llas me muc ro. Dón de es tá la ca pa que me ta ro. lai lo lai lo

Bandu. *f*

Laúd *f*

Guit. *f*

Cast. *f*

Texto:

Dónde está la capa que me tapa
dónde está el sombrero que me hielo
dónde están las niñas bonitas
que yo por ellas me muero.

La jota quiere que baile
la jota yo no la sé
por darle gusto a mi amante
la jota yo bailaré.

2.7. Los talleres de música del Festival.

Paralelamente a la celebración de los festivales, surgió desde un primer momento un gran interés en cada pueblo de la comarca por el rescate de su propio repertorio tradicional, siempre desde un punto de vista más localista. Esto, unido a una creciente preocupación por formar a nuevas generaciones en la tradición a través de la música instrumental con la que se solía amenizar las distintas faenas del campo y las distintas fiestas, estimuló la aparición de distintos talleres, principalmente de cuerda pulsada y frotada:

«El festival, al ser sustentado culturalmente por la asociación Abuxarra, hemos tenido muy claro el devenir del mismo. Ha propiciado, también, que haya muchos grupos musicales a lo largo de todos los pueblos de la Alpujarra que han servido, a su vez, de correa de transmisión de todo este legado»⁹⁵.

Abuxarra ha colaborado con algunos grupos en estos talleres y otros, no obstante, ha sido por participación de los ayuntamientos. Entre los grupos colaboradores con los talleres de música de la Alpujarra hay que destacar la labor del grupo de música

⁹⁵ *Ibidem*, Ana SÁNCHEZ.

folk «Lombarda»⁹⁶. Este grupo ha sido invitado como actividad de fin de fiesta en numerosas veces:

«Uno de sus integrantes (Lombarda), Sixto Moreno, se interesó mucho por este repertorio y yo le fui indicando por dónde se tenía que mover para saciar esta curiosidad de rescate. A partir de aquí, ellos se ofrecieron a dar clases en talleres para distintos ayuntamientos de la comarca»⁹⁷.

El grupo, con la publicación del disco *Lombarda Íntimo*, se volcó con el repertorio alpujarreño. A partir de ese momento, el grupo ha mantenido una relación estrecha con la asociación Abuxarra. Un aspecto importante de la participación de algunos de sus integrantes en estos talleres es que han consolidado la existencia de muchos grupos al darle la continuidad que es requerida. Sixto Moreno conduce los grupos de Órgiva, Cádiar, Pampaneira, Bérchules, Torvizcón, Válor, Ugíjar, Lobras, Albondón y Mecina Bombarón. Su hermano, Francisco Javier, lleva todos los pueblos del Barranco de Poqueira.

«Yo buscaba, en realidad, melodías y letras originales. Fui grabando a gente que disfrutaba de sus tradiciones a partir de la música. Así, aprendí que ellos lo mismo podían tocar una mazurca como buenamente podían, con unos fallos de ejecución importantes, pero con un modo muy peculiar de tocar, o canciones de las *Coplas de la Aurora*, etc. Fui descubriendo muchas tradiciones que hicieron que me interesara cada vez más por esto»⁹⁸.



Fig. 14. Taller de Música «El Auxar», de Laujar de Andarax, 2019⁹⁹.

⁹⁶ Ver en «Lombarda», *CDMA*, <t.ly/JBFL>, [Consultado 25/10/2020].

⁹⁷ *Ibidem*, María ARAGÓN.

⁹⁸ *Ibid.*, Sixto MORENO.

⁹⁹ Archivo del Ayuntamiento de Laujar de Andarax.

Tradicionalmente, en los pueblos de la Alpujarra, la labor docente dentro de estos grupos la han realizado los músicos más aventajados o experimentados en la ejecución con el instrumento. La demanda de estos grupos es, fundamentalmente, el aprendizaje del instrumento de cuerda para que no se pierda la tradición, ejerciendo, de este modo, una importante labor de rescate de la música tradicional local. Estos grupos suelen cultivar en estos talleres la música tradicional, música popular, estudios de punteo para cuerda para desarrollar sus capacidades y, también, el repertorio navideño, el cual tiene una gran difusión en la comarca. No obstante, la mayor parte de estos grupos encuentran su mayor motivación en el Festival, organizando toda su programación anual en torno al mismo y donde preparan el repertorio a interpretar en el certamen durante meses.

«A mí me ha costado mucho trabajo que muchos pueblos me acepten de primeras. Ellos piensan que nadie es mejor que la persona que está enseñando que es del pueblo, por mucho que tú vengas de fuera con otras ideas y formación»¹⁰⁰.



Fig. 15. Actuación del Grupo Taller «San Miguel» de Mecina Bombarón.
Festival de Ugíjar, 2015¹⁰¹.

¹⁰⁰ *Ibid.*, Sixto MORENO.

¹⁰¹ Archivo Municipal del Ayuntamiento de Alpujarra de la Sierra.

Una labor muy interesante, al margen de la participación anual en el Festival, es la de los encuentros entre los distintos talleres de la comarca, principalmente de pueblos cercanos, donde cada grupo se imbuje de la tradición del pueblo vecino fomentando, así, la pervivencia del repertorio y su difusión.

2.8. La escuela de trovo.



Fig. 16. Contraportada del Boletín de la Escuela de Trovo de la Alpujarra, 1999¹⁰².

Una de las principales causas de la pérdida de interés por el trovo entre la gente joven suele ser, principalmente, el tópicos sociocultural y estético que perjudica su fomento y desarrollo, unido a una especie de misticismo poético que una inmensa mayoría de troveros quieren dotar al arte de trovar. Así, contra el mantra de «el trovero nace, no se hace» se ha intentado luchar con la creación y puesta en funcionamiento de una Escuela Experimental de Trovo en la Alpujarra. La no secuenciación en un método y la escasez de trabajos científicos sobre la poesía oral improvisada han ido remando en contra de su desarrollo. El hecho de que según la tradición los troveros aprendieran sin escuelas, ha llevado equivocadamente a una negación de su enseñanza y de su aprendizaje más o menos reglado. Enseñar el trovo, su técnica y sus mecanismos de creación, no sólo darán como resultado nuevos troveros, sino que irá creando un público potencial, conocedor y admirador de este arte oral alpujarreño:

¹⁰² Diseño de Manuel M. MATEO. Ver en Anexo 7.

«Es un concepto romántico decir que el improvisador nace con esa condición innata para componer, pero yo he demostrado que una persona se puede formar para ello. He creado un método para la enseñanza. De este método, han aprendido niños y adultos. Los niños de la Alpujarra improvisaban siguiendo este método, sin saber qué era una quintilla o una décima. Las escuelas de improvisación alrededor de todo el mundo demuestran que se puede tomar y aprender esta capacidad para improvisar, por más que nos quieran imponer esa idea romántica de que es una cualidad casi divina que se nos ha dado al nacer»¹⁰³.

El Proyecto Escuela Experimental de Trovo «Alpujarra» (ETT), con el coauspicio de la Asociación Cultural Abuxarra e Iniciativas Líder Alpujarra S.A., se puso en marcha a principios de 1999 en dos pueblos de la Alpujarra granadina, Órgiva y Murtas, con el fin de revitalizar la tradición del trovo en la Comarca. Se trató de buscar con esta escuela un incentivo y una motivación entre los niños de estos pueblos para que retomaran el testigo de los maestros troveros cada vez con más edad y no permitir, de este modo, que este arte tradicional se perdiera en el futuro. De esta manera, se pretendía captar el interés y el entusiasmo de un sector de la comarca que, hasta entonces, vivía y crecía de espaldas a este fenómeno poético-musical; y que, partiendo a su vez de este proyecto, creciera pendiente de su desarrollo como protagonistas de una nueva etapa. Este proyecto se insertaba perfectamente en los programas curriculares de introducción de la Oralidad y la Tradición en la escuela, como recurso metodológico para el estudio de la Lengua y la Literatura.

Su puesta en funcionamiento tenía, como su mismo nombre lo indica, un carácter «experimental», a partir de una metodología (Método Pimienta¹⁰⁴) de idéntico signo que su equipo de trabajo, con Alexis Díaz-Pimienta a la cabeza, había venido completando con ciclos más o menos intensos en Cuba, Colombia, México:

«...pensamos en montar un proyecto para el ADR que consistía en una «Escuela de Trovo». Empezamos en Murtas y en Órgiva. Alexis era el profesor. Empezaron a aparecer niños y niñas que trovaban por primera vez. Participaron algunos troveros, los cuales eran reacios a estas nuevas formas venidas desde Cuba. El trovero Sotillo, no obstante, sí vio la potencialidad de cantar en décimas como lo hacían los cubanos, y se volcó de lleno en esta nueva forma.

¹⁰³ Ver en Anexo 1, *Trabajo de Campo n.º 5*, Entrevista a Alexis DÍAZ-PIMIENTA.

¹⁰⁴ Alexis DÍAZ-PIMIENTA, *Teoría de la Improvisación Poética*, Barcelona, Scripta Manent Ediciones, 2013.

Para ayudar a esta fusión, digamos, pusimos en las bases del festival que el trovo podía, además de ser cantado, hablado»¹⁰⁵.

El trabajo docente de la EET se estructuró desde un principio en dos períodos de seis meses de duración cada uno: el primero, correspondiente al año 1999, dividido en dos etapas (primavera y otoño); y, el segundo, como un período único, también de seis meses, correspondientes al primer semestre del año 2000.



Fig. 17. Escuela de Órgiva, 1999¹⁰⁶.

La EET comenzó en abril de 1999, con una sesión de dos horas semanales en cada uno de los pueblos que se convirtieron en sede, Murtas y Órgiva. y al final de ese ciclo, dio por satisfactorios los resultados obtenidos, «con un 64,2 % de alumnado permanente del total matriculado (42), de los cuales más del 50% fueron niñas, dato importantísimo si tenemos en cuenta la nulidad de la presencia femenina entre los cultores del trovo alpujarreño»¹⁰⁷:

«Así, de forma lúdica, los estudiantes se han ido familiarizando con la improvisación y han desarrollado capacidades intelectuales inherentes a ella, pero útiles en otras muchas facetas de su desarrollo intelectual: desarrollo de la concentración, desarrollo de la memoria, dominio léxico y sintáctico, desarrollo y riqueza de vocabulario, carácter competitivo, etc. Y lo fundamental: han

¹⁰⁵ Ver en Anexo 1, Juan José BONILLA.

¹⁰⁶ Archivo de Manuel M. MATEO.

¹⁰⁷ Boletín de la Escuela Experimental de Trovo «Alpujarra», 1999.

descubierto que el trovo existe, que es algo que les pertenece, y han aprendido a respetarlo, a admirarlo, a defenderlo»¹⁰⁸.



Fig. 18. Escuela de Murtas, 1999¹⁰⁹.

La idea que Alexis Díaz-Pimienta quiso instaurar en estas escuelas experimentales de trovo desde un principio no fue nunca «literaria» en el sentido estrictamente académico del término. Solo se pretendía que los niños aprendieran a expresarse en versos espontáneamente, como paso previo y camino alternativo para descubrir después la poesía. En las escuelas se enseñaba a «versificar». Era una introducción en la versificación, más que en la poetización, como paso previo, válido y gradual, para llegar a la Poesía:

«Estamos convencidos de que esta primera etapa constituye una importante ejercitación lingüística y rítmica, sin profundizar en argumentos poéticos ni estilísticos, dejando que la propia voz y el propio impulso creador les abra (o les cierre para siempre) la puerta de la Poesía. El posterior desarrollo de los aprendices de troveros, dependerá, entonces, de la continuación del trabajo creativo y de la práctica, así como de cursos posteriores que cubran aquellos aspectos teatrales y poéticos que, sumados a los repentísticos ya estudiados, completen el acercamiento de los niños al arte de trovar, a su esencia»¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Ibidem*, Alexis DÍAZ-PIMIEN TA.

¹⁰⁹ Archivo de Manuel M. MATEO.

¹¹⁰ *Boletín de la Escuela...* Alexis DÍAZ-PIMIEN TA.



Fig. 19. Participación de la EET en el Festival de la Alpujarra celebrado en Vívar, 2000. Actuación de Noelia Zuheros “la Mimosa”¹¹¹.

Hay que destacar varios aspectos importantes que supuso la apertura de la escuela del trovo en la Alpujarra bajo la salvaguarda del Festival de la Alpujarra¹¹²:

- El estudio en la EET de otras formas de poesía improvisada de Iberoamérica amplió en los niños el abanico de formas poéticas homólogas al trovo, y esto sirvió para revalorizar este arte como una de las formas culturales autóctonas al mismo nivel de otras de las más importantes en el ámbito hispánico.
- Mayor corrección lingüística en las improvisaciones de los alumnos de la escuela, donde apenas se usaban los arcaísmos, vulgarismos y barbarismos que son localizables en cualquier corpus textual de trovo improvisado. Estos alumnos apenas usaban el apócope y la diéresis, y siempre como «recursos octosilabizadores», no como desprendimientos de un uso hablante.
- Dominio de los aspectos técnicos de la improvisación por parte del alumnado, donde se cuidaba con mucho celo la perfecta consonantación de sus rimas y la perfecta «octosilabización» de sus versos, lo que tendía a enriquecer también el trovo alpujarreño toda vez que significaba una ganancia formal y estética.

¹¹¹ Archivo de Manuel M. MATEO.

¹¹² Datos obtenidos del *Boletín de la Escuela...* Alexis DÍAZ-PIMIENTA.

- La incorporación de la mujer al trovo. El trovo en la Alpujarra ha sido, durante siglos, una «tradición masculina», vedada a la mujer por el rol social que ésta desempeñaba en la vida comarcal. La escuela fue en este sentido pionera e innovadora, ya que en ella el trovo femenino ha estado representado mayoritariamente.

«Los hombres tenían poderes
y se lo hemos quitado,
y entre otros muchos placeres
ahora hemos logrado
que trovaran las mujeres»¹¹³.

- Incremento del interés y el respeto de los niños alpujarreños por los troveros. Para muchos de ellos, los troveros pasaron de ser desconocidos a ser figuras a imitar, maestros a los que hay que escuchar para aprender su arte; para otros, pasaron de ser los «vecinos que trovaban» a ser el ejemplo a seguir.
- Identificación de las nuevas generaciones con la comarca de la Alpujarra a través de un mayor conocimiento de la tradición:

«Además, hice cosas muy simpáticas para que se sintieran identificados con su entorno, que fue el que se pusieran nombres artísticos relacionados con la comarca, como «el Castigadero» (chimenea pequeña de las casas típicas alpujarreñas), «el Tiano», «el Terrao», «la Mimosa» (flor autóctona de la Alpujarra), «el Mulhacén», «Aben Humeya»... A través de este ejercicio de antropología cultural, los niños adquirieron un sentido de permanencia y de identidad»¹¹⁴.

Hay que señalar, finalmente, que este proyecto de Escuela Experimental de Trovo no tuvo continuidad en el tiempo porque «el color localista y la mirada endogámica del trovo en la Alpujarra hace que no tenga perspectiva de futuro»¹¹⁵.

¹¹³ Quintilla compuesta por la alumna de la ETT de Órgiva, Noelia ZUHEROS “la Mimosa”, en el Festival de Vícar (2000). Pie forzado: «que trovaran las mujeres», impuesto por Miguel García «Candiota», presente entre el público.

¹¹⁴ Ver en Anexos 1... Alexis DÍAZ-PIMIEN TA.

¹¹⁵ *Ibidem*, Alexis DÍAZ-PIMIEN TA.

Fueron, precisamente, esos troveros viejos a los que tanto admiraban los alumnos de la escuela, los que más impedimentos y objeciones plantearon de cara a la formación de nuevos troveros:

«En los postulados de la escuela, cuyo proyecto presenté a Abuxarra, admitía que la escuela no tenía sentido sin el apoyo de los troveros autóctonos. Los invité a todos, pero nunca asistieron. Ni siquiera Candiota, ni Sevilla, las figuras más representativas del momento. Solo estuvieron Morón y Sotillo, pero no esas grandes figuras anteriormente mencionadas»¹¹⁶.

En opinión del trovero José Sevilla, sin embargo, la no presencia de esos troveros más reconocidos en estas escuelas se debió a algo más accesorio, al comentar que «la escuela de trovo no pudo tener éxito porque las personas mayores no nos podemos desplazar a la sierra habitualmente. Pilla muy lejos»¹¹⁷.

El panorama no ha cambiado en veinte años desde la creación de aquella escuela pionera. Ahora los jóvenes alpujarreños improvisadores se refugian en el rap o en el hip-hop. Manifestaciones que llegaron después y que demuestra que es falsa la creencia que a los jóvenes no les gusta la improvisación. El trovo tiene que salvarse a sí mismo con la creación de las escuelas. Es asumir de una manera definitiva que, o trabajas con las nuevas generaciones o el trovo está en riesgo real de desaparición en el ámbito de la Alpujarra:

«Es un error, por tanto, con una carga histórica en la que el trovo alpujarreño está justo en el lugar donde lo dejé hace veinte años. Y creo que, tristemente, está abocado a la desaparición si no se ponen las pilas. Lo cual me produce mucha pena. En este tiempo no ha habido tampoco interés. Nadie me ha llamado, ni me ha sugerido nada de retomar el proyecto. La escuela de trovo para los alpujarreños ha quedado como un vacío de algo que nunca sucedió»¹¹⁸

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Ver en Anexos 1, *Entrevista n.º 5*, José LÓPEZ SEVILLA.

¹¹⁸ *Ibid.*

3

El trovo y su desarrollo dentro del Festival.

3.1. Contextualización.

La acción poética popular en la Alpujarra evoluciona en dos sentidos. Por un lado, una poesía desde un punto de vista tradicional que sigue básicamente las líneas estilísticas del romance; y, por otro lado, una poesía basada en la repentización llevada a cabo por troveros.

Desde el punto de vista geográfico, ha tenido un mayor desarrollo en las cortijadas de la sierra de la Contraviesa debiéndose, principalmente, a la propia idiosincrasia de los lugareños y al escaso contacto con otras zonas externas limítrofes de la comarca:

«El trovo, aunque parece que estuvo extendido por toda la comarca, se ha conservado, fundamentalmente, en la zona de Contraviesa, comprendida entre Adra, Albuñol, Albondón, Murtas y Turón. 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»¹¹⁹.

Consultadas distintas fuentes al respecto, podemos decir que el desarrollo de la poesía improvisada desde esta zona de la Alpujarra tiene dos estadios. Por un lado, a principios del siglo XIX, coincidiendo con la explotación minera de Sierra de Gádor (lo cual significó un nuevo e importante recurso económico), se desarrolló un tipo de fandango basado en la poesía improvisada y que, en poco tiempo, se extendió a otras zonas cercanas cuya economía también se basaba en la minería por el trasvase de trabajadores:

«Esos primeros mineros, a partir del fandango popular, desarrollaron duelos de poesía improvisada como un elemento más de un extenso y rico folklore que se extendió, con los movimientos de emigración minera, primero a Sierra Almagrera (Almería) y, desde aquí, a Linares (Jaén) y La Unión (Murcia)»¹²⁰.

Posteriormente, a partir del ascenso socio-económico del Campo de Dalías (actual comarca de Poniente de Almería) debido al éxito del cultivo intensivo bajo plástico que se inicia en la década de los 50 del siglo XX, «provoca un gran movimiento de los habitantes de la Contraviesa y el resto de las zonas montañosas de la comarca alpujarreña hacia la costa principalmente»¹²¹.

El trovo se desarrolló básicamente en las cortijadas de la Contraviesa, tomando los troveros incluso su nombre artístico del cortijo donde se criaron, como el caso del celeberrimo trovero Miguel García «Candiota»:

«Del cortijo "Candiota", en el cual trabajaban sus padres siendo él niño, le pusieron los aficionados el nombre artístico. Nacer en La Contraviesa, corazón del trovo, hizo que desde niño se sintiese atraído por él, y a los siete años empezó a trovar en quintillas, con música de fandango cortijero (con violín, bandurria y guitarra)»¹²².

¹¹⁹ Norberto TORRES, «El trovo y el Flamenco», *Guitarra Flamenca II: lo contemporáneo y otros escritos*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2005.

¹²⁰ José CRIADO, *El trovo alpujarreño y Candiota*, Colección Colectivo, Ronda, 1992, pág. 5.

¹²¹ *Ibid.*, pág. 12.

¹²² «Biografías. Miguel García Maldonado», *dipalme.org*, <t.ly/FBj9> [Consultado el 21/01/2021].

El trovo en su máxima expresión se daba principalmente en estos cortijos cuando se celebraban unas fiestas de carácter improvisado la mayoría de veces y que eran fiel reflejo de un modo de vida basado en el trabajo colectivo y la cooperación entre vecinos:

«El contexto natural del trovo se daba en las fiestas, las cuales se producían, en muchas ocasiones, de forma espontánea. Un grupo de personas se reunían durante la noche en un cortijo, la fiesta podía durar horas, a veces varios días. En muchas ocasiones estas reuniones de trovo estaban muy vinculadas con las formas de trabajo colectivo, denominadas tornapeón, así, para finalizar la recogida de las cosechas, o realizar determinados trabajos — como las mondaderas de almendras, matanzas, etc.—, los vecinos se reunían en cuadrillas y se ayudaban unos a otros en dichas tareas; esta forma de trabajo colectivo originaba una cohesión y solidaridad entre los distintos miembros de la comunidad, en la que no faltaban los aspectos lúdicos, en donde el trovo tenía un papel protagonista, acompañado de su música y baile correspondiente. Estas fiestas no necesitaban la concurrencia de muchas personas, con ocho o diez participantes era suficiente»¹²³.

De esta forma se puede afirmar que el carácter burlón y de chanza dentro de un contexto festivo es la principal característica de este trovo. Así, el pique y a veces el ánimo de «ofender» al contrario son el pretexto para demostrar algo que conlleva mayor profundidad, esto es, las dotes improvisatorias de cada trovero. No obstante, y tal y como afirma el trovero Sevilla, siempre sin ánimo de agravio alguno de por medio, ya que «entre nosotros, los troveros, nos llevamos todos bien. Nos decimos tonterías unos a otros. Pero siempre de buen humor»¹²⁴.

Este trovo cortijero se hacía principalmente entonando con un acompañamiento instrumental, cuestión importante que los distinguía de otras zonas geográficas donde también se cultiva la poesía improvisada:

«Por eso llaman *porfía de trovo* al intercambio de quintillas que mantienen generalmente dos improvisadores, a dúo y debate (a porfía, dicen), bien «cantás» al ritmo del fandango que marcan el violín, la guitarra, la bandurria y el laúd, bien sin acompañamiento musical, a lo que los alpujarreños

¹²³ Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Dos miradas sobre el fandango: el fandango en la música española y un ejemplo de fandango popular del sur: el trovo de la Alpujarra», *Música Oral del Sur: revista internacional*, n.º 12 (2015), págs. 279 – 280.

¹²⁴ Ver en Anexo 1, ...José LÓPEZ SEVILLA.

granadinos otorgan un mérito menor, el trovo «hablao», especialidad de los improvisadores del Campo de Dalías almeriense»¹²⁵.

En el trovo que se denomina como «cantao», el trovero está acompañado de un ensemble formado por violín, guitarra y bandurria. Silábicamente, tal y como recoge José Criado en uno de sus numerosos escritos dedicados al trovo, «el número de los versos (6), y el número de sílabas (8) que, en cada verso, tiene que decir el trovador»¹²⁶.

Es frecuente que en la exposición viva del trovo y debido a factores de vocalización, acento y el propio carácter y personalidad del cante del trovero la recepción y entendimiento de la letra de la composición no sea muy inteligible, tal y como afirma la expresidenta de la Asociación «Abuxarra» María Aragón, y que es uno de los mayores inconvenientes que presentan los distintos festivales respecto las actuaciones del trovo:

«Otro problema que se da es que los troveros no vocalizan bien, y el mensaje se pierde. De hecho, a la celebración de la última edición del festival que se ha hecho virtual por el coronavirus, hemos puesto subtítulos para poder entender a los troveros, también porque se han reunido al aire libre, sin micrófonos y no se escuchan nada»¹²⁷.

El modo de ejecución del trovo es el siguiente: El primer verso de la quintilla suele estar precedido de un sobresaltado “ay”, A continuación, repite el mismo primer verso pero ya sin la interjección preliminar.

«Ay, tengo en alto mi talento,
tengo en alto mi talento cuando digo de trovar;
cuando a tu lado me encuentro
los versos de par en par
cambio de mi maestro».

Quintilla del «Ciego Merino»

¹²⁵ Alberto DEL CAMPO TEJEDOR, «Trovar en la Alpujarra», *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 68 (2008), págs. 32-75.

¹²⁶ José CRIADO, *El trovo alpujarreño...*, pág. 41.

¹²⁷ Ver en Anexos 1,... María ARAGÓN.

Según refleja Criado en su obra «Hombres de Versos», algunos trovadores también utilizan una construcción que «es característica del cante por Malagueñas»¹²⁸.

«En los barrancos que ahondan
los torrentes temporales
es lástima que se escondan
nuestros trovos tan geniales
y no los transmita una onda»¹²⁹.

Entre las variantes dentro del trovo, el denominado trovo «hablao» tiene un desarrollo particular ya que, al no estar sujeto y, en cierta manera, obligado por el acompañamiento musical, se pueden dar varias circunstancias en el momento de la improvisación:

«Por su parte el trovo hablao suele ser más íntimo, cuando los troveros se encuentran casualmente fuera de la dinámica de la fiesta, aunque también se produce en el trovo de escenario mientras descansan los músicos y los troveros están muy motivados. Guando el trovo se habla es frecuente hacerlo cortao, es decir, que una misma estrofa la componen, por turnos, entre dos o más repentizadores. Igualmente, resulta frecuente en el trovo hablao realizar quintillas, décimas y glosas, como diversos artificios de rima obligada, de verso de cierre dado, y sobre el mismo realizar toda la improvisación, etc.»¹³⁰

3.2. Estrofas utilizadas en el trovo.

La estructura formal improvisatoria cultivada en la Alpujarra se caracteriza por emplear tanto la rima consonante como asonante. En cuanto a número de sílabas, el octosílabo es el verso más utilizado, pero también se puede dar los versos de 7 y 9 sílabas¹³¹.

¹²⁸ José CRIADO, *s: aproximación histórica a una forma de Flamenco primitiva: el trovo en la Alpujarra*, Almería, IEA, 1999, pág. 61.

¹²⁹ Quintilla de José SOTO, en José CRIADO, *El trovo en el Festival...* pág. 5.

¹³⁰ *Ibidem*, págs. 38-39.

¹³¹ José CRIADO, *El trovo alpujarreño...* págs. 42-44.

Estructura Formal	Rima
Quintilla	1,3,5/2, 4
Quintilla en redondilla	1, 3, 4/2, 5
Décima Espinela	1, 4, 5/2, 3, 6/7, 10/8, 9

Tabla 2. Estrofas empleadas en el trovo

Ejemplo. Quintilla hablada de Paco Megías¹³².

«Varias veces me desvelo
acordándome de ti,
de mi vida eres consuelo
y eres para mí
como un regalo del cielo».

Ejemplo. Quintilla en redondilla de José Martín¹³³.

«Como me siento trovero
en Cádiar quiero trovar
para decirle sincero
que aquí falta un cenicero
porque aquí quiero fumar».

En cuanto a la décima espinela, su ejecución puede sufrir ciertas variantes desde un punto de vista formal, melódico y temático, tal y como afirma Reynaldo Fernández:

«Algunos trovadores cantan esta décima con tono de guajiras, y la glosa construida a partir de una cuarteta de rima 1,3/2,4, se improvisan cuatro

¹³² Velá celebrada en Balanegra (Almería) el 21/04/1986.

¹³³ Velá celebrada en Cádiar (Granada) el 09/10/1986.

quintillas, siendo cada uno de los versos de la cuarteta el cierre de las quintillas respectivas. La temática del trovo puede ser filosófica, de actualidad, satírica, burlesca y graciosa, amoroso, lírico o panegírico. Los instrumentos utilizados son violín, guitarra, castañuelas y en ocasiones instrumentos de pulso y púa: bandurria y laúd. Se puede acompañar de baile: mudanzas y robao»¹³⁴.

La documentación existente que refleja el uso de la décima en la Alpujarra data de principios del siglo XX, posiblemente influenciada por los cantes mineros de Murcia. No obstante, el uso de la guajira puede implicar una ascendencia cubana, según afirma José Criado:

«En los primeros años del s. XX, Juan y Paco Fuentes, campesinos, hermanos, trovadores y poetas que viven en el Campo de Dalías, utilizan para su poesía, además de la quintilla, la décima espinela y la guajira. Estos datos son muy importantes porque sitúan históricamente los posibles inicios de la décima espinela en la poesía popular alpujarreña, tal vez con influencia de los mineros que trabajan en La Unión, zona minera murciana que, a primeros de siglo, se halla en su máximo apogeo y es la receptora final de parte de la masa de trabajadores que deambula por el sur de la Península Ibérica desde las primeras décadas del siglo XIX. Pero los hermanos Fuentes utilizan la estrofa que ellos llamaron guajira, que es una espinela irregular de 12 versos con rima 1, 4, 5 / 2, 3 / 6, 7 / 8, 9, 12 / 10, 11 totalmente desconocida en la poesía popular de los mineros, tanto en la Alpujarra como en Murcia. Lo que tal vez signifique una influencia directa de Cuba»¹³⁵.

Ejemplo. Décima de Miguel García «Candiota»¹³⁶.

¡Dejen a un pueblo que ande
con su propia orientación,
enseñando educación
que eso es lo puro y lo grande!
Y que otro pueblo no mande
donde no debe mandar,
que cada cual debe estar a donde le pertenece
y que Cuba no merece
que lo puedan castigar.

¹³⁴ Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Dos miradas sobre el fandango...», pág. 279.

¹³⁵ José CRIADO, «La décima popular en la Alpujarra», *Revista de folklore*, n.º 150 (1993). <t.ly/EPI2> [Consultado el 14/09/2020].

¹³⁶ Décima improvisada por Candiota el 9 de Octubre de 1992 en Cuba, recogida en *Ibidem*.

3.3. Las controversias en el trovo.

Como se ha constatado hasta ahora, los troveros forman parte de la acción poética de la comarca de la Alpujarra. La improvisación de sus versos convocan a cientos de personas en los festivales, que los evocan y comentan entre ellos. Las controversias en el trovo desencadenan el entusiasmo entre los seguidores de los distintos troveros. Como cada trovero tiene un estilo propio forjado y una exclusiva condición de entender y recitar sus versos, provoca a su vez el enfrentamiento de los aficionados al trovo. Queda demostrado, por tanto, que cada repentizador tiene una caterva de fieles incondicionales, llegándose incluso a la rencilla banal entre estos prosélitos

Ejemplo. Controversia entre Candiota y Sevilla en el Festival de Laujar de Andarax, 1987¹³⁷:

Candiota

«Sevilla, no te permito
lo que ocurre en Guardías Viejas
¿te parecerá bonito
que las tías enseñan las almejas
y los hombres el pito?»

Sevilla

«Miguel, no seas inocente,
no es una experiencia nueva,
que viene de antiguamente.
En cueros estaba Eva
Y era una mujer decente»

El trovo dentro del Festival se ha descontextualizado en cierta manera de su origen, cuando el encuentro de troveros se daba en cortijadas al amparo de una festividad local o algún tipo de celebración particular, como bien refiere el trovero José Barranco en la obra de José Criado sobre el trovo en el Festival, «el trovo se hacía así en las casas particulares y en los bailes que se hacían los días de fiesta y los domingos»¹³⁸; o Epifanio Lupión Lupiañez, «claro, los cortijos están salpiqueaos pero, al saber que había fiesta en un cortijo, acudían tos los cortijeros y se formaban grupos grandes»¹³⁹. La controversia trovera en el Festival es una actuación tratada con la misma importancia

¹³⁷ Ver en Anexo 1,... José LÓPEZ SEVILLA.

¹³⁸ Norberto TORRES, «Trovo y Flamenco», *Guitarra flamenca: lo contemporáneo y otros escritos*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2005. <t.ly/huJW> [Consultado el 22/12/2020].

¹³⁹ *Ibidem*.

que las demás disciplinas folklóricas que intervienen en el mismo, por lo que, como refiere María Aragón, en cierta manera esto afecta a los troveros:

«Hay que señalar que el trovo es un elemento extraño dentro del festival en tanto en cuanto no es su sitio. Me explico. El trovo nace al amparo de las cortijadas, en fiestas y celebraciones donde se reunían y de pronto empezaban a improvisar. El escenario no es su sitio. Simplemente se han adaptado, algunos; otros, sin embargo, se han negado a subir y a participar. Al público le gusta mucho las actuaciones de los troveros»¹⁴⁰.



Fig. 20. Controversia entre troveros sobre el escenario durante el Festival de Ugíjar, 9 de Agosto de 2015¹⁴¹.

La actitud de los troveros sobre del escenario es positiva, abierta y participativa, si bien muchos ven mermada su libertad y capacidad compositiva por las normas de actuación establecidas por la organización del Festival en cuanto al tiempo que se determina de ejecución, como bien formula José López Sevilla de la siguiente manera:

«Una mejora para el trovo en el Festival de la Alpujarra es que no hubiera límite de tiempo y pudiera entrar la quarteta y la espinela. Que no haya límites de ninguna clase y pueda expresarse uno de la forma que quiera. Hay que tener en cuenta que con las espinelas te expresas de forma muy distinta que con la quintilla; con la quintilla no tienes campo para expresarte como es debido, en la espinela tienes más campo»¹⁴².

¹⁴⁰ Ver en Anexo 1,... María ARAGÓN.

¹⁴¹ Troveros: Juan MORÓN y Francisco PERET. «Trovadores, trovo, música, baile y vino», *ellenguajedelvino.blogspot.com* (19/04/2018), <t.ly/u2ro> [Consultado el 22/01/2021].

¹⁴² José CRIADO y Francisco RAMOS MOYA, *El trovo en el Festival...*, pág. 134.

La mayoría de troveros y participantes en el Festival defienden la idea de ampliar el espacio temporal de actuación, ya que va en beneficio del arte. Así, el trovero José Soto Barrionuevo “Sotillo” concuerda con la opinión de dotar con más tiempo para preparar el trovo sobre el escenario del Festival:

«En cuanto al trovo, necesita mucho más tiempo del que tiene, El trovador también tiene su cortedad para salir al escenario y está un poco corto y cuando él está metido, que se le ha olvidado completamente la gente y los problemas, es cuando se corta. Yo daría más tiempo»¹⁴³.

Siguiendo esta línea, el repentista Díaz-Pimienta afirma que, si bien esta actuación de troveros encima del escenario desvirtúa un poco el arte del trovo, porque se desnaturaliza de alguna forma su sentido espontáneo, no debe ser óbice para realizar una buena composición y ejecución del arte de trovar:

«Aunque yo me encuentre bien en un cortijo o en una fiesta particular, no voy a hacerle ascos a la cultura social del siglo XX-XXI. Todas las artes como el flamenco que empezó también en cuevas y en fiestas caseras se han abierto a los escenarios y a los medios. Todo tiene una evolución. Por eso es importante la gente joven para crear nuevos troveros entre los niños, sobre todo, gente que no haya crecido en los cortijos y que piensen que sólo en ese ambiente se puede trovar. No necesitan de una bota de vino y una pata de jamón para empezar a trovar»¹⁴⁴.

De la misma manera opina el trovero Ramón Antequera al afirmar:

«El Festival de la Alpujarra ha sido danos vida a todos nosotros, nos hemos visto ahora en la luz, nos hemos salido a la calle y antes estábamos escondidos. Los temas es la única manera de lucir el trovo; antes que no había era posible que llevaran los trovos aprendidos, pero el trovero no se combina con nadie; el trovero lo siente en el acto y lo hace en el acto»¹⁴⁵.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Ver en Anexo 1,... Alexis Díaz-Pimienta.

¹⁴⁵ José Criado y Francisco Ramos Moya, *El trovo en el Festival...*, pág. 70.



Fig. 21. Grupo trovero en la cortijada El Collao (Murtas), 1956¹⁴⁶.

3.4. La música del trovo.

«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)¹⁴⁷.

El trovo puede ser hablado o cantado, tal y como se ha mencionado a lo largo de este trabajo. La diferencia, aparte de lo obvio, es el origen de «fandango del sur» del trovo cantado, con una clara influencia malagueña:

«Cuando es cantado, suele ser acompañado por guitarras, violines e instrumentos de púa, como bandurrias y laúdes. A estos instrumentos se añaden palillos cuando el baile del trovo, los mencionados mudanzas o robaos, completa la fiesta. La forma musical utilizada por el trovo cantado es el fandango del sur, entendiendo este concepto como una serie de variantes locales llamadas verdiales, malagueñas, rondeñas, zánganos, robaos, abandolaos,

¹⁴⁶ José CRIADO, *El trovo de Almería*, Almería, IEA (Diputación de Almería), 2013, pág. 5.

¹⁴⁷ Norberto TORRES, «Trovo y Flamenco», *Guitarra flamenca...* <t.ly/huJW> [Consultado el 22/12/2020].

chacarral, cortijero, arriera, etc. con similitudes formales en la métrica y la melodía, agrupadas bajo el nombre de fandangos»¹⁴⁸.

En el fandango «abandolao»¹⁴⁹ empleado en la interpretación del trovo, se puede diferenciar dos variantes en base a la afinación de la guitarra: «el trovo “morato”, más agudo; y el trovo “malagueño”»¹⁵⁰. No obstante, y a pesar de esta pauta establecida en el proceso de afinación, es ostensible una afinación deficiente tanto de los instrumentos acompañantes como de las voces solistas la hora de cantar, lo que demuestra un evidente desafecto y escasa atención relativa a este parámetro. Norberto Torres afirma que esta falta de interés por el cuidado de la afinación «se explica por el aprendizaje empírico de los músicos del trovo»¹⁵¹, es decir, el aprendizaje se basa en el trasvase de un conocimiento donde, aquellos con más destreza y experiencia, van enseñando a los que se inician en este arte.

No obstante, el criterio más importante para el músico trovero es el apelado por ellos como «ritmo alpujarreño», donde el acompañamiento se supedita claramente al baile y, por tanto, la presencia o no de los palillos es un factor importante para los troveros porque va guiando la guiando la música del trovo:

«Si hay palillos todos los instrumentos van ahí marcados, 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, pues ya falla y lo estropea todo, ya forma el lío. Y luego el tiemple, un tío que salga cantando bien pues te anima, te levanta *p'arriba*, crece la fiesta», (Manuel Fernández Moreno “el Fraguilla”)¹⁵².

Como bien refleja Norberto Torres en su escrito «Trovo y Flamenco», la aparición de los palillos estableciendo el tempo será fundamental en tanto en cuanto establece una exigencia al trovero de ser más o menos resolutivo a la hora de improvisar.

¹⁴⁸ Norberto TORRES, *Guitarra Flamenca. Vol. 1: lo clásico*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2004, pág. 199.

¹⁴⁹ Fandangos abandolaos, *Instituto Andaluz de Flamenco*, <t.ly/DywP>, [Consultado el 23/12/2020].

¹⁵⁰ Norberto TORRES, *Guitarra Flamenca...* pág. 201.

¹⁵¹ Norberto TORRES, *Guitarra Flamenca...* pág. 202.

¹⁵² José CRIADO y Francisco RAMOS MOYA, *El trovo en el Festival...*, pág. 99.

Así, la presteza en el momento de recitar, la naturalidad o la agudeza de la composición son juicios artísticos que los aficionados valoran a la hora de trovar¹⁵³:

«Los troveros tienen que ir con la música, no puede ir la música con el cante. Pero hay momentos que los troveros van muy lentos y entonces los músicos tenemos que ir lento. Hay un intercambio entre la música y el trovo» (Maribel Ramos Peralta, palillera)¹⁵⁴.

El trovo se interpreta en compás de $\frac{3}{4}$, y consta de dos secciones bien diferenciadas¹⁵⁵:

- 1) Prólogo instrumental con una estructura formal de preludio constituido por diez compases, clausurando dicha estructura un par de acordes a la guitarra. Esta entrada con frecuencia comienza con tres acordes a la guitarra para iniciar todos juntos. El esquema rítmico que se sigue es el del fandango:



- 2) Sección cantada. El violín y la bandurria suenan al unísono durante toda la interpretación. Al incorporarse la voz, ésta sigue melódicamente al violín/bandurria, fijando pausas al finalizar cada una de las seis frases que la conforman. Los instrumentos acostumbran a arpeggiar en estos finales de frase como una forma de contrapunto creado. «Después del trovo, de nuevo el interludio para dar paso a la réplica cantada, y así sucesivamente»¹⁵⁶.

¹⁵³ Norberto TORRES, «Trovo y Flamenco», *Guitarra flamenca...* <t.ly/huJW> [Consultado el 22/12/2020].

¹⁵⁴ José CRIADO y Francisco RAMOS MOYA, *El trovo en el Festival...*, pág. 187.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pág. 46.

¹⁵⁶ Norberto TORRES, «Trovo y Flamenco», *Guitarra flamenca...* <t.ly/huJW> [Consultado el 22/12/2020].



Fig. 22. Actuación del Grupo de trovo de Murtas en la Universidad de Sevilla, 26/04/2002¹⁵⁷

El trovo se dispone en la música, de una forma más o menos genérica, de las siguientes dos prácticas:

<i>Frase musical</i>	<i>Verso</i>	
1 ^a	Primero	Primero
2 ^a	Primero	Segundo

¹⁵⁷ Por invitación del profesor Alberto del Campo, el grupo estaba conformado por Cecilio Polita, Antonio María Martín, Andrés Linares, Salustiano y Vicente, sentados. De pie: Moisés Linares, Paco Mejías, José López Sevilla y Miguel García “Candiota”. Ver en *murtas.com*, <t.ly/NsxE> [Consultado el 22/12/2020].

3ª	Segundo	Tercero
4ª	Tercero	Tercero
5ª	Cuarto	Cuarto
6ª	Quinto	Quinto

Tabla 3. Estructura musical del Trovo.

La forma de acompañamiento instrumental varía según la zona y posibilidades del momento. Por este motivo, las castañuelas se pueden suplantar llegado el caso por una botella rascada, por ejemplo. Un hecho importante es que si no hay baile acompañante, se puede prescindir de las castañuelas: «cuando el baile acompaña al trovo es frecuente la utilización de castañuelas, no siendo imprescindibles en ausencia del baile (mudanzas o robaos)»¹⁵⁸.

Se puede apreciar la estructura típica del trovo alpujarreño en la siguiente transcripción realizada por Reynaldo Fernández Manzano y Azucena Fernández Manzano¹⁵⁹.

Fig. 23 – 28. Trovo: «El trovero transparente»:

¹⁵⁸ José CRIADO y Francisco RAMOS MOYA, *El trovo en el Festival...*, pág. 49.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 50-55

Trovo Kipyareño.

PIECER.

INTRODUCCIÓN INSTRUMENTAL.

Viol. I

Viol. II

Viola

Violoncello

Contrabajo

Voz

En el valle de Kipyareño

Pág. 1

Voz

En el valle de Kipyareño

En el valle de Kipyareño

Fin.

Pág. 2

Handwritten musical score for two systems. The first system consists of five staves: vocal (Soprano), vocal (Alto), vocal (Tenor), piano accompaniment (right hand), and piano accompaniment (left hand). The second system also consists of five staves with similar instrumentation. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are written below the vocal staves.

Pág. 3

Handwritten musical score for two systems. The first system consists of five staves: vocal (Soprano), vocal (Alto), vocal (Tenor), piano accompaniment (right hand), and piano accompaniment (left hand). The second system also consists of five staves with similar instrumentation. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are written below the vocal staves.

Pág. 4

3.5. El encuentro con el repentismo cubano: la décima.

El primer acercamiento del repentismo cubano con el trovo alpujarreño sucedió en el año 1990, cuando una delegación cubana de repentistas llegó al festival celebrado en Válor. La labor de intermediación del por entonces funcionario de la Junta de Andalucía, Pedro Navarro, dio lugar a ello:

«Surgió a través de Pedro Navarro, natural de Adra, que ha tenido mucho contacto con el festival también, el cual había estado en Cuba y vio que allí también se improvisaba con la palabra como aquí el trovo. Entonces, a través de su trabajo en la Junta de Andalucía, nos propuso la posibilidad de hacer un intercambio con estos repentistas cubanos»¹⁶⁰.

Esta comisión estaba conformada por Waldo Leyva, poeta y funcionario de cultura de Cuba, y los repentistas Jesús Rodríguez y Omar Mirabal, con Félix Sarmiento al laúd:

«A raíz del contacto y proximidad, tanto afectiva como ideológica, con el pueblo cubano de algunos miembros de la asociación, se contactó con un grupo de Cuba, el cual vino al festival de Válor en 1990. Vinieron capitaneados por el presidente de la Asociación Nacional de Escritores Cubanos, Waldo Leyva. Era un grupo de repentistas (como ellos denominan a los trovadores) que eran auténticos magos. Virtuosos instrumentales, además. Eran poetas auténticos que cantaban».

En el año 1991 los alpujarreños le devolvieron la visita a Cuba, en un festival de Música Iberoamericana celebrado en La Habana:

«Allí conocí a los troveros alpujarreños, cuya delegación estaba compuesta por Pepe Criado, gran investigador del trovo alpujarreño y los troveros Miguel García “Candiota” y José López Sevilla. Éstos repitieron en el Festival de Las Tunas de 1993, el festival más grande de repentismo cubano. Esto significó una nueva toma de contacto de ambas tradiciones. En el festival de la Alpujarra celebrado en Dalías en 1993, desde la organización, quisieron traer de nuevo a una delegación cubana de repentismo. Y es cuando yo llego

¹⁶⁰ Ver en Anexo 1,... María ARAGÓN.

como invitado al Festival de la Alpujarra, junto con Waldo Leyva, Ricardo González Yero y Eliezer Peña al laúd»¹⁶¹.

El equivalente al trovo en Cuba se denomina «repentización», “punto cubano” o “punto guajiro” y, por tanto de esta forma, el trovero cubano es un «repentista». Se suele acompañar de laúd, fundamentalmente, donde el acompañante cubano va improvisando incesablemente, omitiendo de este modo la cadencia continuada del acompañamiento alpujarreño. De acuerdo con Norberto Torres, la prelación de la décima respecto a la quintilla es que se apresta de un lógico mayor volumen de versos para fraguar una idea o para ajustar más convenientemente las palabras que se precisa para construir la copla¹⁶². Sin embargo, ambas formas de improvisar comparten casi los mismos hábitos y obsesiones al momento de improvisar, que es lo que Díaz-Pimienta viene a llamar «carácter bohemio» del improvisador¹⁶³.

El «punto» es una forma musical en que se utilizan primordialmente tres instrumentos: laúd, el tres cubano y la guitarra, acompañados rítmicamente por claves y un poco menos por el güiro. Es un componente fundamental del patrimonio cultural inmaterial cubano.

El «punto» mantiene casi invariable su forma primaria, siendo la más notable variación en su desarrollo la velocidad ejecutiva de los músicos, apoyada en virtuosismos personales. Incluso, ante la invasión tecnológica y la electrificación de guitarras, treses y laúdes en los grupos y conjuntos profesionales, los poetas repentistas guardan un tácito recelo; prefieren los instrumentos «de cajón» para sus interpretaciones. Y, de todos éstos, es el laúd el que comanda y guía el acompañamiento, sirviendo el tres y la guitarra como un apoyo musical. El toque del laúd es punteado, floreando e improvisando el laudista dentro del mismo punto: es él quien marca todos los cierres y las entradas de los interludios musicales. En cierto modo, el laudista comparte el protagonismo con los improvisadores, siendo mayor el vínculo que existe entre el laudista y los poetas que entre los poetas y los otros músicos»¹⁶⁴.

¹⁶¹ Ver en Anexo 1,... Alexis DÍAZ-PIMIENTA.

¹⁶² Cita de José Antonio MORENO, en José CRIADO y Francisco RAMOS MOYA, *El trovo en el Festival...*, pág. 519.

¹⁶³ Norberto TORRES, *Guitarra Flamenca...* pág. 195.

¹⁶⁴ Alexis DÍAZ-PIMIENTA, «Cuba: entre la décima y el repentismo», *La jornada del campo*, n.º17 (2013). <t.ly/KVRX> [Consultado el 15/12/2020]

Se dan tres procedimientos distintos al cantar y tocar el punto guajiro: el punto fijo, sin variaciones métricas; el punto cruzado, donde se canta de forma sincopada sobre el acompañamiento; y el punto libre, que muestra un compás variable:

«El punto fijo se caracteriza porque el poeta tiene que cantar sus versos a un ritmo fijo dentro de la música, o sea, «a tiempo», sin variaciones de su medida ni su aire. Y en el punto cruzado la relación entre el canto y la música es contrapuesta, es decir, la melodía forma síncopas con el acompañamiento musical que marca el tiempo. El punto libre, también llamado «pinareño» o «vueltabajero» por ser originario de Pinar del Río, en el occidente del país, es, como su nombre indica, un punto en el que el intérprete tiene plena libertad para cantar, y es, por excelencia, el empleado para la improvisación en controversias. Es en el punto libre en el que el poeta repentista se siente más cómodo para improvisar, ya que le permite la enunciación del texto libremente, sin la obligatoriedad dictada por la música. Para ello se utiliza la llamada «tonada libre», que, aunque es siempre la misma, cada poeta la adorna o modifica según su gusto y capacidad interpretativa»¹⁶⁵.

La tonada o punto libre es la usada mayoritariamente para improvisar, «porque en ella pueden acomodar y modificar su canto a la vocalización particular, velocidad interpretativa, inflexiones y timbre de cada uno»¹⁶⁶. Esto puede desentrañar una especie de monotonía por su carácter repetitivo y escasa variedad.

Como punto destacable al respecto y como bien recoge José Criado en «Decimistas cubanos»¹⁶⁷, éstos han ejercido una clara influencia en los trovadores alpujarreños en dos sentidos:

1. Por un lado, han promovido la creación en décimas. A pesar de que en la Alpujarra ya había costumbre en el empleo de la décima¹⁶⁸, ha sido siempre la quintilla la estrofa distinguida por los troveros alpujarreños. Tiene una estructura formal de diez versos octosílabos en la forma ABBAACCDDC. Como bien

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibid*.

¹⁶⁷ José CRIADO, «Decimistas cubanos», *Trovoyoralidad.blogspot.com* <t.ly/Zbne> [Consultado el 26/12/2020].

¹⁶⁸ José CRIADO, «La décima improvisada en Almería», *Trovoyoralidad.blogspot.com* <t.ly/fQMA> [Consultado el 26/12/2020].

afirma Alexis Díaz Pimienta, «la décima es más compleja, es una estrofa de estructura cerrada, binaria, de par en par y con más espacio silábico»¹⁶⁹:

«Adiós, Pepe. Tu partida
deja un enorme vacío.
Adiós, Pepe, amigo mío.
Gracias por cambiar mi vida.
La Alpujarra está dolida
y te llora gota a gota.
Sin embargo, en ti se nota
espíritu alpujarreño.
Te has ido a cumplir un sueño:
ir "De trovo con Candiota"»¹⁷⁰.

2. Partiendo del paradigma cubano, los troveros de la Alpujarra han comenzado a componer unos versos de una forma más simbólica y poética:

«Los cubanos ofrecieron improvisación y controversias aprendidas y para el ambiente trovero alpujarreño fue una experiencia decisiva porque sus versos, ricos en poética, temas y estructura, chocaron con el estilo descuidado y rudo de los alpujarreños»¹⁷¹.

Si bien, en algunos troveros aún permanece perenne esa pauta de trovar «rústico» porque, como bien alude Miguel Ángel Berlanga, «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»¹⁷². También interesante es la opinión de Norberto Torres en este sentido al afirmar que «el conocimiento llega incluso a ser desconocimiento cuando se trata de conocer lo popular»¹⁷³.

¹⁶⁹ Ver en Anexo 1,... Alexis DÍAZ-PIMIENTA.

¹⁷⁰ Alexis DÍAZ-PIMIENTA, Elegía en forma de décima compuesta como homenaje al investigador del folklore alpujarreño, José Criado, fallecido en abril de 2019.

¹⁷¹ José CRIADO, «La décima improvisada... <t.ly/fQMA> [Consultado el 26/12/2020].

¹⁷² Miguel Ángel BERLANGA, «El trovo de las subbéticas andaluzas. la "fiesta de poetas"», pro manuscrito, Granada, 1995, pág. 8.

¹⁷³ Norberto TORRES, «Trovo y Flamenco», *Guitarra flamenca...* <t.ly/huJW> [Consultado el 22/12/2020].

De este modo, el contacto del trovo alpujarreño con el repentismo cubano no ha perdido ninguna de sus características singulares y sí ha ganado en riqueza de registros¹⁷⁴, así lo confirma el trovero José «Sevilla» al decir «nosotros recibimos a los cubanos estupendamente. A nosotros nos daba igual trovar en décimas que en quintillas»¹⁷⁵

3.6. El trovo y las formas de improvisación urbana.

En el XXII Festival de la Alpujarra celebrado en 2013 en Albondón, tuvo lugar la presentación de un documental que versaba sobre el trovo en la Alpujarra. El proyecto fue promovido por la Asociación Cultural «Abuxarra», y estuvo subvencionado por el Grupo de Desarrollo Rural «Alpujarra Sierra Nevada de Granada», con fondos europeos y de la Junta de Andalucía a través del proyecto Lidera. El documental fue realizado por Egoa producciones S.L. y su autora fue la cineasta ejidense Nuria Vargas¹⁷⁶. El documental «El trovo alpujarreño: rescate y transmisión» está dividido en dos partes, una dedicada al trovo en Almería¹⁷⁷ y, la otra, al trovo en Granada¹⁷⁸:

«Mi idea inicial era hacer uno sólo que abarcara toda la comarca de la Alpujarra, pero por una cuestión meramente burocrática, ya que administrativamente pertenecen a dos diputaciones provinciales distintas y dependía de esos fondos públicos, tuve que hacer un documental con troveros granadinos y, otro, con troveros almerienses. Aun así, se pueden ver juntos porque están conectados [...]. Es un trabajo divulgativo del trovo, nada más, ya que los troveros, por razones naturales, están desapareciendo y se corre el riesgo

¹⁷⁴ José CRIADO, «La décima improvisada... <t.ly/fQMA> [Consultado el 26/12/2020].

¹⁷⁵ Ver en Anexo I, ...José LÓPEZ SEVILLA.

¹⁷⁶ DIPUTACIÓN DE ALMERÍA, «Diputación presenta el XXXII Festival de Música Tradicional de la Alpujarra», *dipalme.org*, <t.ly/qa62> [Consultado el 27/12/2020].

¹⁷⁷ «El trovo alpujarreño: rescate y transmisión. Almería», *Youtube*, <t.ly/iM3s> [Consultado el 28/12/2020].

¹⁷⁸ «El trovo alpujarreño: rescate y transmisión. Granada», *Youtube*, <t.ly/H5iM> [Consultado el 28/12/2020].

de que se pierda para generaciones futuras este noble arte. Quería dejar, básicamente, testimonio de esta expresión artística improvisada»¹⁷⁹.



Fig. 29. Presentación del documental «El trovo alpujarreño: rescate y transmisión»¹⁸⁰.
XXII Festival de la Alpujarra. Albondón, 10/08/2013.

Vargas bebe en una fuente muy sólida, ya que, en el seno de su familia, el trovo siempre ha estado muy presente. Su bisabuelo, conocido como «El ciego Corrales», fue un excelente trovador y romancero¹⁸¹:

«Yo era pequeña y mi padre me llevaba a todos los festivales de la Alpujarra, porque él es muy aficionado y no ha faltado a ninguno desde que se están celebrando. Además, mi bisabuelo fue el Ciego Corrales, un trovero romancero que se ganaba muy bien la vida con la poesía improvisada. Eso me ha abierto mucho al mundo del trovo, se han abierto conmigo por esa razón. Los troveros son muy cerrados y herméticos, pero, una vez que accedes, son gente muy generosa y auténtica. Mis primeros contactos los facilitó mi vínculo familiar con el Ciego Corrales. Al conocer los troveros que era bisnieta de él, me acogían calurosamente en su ambiente y me dejaban trabajar»¹⁸².

¹⁷⁹ Ver Anexo 1, *Trabajo de Campo n.º 6*, Entrevista a Nuria VARGAS.

¹⁸⁰ De izquierda a derecha: Adolfo García de Viana-Cárdenas, presidente de la Asociación Abuxarra; Nuria Vargas y Juan José Castillo, alcalde de Albondón,. Ver en «XXXII Festival de Música Tradicional de la Alpujarra 2013», *pacopelegrina.com*, <t.ly/a5Cb> [Consultado el 28/12/2020].

¹⁸¹ Alberto DEL CAMPO TEJEDOR, «Ciegos repentistas en Andalucía. De Al-Majzumi al ciego de los Corrales», *Hispanófila*, n.º 174 (2015), págs. 131-151.

¹⁸² Ver en Anexo 1,... Nuria VARGAS.

La cineasta ejidense estrenó el pasado 10 de junio en el Festival de Cine de Málaga su documental «Controverso»¹⁸³, presentado previamente en el marco del Foro de Coproducción que acoge el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, con un metraje final de 67 minutos¹⁸⁴.

La ficha técnica del film se puede consultar en la página oficial del Festival de Cine de Málaga¹⁸⁵.

“Este documental guía al espectador en un emocionante viaje hacia nuestras raíces de las que tan alejados estamos. Con esta obra no sólo quiero immortalizar el rostro y la voz de los troveros evitando que perezcan en el olvido como sus versos efímeros que no conocen la eternidad, sino que también es una puesta en valor de nuestra cultura y de la tradición oral que nos precede y que por supuesto no ha de extinguirse sino actualizarse a los tiempos de hoy”¹⁸⁶.

Con escenarios en Madrid, la Alpujarra (Granada y Almería) y Cuba, «Controverso» cuenta la historia de Luna, una joven rapera desilusionada con la industria musical, pronto conocerá al escritor y repentista cubano Alexis Díaz-Pimienta. Este le abre todo un mundo nuevo referente al repentismo y los troveros de la Alpujarra. Luna, cuya madre es oriunda de la Alpujarra y su abuela procedía de Cuba, se siente pronto cautivada por la forma de improvisar del trovo, decidiendo viajar rápidamente para encontrarse en la Alpujarra con todos los personajes que viven en torno al trovo. Nuria Vargas busca una forma de descubrir una faceta artística de muchas personas en la Alpujarra que es desconocida para el gran público:

«El argumento de mi película versa sobre la situación en claro riesgo de desaparición en el que se encuentra el trovo y, ante esto, es un grupo de raperos, cuya expresión artística no deja de basarse en la improvisación, como el trovo, los que se acercan a tratar de garantizar la supervivencia del mismo»¹⁸⁷.

Nuria Vargas ha podido contar para su film con troveros alpujarreños de la talla de José Soto «Sotillo», José López Sevilla, José Barranco «Barranquito» o Paco Peret,

¹⁸³ D.M., «Nuria Vargas estrena el día 10 el documental ‘Controverso’ en el Festival de Cine de Málaga», *diariodealmeria.com*, <t.ly/FhGF> [Consultado el 19/06/2021].

¹⁸⁴ Nuria VARGAS, *Controverso*, teaser en Vimeo, <t.ly/Oeel> [Consultado el 28/12/2020].

¹⁸⁵ «Controverso», <t.ly/K19b> [Consultado el 19/06/2021].

¹⁸⁶ Antonio TORRES FLORES, «Talentos con sentido común», *La Voz de Almería*, 15/04/2013, pág. 9.

¹⁸⁷ Ver en Anexo 1,... Nuria VARGAS.

entre otros. Y, entre los repentistas de Cuba y Puerto Rico, algunos como Tomasita Quiala, Luis Paz Esquivel «Papillo o el Grupo Mapeyé»¹⁸⁸.

El encuentro entre troveros y raperos está teniendo una creciente difusión en los últimos años:

«El rap es más fácil que el trovo. En el rap el secreto está en no pararse. En el trovo, por malagueñas, es un cante más descansado. Aunque no te creas, con la quintilla tiene que ser rápido porque si no, pierdes el compás con el acompañamiento. A mí me gusta trovar con música porque te obliga»¹⁸⁹.

Encuentros como los que tienen cabida en los festivales de Las Norias¹⁹⁰ y Cádiar¹⁹¹ («Batallas de gallos») se han convertido en referentes de esta simbiosis expresiva para en los que se potencia una competición intergeneracional de ingenio y creación espontánea:

«Yo, con cincuenta años, empecé a practicar el rap también por esa facilidad. En el festival de Cádiar. Los chiquillos raperos eran muy mal hablados. Pero les crujimos bueno y ya se aplacaron. En Íllora nos volvimos a ver y les dije: - ya sabes el tema mío. No se puede insultar a las madres ni a las hermanas. Hay que tener una «mijica» de educación y de respeto -. Al público no les gusta la grosería. Hay que decir las cosas bien dichas, con educación. Puedes rimar lo que se quiera, pero sin faltar al respeto»¹⁹².

¹⁸⁸ «"Controverso", idea de una almeriense de unir La Alpujarra y Cuba por el rap», *lainformación.com* (19/11/2014). <t.ly/4k1B> [Consultado el 28/12/2020].

¹⁸⁹ Ver en Anexo 1, ... José LÓPEZ SEVILLA.

¹⁹⁰ «Una treintena de improvisadores y músicos participan en el Festival de Trovo Miguel Candiota», (22 de Julio de 2012), *Nova ciencia*, <t.ly/qAO7> [Consultado el 29/12/2020]

¹⁹¹ «II Rapsodia Alpujarra Festival 2018», (2 de agosto de 2018), *Cádiar.es*, <t.ly/NEAu> [Consultado el 29/12/2020].

¹⁹² Ver en Anexo 1, José LÓPEZ SEVILLA.



Fig. 30. Velada de trovo y rap «freestyle» en Guardias Viejas, 23/08/2012.
En la imagen, el rapero Aitor y el trovero José López Sevilla¹⁹³.

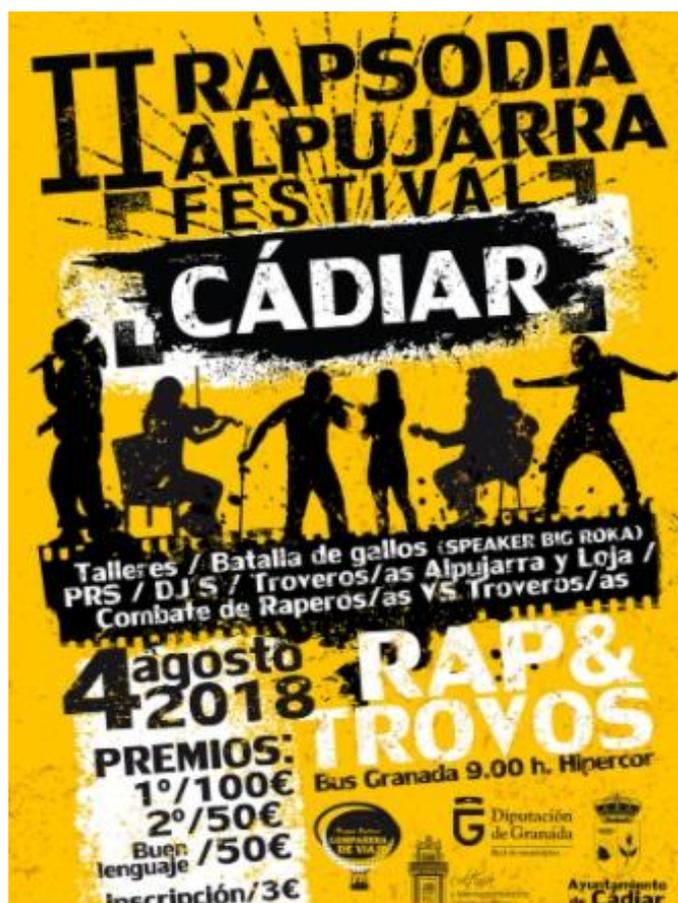


Fig. 31. Cartel anunciador del II Rapsodia Alpujarra Festival¹⁹⁴.

¹⁹³ José CRIADO, *El trovo de Almería...* pág. 8.

Al estar inspiradas ambas manifestaciones artísticas en la improvisación, y en un intento de atraer a nuevas generaciones, se ha entendido estos encuentros como una motivación de acercamiento al trovo, y que significara, a su vez, un punto de inflexión en una clara línea decadente que a medio plazo se le puede suponer en la comarca de la Alpujarra. No obstante, hay voces discordantes en este sentido, como las del repentista cubano Alexis Díaz-Pimienta, el cual rechaza que cualquier manifestación artística basada en la improvisación sea capaz de salvar al trovo alpujarreño, ya que parten de planteamientos compositivos distintos:

«Entiendo que trovo y rap, o hip-hop, son dos manifestaciones paralelas que se basan en la improvisación. Coexisten en el tiempo, pueden dialogar, pero no se van a retroalimentar una de la otra. En el arte urbano, la estructura, el planteamiento, la prosodia, la estrofa...todo es distinto. Que quede clara una cosa, el rap no va a salvar el trovo. Es una equivocación metodológica. Es un desconocimiento histórico de ambas manifestaciones. El trovo tiene que salvarse por sí mismo con la creación de las escuelas. Es asumir de una manera definitiva que, o trabajas con las nuevas generaciones o no hay nada que hacer»¹⁹⁵.

¹⁹⁴ «Agenda:II Rapsodia Alpujarra Festival 2018», *cadiar.es*, <t.ly/9Lhz> [Consultado el 15/01/2021].

¹⁹⁵ Ver en Anexos 1,... Alexis DÍAZ-PIMIENTA.

4

Conclusiones.

La realización de este trabajo fin de máster me ha permitido constatar que el objetivo marcado con la creación del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra por aquellos primeros integrantes de la Asociación Cultural «Abuxarra» a inicios de la década de los ochenta del siglo pasado, se ha visto colmado en todas sus expectativas por intentar rescatar y conservar un legado importante de la cultura popular de la Alpujarra. Obviamente, la experiencia que se ha ido ganando con el paso del tiempo en la celebración de cada festival y la observación de la continua evolución de los grupos folklóricos participantes, ha ido propiciando un cambio de las bases del festival para que el espíritu del mismo, en cuanto a rescate y conservación de la tradición, estuvieran siempre presentes. En este sentido, son importantes por la propia sensibilidad de la comarca, las palabras de María Aragón cuando refiere que «el alpujarreño tiene que saber que vive en una tierra de un gran valor histórico y cultural, y así debe valorarlo»¹⁹⁶.

La celebración del Festival ha permitido reforzar, de algún modo, las señas de identidad alpujarreñas, respetando la singularidad propia de cada población. Este

¹⁹⁶ Ver en anexo 1, ... María ARAGÓN.

proceso de rescate de la música tradicional en torno al Festival ha llevado aparejada, además, la recuperación de recetas culinarias, juegos, leyendas, dichos y refranes.

El festival se ha convertido, a su vez, en un pequeño motor económico de la comarca, pues ha permitido, a través de sus muestras en cada celebración, conocer los productos de alimentación y artesanía típicos de la zona.

Las infraestructuras creadas para la celebración del evento han ayudado a crecer a los pueblos anfitriones, pues las mismas se han habilitado posteriormente para otros servicios municipales como piscinas, parques recreativos, polígonos industriales, etc.

Otra cuestión constatable ha sido advertir la evolución vivida por el Festival con el paso de los años. Desde un mayor interés mostrado por cada pueblo en albergar su organización, unida a una mayor cantidad de recursos logísticos empleados en la misma con el apoyo, aunque no siempre suficiente, de las instituciones competentes; y, sobre todo, el incremento de participación en cada edición de distintos grupos folklóricos, el cual lleva aparejada intrínsecamente un aumento de público asistente en cada edición.

Hemos conocido, además, los entresijos de cómo se dispone el festival con la creación de una comisión organizadora, la cual está conformada por Abuxarra, el ayuntamiento anfitrión, el ayuntamiento del año anterior, el ayuntamiento que se encargará de organizarlo el año siguiente, las dos delegaciones de cultura de Almería y Granada, ambas Diputaciones Provinciales y, finalmente, una representación social del pueblo anfitrión (no del ayuntamiento, sino de personas que colaborarán en la organización). Esta comisión es básica para el desarrollo y mejora de la organización, ya que se hace una memoria del año anterior que facilita subsanar elementos susceptibles de mejorar. También es importante el «Encuentro de Músicos» celebrado en la primavera de cada año donde se da voz a los grupos participantes para exponer sus intenciones, ideas, inquietudes y quejas respecto al festival.

Uno de los objetivos planteados en este trabajo es conocer los mecanismos de rescate y conservación de «una memoria colectiva que se estaba perdiendo»¹⁹⁷. La labor de recuperar todo un espectro cultural que estaba destinado a la desaparición se ha ido realizando a través, por ejemplo, de la compilación de todos estos materiales en

¹⁹⁷ Ver en anexo 1,... Juan José BONILLA.

cancioneros, como los reunidos por Juan José Bonilla («Cancionero de Alcolea»¹⁹⁸ o «Cancionero de Laujar de Andarax») o Sixto A. Moreno («Cancionero de Lobras»¹⁹⁹). En la Alpujarra son muchos los pueblos que tienen sus propias melodías y coplas, con una particular forma de entenderlo e interpretarlo. Eso significa poseer un rasgo diferenciador en cuanto a sus tradiciones y costumbres.

En esta labor de rescate en torno al Festival, se ha podido reunir en un «Fondo de Festival de Música de la Alpujarra»²⁰⁰ toda una colección grabada de los festivales. La labor realizada hasta el momento ha sido inmensa, ya que el trabajo etnomusicológico recogido en estas grabaciones es de una valía inapreciable. El CDMA colabora con la Asociación Cultural «Abuxarra» encargándose de las grabaciones del festival. El CDMA asumió el coste de las grabaciones desde hace unos años.

No hay que olvidar tampoco la labor excelsa y los proyectos que, desde la organización del festival han emprendido para incentivar esta tarea de rescate, conservación y transmisión de la tradición: los talleres de música y la escuela de trovo. Tradicionalmente, la enseñanza instrumental siempre había corrido a cargo de los más avezados del grupo, los cuales trasmitían con sus escasos conocimientos musicales el poco repertorio que ellos, previamente, habían aprendido de otros integrantes del grupo más experimentados. La implantación de estos talleres de música en cada pueblo de la comarca, con profesores titulados y mejor preparados, ha permitido optimizar los recursos y mejorar sustancialmente el nivel musical de cada grupo. También se ha fomentado la labor de indagación en el repertorio popular, lo que ha posibilitado una acción de rescate más eficaz. El contacto previo festivales entre diferentes grupos folklóricos de pueblos vecinos ha facilitado, además, la difusión de este repertorio rescatado.

La escuela de trovo iniciada en Murtas y Órgiva tuvo poco recorrido por la propia idiosincrasia del alpujarreño, la cual es, en muchas ocasiones, complicada de entender y tratar. Por tanto, hay que lidiar con esta premisa para poder llevar a cabo un

¹⁹⁸ Ver en Anexos.

¹⁹⁹ Ver en Anexos.

²⁰⁰ «Fondo Festival de Música Tradicional De La Alpujarra», CDMA, <t.ly/nIr7> [Consultado el 26/12/2020]

proyecto musical de esta envergadura ajeno, en cierto sentido, a su ambiente natural, «piensan que nadie es mejor que el que está enseñando por mucho que tú vengas de fuera con otras ideas y formación»²⁰¹. El concepto romántico que defienden los troveros autóctonos de la Alpujarra en cuanto a que el trovero nace con esa condición innata para componer y no se puede enseñar, acabó con el proyecto de la escuela de trovo dirigida por el repentista cubano Alexis Díaz-Pimienta²⁰². Participaron algunos troveros, pero no así los más destacados, los cuales nunca creyeron en el proyecto, y más si estos nuevos métodos de enseñanza venían de manos de alguien que no se había criado en la Alpujarra.

Otra conclusión fundamental que se puede confirmar a partir de las hipótesis previamente planteadas y objetivos marcados es que las pertinentes indagaciones expuestas en el trabajo han confirmado la importancia vital que supone el trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra como eje vertebrador del mismo. Como defiende Francisco Checa, la institucionalización del Festival ha provocado que el trovo tenga, desde un primer momento, «una presencia activa y diferenciadora»²⁰³. No obstante, a pesar del reconocimiento notable que ostenta el trovo como manifestación artística de la cultura popular de la Alpujarra, y al ser la principal actividad en torno a la cual gira el Festival de la Alpujarra, se puede concluir después de lo expuesto que puede vivir una etapa de cierto declive por una cuestión natural a medio plazo si no se toman las medidas oportunas. Elementos como la edad avanzada de la mayoría de sus troveros, por un lado; y la falta de apoyo, tanto de instituciones públicas, como de una vertiente más personal por parte de los viejos troveros, por otro lado, suscita que proyectos tan interesantes como la escuela de trovo de la Alpujarra se convierta en un propósito fallido de erigirse en cantera de formación de jóvenes troveros que recojan el testigo de los mayores. Ni siquiera el coqueteo del trovo con otras manifestaciones artísticas basadas en la improvisación, como puede ser el rap o el hip-hop, puede significar la tabla de salvación del trovo, tal y como se ha pretendido desde algunos sectores. De esta forma, el trovo en la Alpujarra debe salvarse a sí mismo trabajando, principalmente, con

²⁰¹ Ver en Anexos 1, ... Sixto A. MORENO.

²⁰² Ver en Anexos 1, ... Alexis DÍAZ-PIMIEN TA

²⁰³ José CRIADO y Francisco RAMOS MOYA, *El trovo en el Festival...*, pág. 285.

nuevas generaciones que impulsen de nuevo esta rica manifestación artística, respetando sus orígenes, pero mirando con optimismo y sin ningún tipo de recelo al futuro.

La comparativa de dos canciones populares de cancioneros locales distintos (Alcolea y Tímar) me ha permitido comprobar la singularidad cultural que presenta cada núcleo de población de la Alpujarra. Hablamos siempre de un marco cultural común de la Alpujarra como rasgo distintivo, pero también es cierto que en cada pueblo, por distintas razones de todo tipo, algunas expresiones musicales han tenido un desarrollo propio, presentando unas características muy particulares que las diferencia de las demás manifestaciones del mismo paradigma que se dan en poblaciones vecinas.

Por último, otro de los objetivos marcados en este trabajo fue la realización de una transcripción de una pieza popular. Hacerlo sobre una fiesta popular de mi pueblo, el Baile de los Doblones de Berja, fiesta ya perdida pero que aún queda en el recuerdo colectivo a través de su música, ha supuesto un reto profesional y, también, personal, por recuperar un legado del folklore local virgitano que estaba abocado al olvido.

Bibliografía

Referencias bibliográficas.

AA.VV., *Música Tradicional de Almería. La Alpujarra y los Vélez*, Granada, CDMA, 1990.

AA.VV., *Revista Comarcal de La Alpujarra «Abuxarra»*, n.º 21 (2003), Órgiva, ed. Asociación Cultural Abuxarra.

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, «Los fandangos del sur: conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales», Ramón Pelinski, dir. Tesis Doctoral [en línea], Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, 1998, pág. 167. <<http://hdl.handle.net/10481/289341998>> [consultado el 20/05/2021].

_____, «Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva», *Patrimonio musical: artículos de Patrimonio Etnológico Musical, Granada, Consejería de Cultura Junta de Andalucía*, 2002, pág. 150.

_____, «The fandangos of Southern Spain in the context of other Spanish and American fandangos», *Música Oral del Sur*, n.º 12 (2005), págs. 171-184.

_____, «Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur», *Revista Jábega*, n.º 103, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2010, pág. 54.

BONILLA, Juan José, PÉREZ, Sebastián, *Cancionero de Alcolea: la música del pueblo, su viaje a través del tiempo. Recuperación de la música tradicional de Alcolea*, Alcolea, Ayuntamiento de Alcolea, 2014.

CHECA, Francisco, «El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico» [en línea]. *Gaceta de Antropología*, n.º 12 (1996). <<https://clck.ru/MmoVo>> [Consultado el 25/02/2020].

CRIADO AGUILERA, José Ismael, «Los alpujarreños viven cantando: el trovo en el Poniente almeriense», *Demófilo*, n.º 15 (1995), págs. 251-272.

_____, «Nueve coplas del fandango cortijero de Albuñol y su relación con otras manifestaciones populares», en Mandly, Antonio (coord.), *V Congreso de*

Folklore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: el fandango, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, págs. 113-123.

_____, «La décima popular en la Alpujarra», *Revista de folklore*, n.º 150 (1993). <t.ly/EPI2> [Consultado el 14/09/2020].

_____, *Hombres de versos: aproximación histórica a una forma de Flamenco primitiva : el trovo en la Alpujarra*, Almería, IEA, 1999, pág. 61.

_____, «La décima improvisada en Almería (1980-2000)», *trovoyoralidad.blogspot.com*, [Consultado el 13/12/2020].

_____, *El trovo de Almería*, Almería, IEA (Diputación de Almería), 2013, pág. 5.

_____, *El trovo alpujarreño y Candiota*, Colección Colectivo, Ronda, 1992, pág. 5.

_____, «Decimistas cubanos», *Troyoralidad.blogspot.com*, [Consultado el 13/12/2020].

CRIADO, José y RAMOS MOYA, Francisco, *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra, 1982-1991*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, págs. 19-22.

DEL CAMPO, Alberto, «El trovo alpujarreño: la comunidad recreada», *Demófilo*, n.º 33 34 (2000), págs. 169-200.

_____, «Trovar en la Alpujarra», *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 68 (2008), págs. 32-75.

_____, «Ciegos repentistas en Andalucía. De Al-Majzumi al ciego de los Corrales» *Hispanófila*, n.º 174 (2015), págs. 131-151.

DÍAZ-PIMIENTA, Alexis, «La décima como estrofa para la improvisación», en AA.VV., *La voz y la improvisación: imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Fundación Joaquín Díaz, 2008, págs. 106-127.

_____, «Cuba: entre la décima y el repentismo», *La jornada del campo*, n.º17 (2013). <t.ly/KVRX> [Consultado el 15/12/2020].

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Dos miradas sobre el fandango: el fandango en la música española y un ejemplo de fandango popular andaluz: el trovo de la alpujarra», *Música Oral del Sur*, n.º 12 (2015), págs. 273-280.

- _____, "El trovo de la Alpujarra", *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Asociación Cultural Abuxarra, Orgiva, 1992, págs. 25-61.
- _____, «El folklore musical de la Alpujarra», *XI Festival de Música Tradicional de la Alpujarra*, Adra, edición de la Comisión organizadora del Festival Asociación Cultural Abuxarra, Ayuntamiento de Adra, 1992.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Azucena y FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «El trovo de La Alpujarra», *Gazeta de Antropología*, n.º 6 (1988) <http://hdl.handle.net/10481/13748> [Consultado el 15/05/2020].
- _____, «Canciones de ánimas de la Alpujarra», *El Folk-lore Andaluz*, n.º 3, Sevilla, Fundación Machado, 1989, págs. 153-169.
- GARCÍA GALLARDO, Francisco José, ARREDONDO PÉREZ, Herminia, SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia, AYALA HERRERA, Isabel María, «El Estudio de las músicas tradicionales en Andalucía: de la colección al análisis transcultural», *Boletín de Literatura Oral*, Jaén, Universidad de Jaén, 2007, págs. 727-749.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel, «Etimología del fandango y origen de las diversas formas flamencas», en Mandly, Antonio (coord.), *V Congreso de Folklore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: el fandango*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, págs. 45-73.
- MANZANO, Miguel, «Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral», *Anthropos*, n.º 166/167 (mayo-agosto de 1955). <t.ly/qjdW> [Consultado el 24/05/2021].
- JAMBRINA, Alberto, «El fandango como género musical de carácter mixto, vocal e instrumental», en Mandly, Antonio (coord.), *V Congreso de Folklore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: el fandango*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, págs. 137-150.
- JEREZ HERNÁNDEZ, Juan Manuel, RUIZ FERNÁNDEZ, José, «La institucionalización del folclore musical en la comarca de la Alpujarra: una experiencia inédita: el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra», *I Congreso de folklore andaluz: danzas y músicas populares*, Granada 1986. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1988, págs. 59-68.
- MORENO REBOLLO, Sixto Alejandro, *Lobras, su música tradicional: recuperación de la música tradicional de Lobras*, Lobras, Ayuntamiento de Lobras y CDMA, 2009.

- PELEGRINA, Miguel, PELEGRINA, Francisco, «Sobre los festivales de música tradicional de la Alpujarra», *I Congreso de folklore andaluz: danzas y músicas populares, Granada 1986*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1988, págs. 209-221.
- RUIZ FERNÁNDEZ, José, «El festival de Música Tradicional de La Alpujarra (de Yegen a El Ejido)», *Demófilo*, n.º 15 (1995), págs. 303-304.
- _____, «Las manifestaciones del fandango en la provincia de Almería», en Mandly, Antonio (coord.), *V Congreso de Folklore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: el fandango*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, págs. 81-95.
- _____, «La recuperación de la fiesta de "Los Doblones" en Berja (Almería)», en José Miguel Martínez López (coord.), *Tradiciones, juegos y canciones de Almería*, Almería, IEA, 2002, págs. 109-120.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, Ana, *El Festival de Música de la Alpujarra: 25 años en la historia de una comarca*, Órgiva, Hermanos Gallego, 2007.
- _____, «La música tradicional en la Alpujarra», en Andrés García Lorca (ed.), *La Alpujarra oriental: la gran desconocida*, Almería, Universidad de Almería, 2008, págs. 59-74.
- _____, «Música popular y música culta: relaciones mutuas e influencias», *II Congreso de folklore andaluz, danza, música e indumentaria tradicional, Sevilla, 1988*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990, págs. 179-202.
- SUBIRATS, María Ángeles, *La nana andaluza. Estudio etnomusicológico*, Granada, CDMA, 1990.
- _____, *Cancionero popular de la provincia de Granada, IV. Canciones y romances de Cádiar*, Granada, Método Ediciones, 2004.
- _____, *Cancionero popular de la provincia de Granada, V, Tomo I y II, Canciones y romances de la Alpujarra*, Granada, Método Ediciones, 2007.
- TORRES Norberto, «Trovo y Flamenco», *Guitarra flamenca: lo contemporáneo y otros escritos*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2005.
- _____, *Guitarra Flamenca. Vol. 1: lo clásico*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2005.

_____, *Historia de la Guitarra Flamenca. El surco, el ritmo y el Compás*, Córdoba, Almuzara, 2005.

_____, «De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra flamenca (Siglos XVIII-XIX)», Francisco Checa, dir. Tesis doctoral, Universidad de Almería, 2009.

ZAMBRANO GONZÁLEZ, Joaquín, «Animas benditas del Purgatorio. Culto, cofradías y manifestaciones artísticas en la provincia de Granada», en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.), *El mundo de los difuntos. Culto, cofradías y tradiciones*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2014, pág. 1076.

Bibliografía general

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *Bailes de candil andaluces y fiestas de verdiales. Otra versión de los fandangos*, Colección Monografías, n°15. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000.

BOSQUE MAUREL, Joaquín, «Marco geográfico de La Alpujarra. Ponencia a las I Jornadas Comarcales de La Alpujarra». *Abuxarra* n.º 6 (1990), págs. 13-19.

CRiado, José Ismael, *Hombres de Versos (Aproximación histórica a una forma de flamenco primitiva: el trovo en La Alpujarra)*. Almería, IEA, 1999.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep Maria, *Historia de la música española, 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza, 1988.

DEL ÁGUILA, Manuel, «La canción popular almeriense», *Tradiciones, juegos y canciones de Almería*, J. M. Martínez López (coord.), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2002, págs. 235-246.

DEL CAMPO, Alberto, *Trovadores de Repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*, Salamanca, Miletinio, Diputación de Salamanca, 2006.

_____, «Trovadores en la Alpujarra. Por una antropología de la construcción burlesca de la realidad». Antonio Mandly Robles, Dir. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Antropología social, 2003.

DÍAZ-PIMIENTA, Alexis, *Teoría de la Improvisación Poética*, Barcelona, Scripta Manent Ediciones, 2013.

- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo y FERNÁNDEZ MANZANO, Azucena, "Canciones de ánimas de la Alpujarra," *El Folk-lore Andaluz*, n.º 3, Sevilla, Fundación Machado, 1989, págs. 153-169.
- LORENTE, Manuel, «Etnografía polifónica del fandango en la provincia de Granada», *Música oral del Sur*, n.º 1, 1995, págs. 162-174.
- LÓPEZ, Lucas, *Cantes de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2013.
- MARTÍ PÉREZ, Josep, «Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain, Yearbook for Traditional Music», Vol. 28, Cambridge, International Council for Traditional Music, 1997, págs. 107-140.
- NETTL, Bruno, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza, 1985, págs. 150-153.
- PERALTA ZAPATA, Carlos, «Experiencias de trovadores, músicos y aficionados» en Criado, José y Ramos, Francisco (eds.), *El trovo en el Festival de música Tradicional de la Alpujarra 1982-1991*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992, págs. 63-195.
- SUBIRATS BAYEGO, María Ángeles, «Aportación para un cancionero musical de la Alpujarra: Metodología», *II Congreso de folklore andaluz, danza, música e indumentaria tradicional, Sevilla, 1988*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía 1990,
- TEJERIZO ROBLES, Germán, *Cancionero popular de la provincia de Granada, III. Canciones y romances de la Contraviesa: Murtas*, Granada, Método Ediciones, 2003.
- _____, «Música popular y música culta: relaciones mutuas e influencias», *II Congreso de folklore andaluz, danza, música e indumentaria tradicional, Sevilla, 1988*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990, págs. 179-202.
- TOMÁS LOBA, Emilio del Carmelo, «El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado: propuesta didáctica para la educación secundaria obligatoria», María Dolores Adsuar Fernández, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, 2015.
- TORRES, Norberto, «El folclore musical y el flamenco de Almería: una primera aproximación», *Los cantes y el flamenco de Almería. Actas del I Congreso Provincial*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, págs. 77-100.

Grabaciones Sonoras.

AA.VV., *Virgitanos compases* [grabación sonora], Antonio Campos Reyes (ed.), Almería, IEA, 2018.

Documentos audiovisuales

ASOCIACIÓN CULTURAL ABUXARRA (ed.), «Festival Virtual de Música Tradicional de la Alpujarra 2020», <t.ly/Rmyg> [Consultado el 1/01/2021].

GARCÍA MATOS, Manuel. *Magna Antología del Folklore Musical Español. Reseñas y comentarios en RTVE a la carta*, <t.ly/qgoH> [Consultado el 26/03/2020].

VARGAS, Nuria, «El trovo alpujarreño: rescate y transmisión. Almería», *Youtube*, <t.ly/iM3s> [Consultado el 28/12/2020].

_____, «El trovo alpujarreño: rescate y transmisión. Granada», *Youtube*, <t.ly/H5iM> [Consultado el 28/12/2020].

Anexos

Anexo 1. Trabajo de Campo: Entrevistas.

Entrevista n.º 1 a Juan José Bonilla, actual directivo de la Asociación Abuxarra y expresidente de la misma.

Pregunta (P). ¿Cuál ha sido su trayectoria dentro de la Asociación Abuxarra y qué relación has tenido con el Festival de Música Tradicional, cargos que has desempeñado hasta llegar a presidente del Comité Organizador del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra?

Respuesta (R). Yo soy de Laujar de Andarax. En el año 1980 era aficionado a la guitarra y formamos, junto con unos amigos del pueblo, un grupo de cuerda. En 1982, con el primer Festival de la Alpujarra organizado en Yegen ya nos invitaron a participar, pero como no teníamos nada preparado, finalmente no fuimos. Lo mismo pasó al año siguiente en Murtas. Ya en 1984, el alcalde de Laujar de entonces, nos insistió que debíamos participar en el Festival de dicho año que se iba a celebrar en Ugíjar, ya que habíamos formado un grupo muy homogéneo. Para aquel festival montamos “El Parral”, que es un fandango alpujarreño al estilo de los verdiales de Málaga. Fue entonces cuando se inició mi relación con el Festival. En ese año, conocí a la directiva de entonces, los precursores del Festival, con María Aragón como presidenta de la Asociación.

Ya en 1987, con el Festival celebrado en Laujar, yo era por entonces funcionario del ayuntamiento. El alcalde me pidió que me encargara de la organización, ya que era conocedor de todo lo relacionado con el festival por mi participación en los últimos años en el mismo. Es por ello que, por mi labor organizativa de aquel año, junto con la amistad trabada con los miembros de la directiva de Abuxarra, me incorporé como miembro de la asociación en la directiva.

En el año 2000, con el festival organizado en Vúcar, accedí a la presidencia de la Asociación, labor que desempeñé hasta el 2004, con el festival organizado en Padules. El presidente es un cargo meramente asambleario, ya que las decisiones en torno al festival y a otros asuntos las tomamos en torno a 15 personas, y no una sola persona.

P. ¿Cómo surge la idea de organizar un Festival que recoja el folklore de la comarca de la Alpujarra?

R. La idea surge de un colectivo de maestros en el año 1982, que será el germen de Abuxarra, al frente del cual se situó Miguel Pelegrina, primer presidente de la asociación. Son maestros que están destinados a la Alpujarra y se dan cuenta rápidamente de la riqueza cultural que inunda la comarca, atisbando la potencialidad que tiene como expresión cultural la puesta en marcha de un encuentro que recogiera todas estas manifestaciones artísticas. En Yegen organizaron lo que denominaron “El primer encuentro de música de cuerda de la Alpujarra” el día de Reyes de 1982. Debido al frío imperante en esas fechas por estas tierras, al año siguiente se organizó en verano. Pero fue en Ugíjar dos años después (1984) cuando el festival cogió el auge que hasta a día de hoy goza.

P. ¿Y a qué cree que se debe el hecho de que al tercer festival (Ugíjar 84') cogiera la dimensión que actualmente tiene el festival?

R. Pues con el paso de los años, yo creo que se debió a varios factores. Quizás porque lo organizó un pueblo más grande, con más recursos en cuanto a difusión, también organizativos, con la utilización de una carpa grande para dar cobijo a los distintos grupos. Se produjo una mayor participación, con una mayor diversidad al sumarse grupos de rescate y baile, y no solo los troveros y cuerda de hasta entonces. Fue un cúmulo de muchas cosas, en definitiva, pero, a partir de ahí, es cierto que el festival, se haya organizado en pueblo grande o en otro pequeño, ha sido siempre un éxito.

P. ¿Desde un primer momento se pensó que fuese itinerante?

R. Sí, por supuesto. Se ha evitado repetir y que el festival vaya pasando por todos los pueblos, en la medida de lo posible, de la comarca. Primero se pensó que el pueblo

del grupo ganador del festival organizara el del año siguiente. Pero eso era imposible porque, ¿cómo se podía valorar y medir un grupo que trova, con otro que baila, uno que interpreta un romance medieval, con otro de rescate, etc.? Por tanto, la idea que quedó fue que los ayuntamientos solicitaran la organización del festival con un proyecto solvente. Con el paso de los años, desde la organización del festival nos dimos cuenta que había pueblos que no solicitaban la organización, y nos quedábamos sin pueblos entonces, por lo que optamos a que pudiesen repetir aquellos pueblos que lo desearan con la premisa de que tenía que pasar al menos 5 años desde que lo organizaran la última vez.

Las bases han ido cambiando también con los años, y decidimos en un momento dado elegir la sede de los festivales con dos años de antelación. Así, le damos a los pueblos el tiempo suficiente para que vayan trabajando en su preparación.

P. ¿Quién se encarga de realizar la programación del festival?

R. En enero se crea una comisión organizadora del festival, la cual está conformada por Abuxarra, el ayuntamiento anfitrión, el ayuntamiento del año anterior, el ayuntamiento que se encargará de organizarlo el año siguiente, las dos delegaciones de cultura de Almería y Granada, ambas Diputaciones Provinciales y, finalmente, una representación social del pueblo anfitrión (no del ayuntamiento, sino de personas que colaborarán en la organización). Así, de esta manera, aunque la asociación Abuxarra va marcando el ritmo, no es algo que organice ella sola, se trata de una empresa común. Esto nos permite mejorar año tras año en cuanto a organización porque la memoria del año anterior nos sirve para subsanar elementos susceptibles de mejorar. Por ejemplo, tras el festival de Berja en 1989, las bases del festival se modificaron porque recibimos una denuncia de una familia que estaba presenciando las actuaciones a causa de que se interpretó una canción popular en la que se hablaba de un crimen pasional que tenía como protagonista un antepasado de esa familia y se sintieron agraviados. No tuvo recorrido jurídico alguno, obviamente, pero sí nos obligó a reflejar en los estatutos del festival desde entonces que la organización no se hacía responsable del contenido de las letras de las canciones y música de los grupos participantes.

Yo soy el responsable de los grupos. Tengo una agenda con todos los contactos. Entre marzo y abril, les envió una carta a cada uno ya que muchos no poseen correo electrónico. En esta carta les invito al “Encuentro de Músicos” que tiene lugar por el mes de mayo. En este encuentro, los grupos nos ponen al día sobre aspectos acaecidos del festival anterior, sobre cuál es su situación actual, ideas y aportaciones nuevas, etc. Aprovechamos estas reuniones para incluir conferencias de interés. Por ejemplo, hemos llevado a gente para hablar de la afinación, del trovo, hemos llevado luthiers, etc. reunión termina con una comida que corre a cuenta de la organización del festival y va incluida en su presupuesto. Tras este encuentro, vuelvo a enviar otra misiva donde resumimos lo tratado en esta asamblea y, además, les mando la inscripción para el festival de ese año. El domingo anterior al festival se hace el sorteo público de actuación de los grupos. Es un sorteo dirigido en cierta manera, no es puro., en pos del interés del festival. Esto se hace para que, por ejemplo, no se sucedan actuaciones del mismo palo de forma seguida (trovo, mudanzas, etc.) y el interés no decaiga.

Ya el domingo del festival se produce una comida de autoridades que la paga el ayuntamiento. Éste suele invitar a todos los alcaldes de la Alpujarra.

P. ¿Se invita a todos los grupos existentes o se hace selección?

R. En un principio, a todos los grupos establecidos en los pueblos de la Alpujarra se les envía invitación. Lo normal viene siendo la participación en torno a 25 grupos. Hay unas bases establecidas en cuanto a número y tipos de instrumentos, piezas a interpretar, duración de la actuación, categorías (cante mulero, baile, trovo, rescate, música de cuerda, etc.). Si cumplen esos requisitos, actúa todo aquel grupo que quiera. Hay un premio que se viene otorgando desde unos quince años atrás a obras de nueva creación. En esta obra de nueva creación está permitida la utilización de otros instrumentos que no son, digamos, los tradicionales. Así, hay grupos que se han especializado en los últimos años en esta tendencia de nueva creación como “Los Laureles” de Laroles, el grupo de Cádiar, Cãñar o Almócita. Dicha obra de nuevo cuño la deben enviar previamente a la organización del festival para dar el visto bueno. Aparte de todo esto, le permitimos a los grupos repetir repertorio si hace más de cinco años que lo interpretaron con anterioridad.

P. Con todo esto, ¿cuál fue el objetivo real del Festival?

R. Básicamente el de rescate de una memoria colectiva que se estaba perdiendo. Estamos hablando de un patrimonio cultural inmaterial que estaba destinado a la desaparición. En los refranes, los dichos, las canciones...están el porqué de muchas cosas de nuestra vida cotidiana que solemos obviar o que, simplemente, desconocemos el origen de los mismos. Dentro de estas canciones, aparece una cantidad ingente de vocabulario que ya no se utiliza, como por ejemplo *molienda, costal, entrogen, maquila, picar la piedra*, que son palabras asociadas a las canciones de molinos de la Alpujarra.

P. En estas piezas de rescate, ¿hay transcripción o sólo grabación?

R. Se empezaron a grabar en el año 1985. Hay mucho transcrito, pero falta aún trabajo por hacer. El trabajo etnomusicológico recogido en estas grabaciones es de un valor incalculable. A partir de aquí hicimos el cancionero de Alcolea, el de Bayárcal, el de Paterna. Hay gente explicando un baile de palillos determinado que ya no se hace porque nadie lo recuerda, pero sí está grabado para no perderse. El fin es puro rescate. La asociación cada año deposita en el fondo del CDMA una copia. He de decir que, durante la crisis, el CDMA asumió el coste de las grabaciones.

P. ¿Cuál es el papel del trovo dentro del festival?

R. El trovo, las mudanzas y los robaos es la base principal del festival. Yo, sin embargo, prefiero los rescates, descubrir romances medievales de origen centroeuropeo que acabaron en España es muy especial, pero he de reconocer que el trovo, las mudanzas y los robaos es el tronco del festival.

P. Y dentro del trovo, ¿cómo valoras la figura del célebre Miguel García “Candiota”?

R. Para mí, Candiota ha sido la figura del trovo por excelencia. Con anterioridad a él hubo otros grandes, como Epifanio Lupión o el famoso Juan Rivas Santiago, el «Ciego Corrales». Pero Candiota era un hombre más culto y con más preparación. No olvidemos que son personas con un talento natural. A día de hoy, los puntales son José López Sevilla, José Barranco “Barranquito”, Juan Morón, Paco Peret, José Sánchez “El

Panadero”. De todos ellos, me quedo con Sevilla, que era la pareja artística, por así decirlo, de Candiota, ya que era el único que le podía seguir.

P. ¿Cómo fue la participación de los grupos de repentistas cubanos y qué influencia han dejado en el festival?

R. A raíz del contacto y proximidad, tanto afectiva como ideológica, con el pueblo cubano de algunos miembros de la asociación, se contactó con un grupo de Cuba, el cual vino al festival de Valor en 1990. Vinieron capitaneados por el presidente de la Asociación Nacional de Escritores Cubanos, Waldo Leyva. Era un grupo de repentistas (como ellos denominan a los trovadores) que eran auténticos magos. Virtuosos instrumentales, además. Eran poetas auténticos que cantaban. Y nos dejaron la mayor aportación que nos podían dejar, la construcción en décimas de las composiciones. ¡Alucinante! A raíz de este festival, empezó a venir un poeta joven, Alexis Díaz Pimienta, una figura muy importante para el repentismo cubano. Él encontró pareja en Laujar, precisamente, haciéndose alpujarreño de adopción. Con lo cual se estableció una relación permanente del repentismo cubano y el trovo alpujarreño. A partir de ahí, pensamos en montar un proyecto para el ADR que consistía en una «Escuela de Trovo». Empezamos en Murtas y en Órgiva. Alexis era el profesor. Empezaron a aparecer niños y niñas que trovaban por primera vez. Participaron algunos troveros, los cuales eran reacios a estas nuevas formas venidas desde Cuba. El trovero Sotillo, no obstante, sí vio la potencialidad de cantar en décimas como lo hacían los cubanos, y se volcó de lleno en esta nueva forma. Para ayudar a esta fusión, digamos, pusimos en las bases del festival que el trovo podía, además de ser cantado, hablado. Claro, cuando tú no cantas bien y te pones al lado de alguien que sí lo hace, te sientes un poco mediatizado, y no lo das todo.

Una vez establecido el contacto con la poesía cubana, vinieron al festival en años posteriores payadores argentinos, México, Colombia, Chile...a trovar. Hicimos unas muestras preciosas. Todo esto ha generado que haya trovadores que, como he dicho antes, canten en décimas, como, por ejemplo, Sevilla y Barranquito. El trovo cantando en décimas es otra cosa.

P. ¿Y la aparición del rap en el festival cómo surgió?

R. El rap surge a raíz de la suma de todas estas experiencias cruzadas y, también, con la realización de un documental sobre la improvisación, el rap y el trovo por parte de Nuria Vargas, bisnieta del «Ciego Corrales». El rap no deja de ser una forma de poesía repentizada y tiene mucha conexión con el trovo. De hecho, el trovero «el Sevilla» ha participado en encuentros de raperos, como el celebrado en Vícar. Aunque en el festival, de momento, no ha tenido su aparición esta forma de expresión.

P. ¿Cuál es el presupuesto del festival? ¿Qué gastos e ingresos genera el mismo?

R. El festival viene rondando los 100000 € de presupuesto anual. Conseguir ese dinero desde la crisis del 2008 hasta el presente es una labor muy ardua. Es una actividad muy complicada con un entramado de entidades y organismos que van aportando distintos ingresos para cubrir ese presupuesto. Para evitar picarescas desde un principio, pensamos que Abuxarra no podía hacerse cargo de la administración del dinero. Somos una asociación sin ánimo de lucro, personas que tenemos nuestros trabajos y nuestras obligaciones y que, en nuestro tiempo libre, nos dedicamos a esta tarea del festival porque nos gusta. Por eso son los ayuntamientos los que gestionan ese dinero.

La base para cubrir el presupuesto la conforma las Diputaciones Provinciales de Almería y Granada. Su apoyo ha sido incesante en los cuarenta años de vida del festival, independiente del color político que las haya gobernado. Entre las dos aportan casi el 50% del presupuesto. La Junta de Andalucía también es contribuyente al presupuesto, unos años con mayor aportación y otros con algo menos, pero siempre colaborativa. Ha habido años que la Junta no ha aportado dinero en sí, pero a través de otras entidades sí ha aportado, como por ejemplo a través del CDMA con la grabación de los festivales. En años puntuales, *Libre Alpujarra* nos ha ayudado mucho, sobre todo a través de la organización de la feria empresarial que va ligada a la celebración del festival. Es una tarea de hacer “comarca”, básicamente. En esa feria reunimos a todos los artesanos

(jamoneros, cárnicas, turroneiros, cerámica, aceite, empresas vinícolas, etc.) como presentación del modo de vida de la Alpujarra. Después, cada ayuntamiento de la comarca hace una aportación anual según número de habitantes. Otra entidad colaboradora puntualmente ha sido el Parque *Nacional de Sierra Nevada*. A veces, entidades financieras según qué determinado sitio, han afrontado algún gasto determinado. Finalmente, el pueblo anfitrión también soporta parte del gasto, siempre acorde a sus posibilidades porque no hay que perder de vista que algunos casos son pueblos muy pequeños apenas sin recursos ni servicios.

Todo ese dinero se invierte en la carpa, sillas, sonido, grabaciones, bolsa de los grupos (a cada grupo se le da una ayuda para dieta y transporte), para la partida de premios, la edición y publicación de la revista *Abuxarra* también va inserta en ese gasto, alojamiento y dieta de los miembros del jurado, etc.

P. ¿Crees que a lo largo de estos casi cuarenta años que se viene celebrando el festival ha habido una evolución artística en los grupos participantes?

R. Rotundamente, sí. Hemos pasado de tener muy pocos ayuntamientos comprometidos a que sea raro que no haya pueblo de la comarca que no tenga representación. Muchos ayuntamientos apoyan a sus grupos desde un punto de vista formativo a través de talleres en los que participan músicos muy buenos que dan otra perspectiva más técnica de la música. El presupuesto que sostiene el proyecto de un grupo suele rondar los 2000-3000€ anuales, y los ayuntamientos lo suelen sufragar sin problema. Eso otorga al pueblo más riqueza cultural con la posibilidad de actuaciones a lo largo del año. Además de la supervivencia del grupo, se financia talleres de nueva formación. Por lo tanto, la evolución es muy evidente, no sólo a nivel cultural y musical, sino a nivel de comarca. Hay mucha gente que es consciente de este patrimonio inmaterial de la cultura de la Alpujarra y empieza a valorarlo, a quererlo y a reivindicarlo. Lo importante es tener gente motivada que esté dispuesta a sacar todo esto adelante.

P. ¿Cómo valorarías el momento en que se encuentra el festival a día de hoy?

R. A pesar de las dificultades, yo lo catalogo como un momento dulce porque los grupos están funcionando muy bien. Para poner un ejemplo, este año éramos muy

pesimistas con la celebración del festival por el COVID-19. Suspender el festival para muchos grupos es terrible porque su existencia gira en torno a él: preparación de temas nuevos, ensayos, presentaciones, etc. Es un ciclo anual que comienza con la finalización de los villancicos de Navidad y los carnavales. Por eso decidimos hacer el festival de forma virtual. La respuesta ha sido magnífica, llevando recibidos, a día de hoy, 22 vídeos de distintos grupos. Aparte, los troveros se van a reunir en Cádiar y se van a grabar todos juntos.

P. ¿Qué crees que queda por conseguir por la asociación para el festival?

R. Creo que debería haber grabaciones más comerciales de nuestra música. Entiendo que ayudaría mucho a la difusión de la música de la Alpujarra, tal y como ha sucedido en la música castellana, por ejemplo, con la proliferación de grupos que han grabado discos con su repertorio cultural. Son gente que, respetando la tradición, porque han bebido de ella, han desarrollado un estilo propio que ha ayudado a la difusión en cierta manera de su patrimonio. En la Alpujarra hay material suficiente para desarrollar proyectos así. Sólo hace falta músicos preparados y que estén dispuestos a embarcarse en este proyecto. Gente que sea capaz para hacer los cambios pertinentes para darle un nuevo impulso al festival que quizás pueda necesitar.

Entrevista n.º 2 a María Aragón, miembro fundador de Abuxarra, expresidenta del Festival de música tradicional de la Alpujarra y actual miembro de la directiva de la asociación.

P. ¿Cuál ha sido su trayectoria dentro de la Asociación Abuxarra y con el Festival?

R. Yo fui socia fundadora de la Asociación Abuxarra. Asistí al primer festival celebrado en Yegen, donde no existía Abuxarra todavía. El festival surgió de manera espontánea de un grupo de personas de Yegen, entre ellos, Miguel Pelegrina, verdadero impulsor del festival, y maestros destinados en los colegios de la comarca. Aún no se

llamaba Festival de Música tradicional de la Alpujarra, si no se le denominó “Festival de cuerda”, porque la música que se conocía alrededor de aquellos pueblos era música de cuerda. Yo asistí como alguien con curiosidad como cualquier otra para ver en qué consistía la música tradicional que se hacía en los pueblos donde me crie. Y lo que me encontré me enamoró. Estas personas que crearon el festival se constituyeron en asociación con la intención de darle continuidad en el tiempo. Miguel Pelegrina se quedó con las personas que asistimos al primer festival, entre ellas mi marido y yo, y nos propuso entrar en la asociación viniendo expresamente a Órgiva donde vivíamos para hablar con nosotros. Y aceptamos, finalmente. Así, al año siguiente con el segundo festival, ya fue organizado por la recién constituida Abuxarra. Tras dos años con Miguel Pelegrina como presidente se disolvió la junta directiva por motivos personales y, tras una asamblea general, me nombraron presidenta. Había un colectivo de maestros, como he dicho anteriormente, a los que les propuse que formaran parte de la directiva, y aceptaron. He estado en total once años como presidenta en dos periodos distintos. Pero desde entonces sigo ligada, ahora como miembro de la directiva. He de decir que mucha gente ha ido formando parte de Abuxarra y teniendo relación con el festival conforme el festival se ha ido celebrando en sus pueblos de origen, motivando el contacto directo con nosotros. Esto ha provocado que Abuxarra se vaya consolidando firmemente a lo largo de todo este tiempo.

P. ¿Qué interés tenía Abuxarra para continuar con la organización del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra?

R. Pues básicamente para quitar ese carácter de espontaneidad al festival y que tuviera una prolongación estable en el tiempo. Los primeros meses fue un trabajo muy complicado porque no había nada que sirviera de referencia. Era todo abrir brecha en un campo desconocido por nosotros. En estas cosas no se puede dejar nada al azar por la propia idiosincrasia de la comarca, con el riesgo lógico de desaparecer. Pero si hay una asociación detrás, con unos estatutos establecidos que han ido cambiando a lo largo de los años para ir adaptándonos a las circunstancias de cada momento, el proyecto es más sólido. La principal labor de la Asociación gira en torno al festival básicamente, pero también abarcamos temas medioambientales, patrimoniales y sociales.

P. ¿Cuál es el fin del Festival desde su punto de vista como presidenta que ha sido durante muchos años del mismo?

R. El objetivo que se ha buscado es el de una filosofía en torno al festival que consistiera en conservar una parte muy importante de la cultura popular de la Alpujarra. Para tal fin, las bases del festival han ido cambiando por tales circunstancias, por ejemplo, en un principio era muy importante que fuesen canciones de rescate para facilitar la renovación del repertorio de los grupos del festival. No estaba permitido repetir repertorio, ya que era una forma de obligarlos a rescatar patrimonio perdido. No nos fijábamos mucho en el resultado final, piensa que muchos no saben solfeo, sus conocimientos son muy básicos o inexistentes y con la simple participación y rescate de patrimonio nos valía, sin importar mucho la calidad de las interpretaciones. La premisa era que una vez estuviera todo rescatado del patrimonio a su alcance, ya vendría el perfeccionamiento de las interpretaciones después. Sólo se les dejaba repetir a los grupos infantiles porque era muy importante que aprendieran bien el legado de los mayores. Con el tiempo, observamos que había ya mucho rescatado y que, sin embargo, no se había vuelto a escuchar en el festival. Por tanto, cambiamos los estatutos y permitimos la repetición de repertorio siempre y cuando no se hubiera hecho en los cinco años anteriores. En definitiva, conforme vamos viendo que se van consiguiendo algunos objetivos, se van cambiando los estatutos. He de decir que casi todo lo que se ha podido rescatar de personas vivas que lo han transmitido, se ha hecho ya. Los grupos solían ir a la casa de la persona mayor que aún recordaba ese repertorio antiguo y, cantándosela, la rescataban como buenamente podían. Con los bailes pasaba lo mismo con la *mudanza* y el *robao*, o el baile del Parral de Laujar o la *jota virgitana* del *Baile de los Doblonos* de Berja. Lo que desde la asociación reivindicamos es la de crear un concepto de comarca que antes de los festivales, por ejemplo, no se tenía. El festival nos ha permitido viajar, conocer otros pueblos, otros parajes... El alpujarreño tiene que saber que vive en una tierra de un gran valor histórico y cultural y debe valorarlo. Yo siempre hablo de Alpujarra, sin especificar pueblo. Y yo creo que este objetivo lo hemos conseguido.

P. ¿Cuál fue la mayor dificultad que encontró en los primeros años en la organización del festival?

R. Al principio fue organizar los distintos grupos de música. Cuando Abuxarra se encarga de organizar el segundo festival, tenía que buscar grupos nuevos, porque los que participaron en el primero no estaban dispuestos a participar otra vez. Tenían un pánico al escenario atroz. Recuerdo la anécdota de ir en su día a Trevélez y esperar al músico de turno a que terminara de pescar en el río para convencerlo de que tenía que participar en el festival. Hubo también otra razón por la cual muchos se negaron a participar, y es que se sentían agraviados con respecto a la entrega de premios porque, según ellos, se premió a grupos cuya actuación fue peor que la suya. Lo que hicimos fue dividir las zonas entre los socios de la asociación y al final pudimos ir animando a los grupos que más o menos conocíamos que existían. Afortunadamente ese escollo se ha superado y ahora enviamos la hoja de inscripción del festival y nos responden sin problema. Caló el discurso de que no se trataba de hacer una actuación profesional, sino de rescatar un patrimonio musical para que no se perdiera.

Luego, otra dificultad obvia es la de sacar el dinero del presupuesto a la administración. El festival tiene que ser una cuestión pública, no puede caer en manos privadas que desvirtúe los verdaderos valores del festival. Por ese motivo incluimos en la comisión organizadora de cada festival a las administraciones, tanto de Almería como de Granada (diputaciones y ayuntamientos) más Junta de Andalucía.

El festival tiene una misión antropológica, tanto en el rescate y conservación de su legado cultural, como la de crear conciencia de comarca, que es muy importante también. Y esto, sin el trabajo planificado de Abuxarra, sería imposible.

P. ¿La idea del jurado por qué surge si, como me ha comentado antes, fue motivo de polémica en un principio y lo que se pretende realmente es una exposición del patrimonio cultural musical de la comarca?

R. Toda la polémica surgió en los dos primeros festivales, al tercero le dimos la vuelta y dejamos de tener problemas. Antes se daban premios a las tres mejores actuaciones, con la consiguiente queja del cuarto por estimar que su actuación era digna de ser reconocida. Ahora damos, no premios, sino reconocimientos a todos los grupos.

Ellos así lo prefieren. El ser humano es así. Quieren que se les suba al escenario, se les dé el diploma correspondiente y se les valore. Es resaltar su esfuerzo. Así, surgen los premios al vestido mejor rescatado, el rescate, la calidad de música, etc. Casi nadie se queda fuera, a no ser que sea una cosa de muy poca calidad. En este sentido, al principio se pretendía dar confianza a los grupos, independientemente de la calidad de su interpretación. Ahora se cuida más ese aspecto, una vez superados las dificultades de entonces. Ellos mismos trabajan para mejorar. Hay gente que se ha ido del festival porque no ha aceptado esto. Es una minoría, he de decir. Mira, como ejemplo, hace años le dimos un premio al grupo en representación del pueblo de Cáñar por rescatar unas piezas llamadas «Canciones de las mozuelas». En la música lo hicieron francamente mal, pero se les dio un premio de rescate, valorando ese esfuerzo que hicieron. Ya en años sucesivos, la exigencia será mayor en cuanto a interpretación musical.

P. ¿La idea de la aparición de talleres que ayuden a la formación de los distintos grupos cómo surge, por parte del festival o de los ayuntamientos de cada pueblo?

R. Pues ha habido de todo. Abuxarra ha colaborado con algunos grupos en estos talleres y otros, no obstante, ha sido por participación de los ayuntamientos. Hay que destacar en este aspecto al grupo Lombarda de Granada. A este grupo lo invitamos como actividad de fin de fiesta al tercer festival celebrado en Ugíjar. Ellos hacían por entonces música renacentista principalmente. Luego evolucionó e hicieron un repertorio más amplio con otras músicas del mundo. Con *Lombarda Íntimo* se volcaron en canciones populares y de ahí nace el contacto con el repertorio alpujarreño. Pues desde ese festival mencionado, mantuvieron mucho contacto con nosotros. Uno de sus integrantes, Sixto Moreno, se interesó mucho por este repertorio y yo le fui indicando por dónde se tenía que mover para saciar esta curiosidad de rescate. A partir de aquí, ellos se ofrecieron a dar clases en talleres para distintos ayuntamientos de la comarca. Llevan muchos años dedicándose a ello con un notable éxito. Lo hacen muy bien. Un aspecto importante de esta participación de estos talleres es que han consolidado la existencia de muchos grupos al darle la continuidad que es requerida. Sixto, en concreto, lleva los grupos de Órgiva, Lobras, Albondón y Mecina Bombarón. Su hermano Francisco Javier lleva todos los pueblos del Barranco de Poqueira.

P. ¿Qué papel tiene el trovo dentro del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra?

R. Hay que señalar que el trovo es un elemento extraño dentro del festival en tanto en cuanto no es su sitio. Me explico. El trovo nace al amparo de las cortijadas, en fiestas y celebraciones donde se reunían y de pronto empezaban a improvisar. El escenario no es su sitio. Simplemente se han adaptado, algunos; otros, sin embargo, se han negado a subir y a participar. Al público le gusta mucho las actuaciones de los troveros.

P. Entonces podemos decir que el trovo es la actuación *estrella* para el público, pero no para el festival.

R. El trovo, para el festival, tiene la misma importancia que cualquier otra actuación. Tenemos en torno a cinco grupos de trovo en cada edición, y esto es así porque hay otros muchos más que no quieren venir, porque se sienten más a gusto trovando en una bodega de vino o en un cortijo entre amigos. Hay otros que no tienen buena voz para cantar, pero esto lo solucionamos cambiando las bases estipulando que el trovo podía ser, además de cantado, hablado o recitado. Son muy competitivos. A los troveros se les da más tiempo encima del escenario que a otros grupos para que tengan tiempo de ir pensando la estrofa y no se queden cortos. El jurado les da el tema para la improvisación en ese mismo momento. Tomamos esta determinación porque en un festival nos dimos cuenta de que muchos llevaban preparados el tema. Había otras disputas porque muchos alegaban que su “oponente” tenía más tiempo para prepararlo que ellos.

Se ha intentado que los jóvenes vayan entrando y, a pesar de haber creado escuelas de trovo tanto en Órgiva como en Murtas, no parecen estar muy interesados por ello. No obstante, no creo que vaya desaparecer, porque me consta que hay mucha gente que se junta en el Poniente de Almería para trovar. Agricultores que remanecen (sic) de la Contraviesa. Lo que sucede es que esa gente no viene al festival.

Otro problema que se da es que los troveros no vocalizan bien, y el mensaje se pierde. De hecho, a la celebración de la última edición del festival que se ha hecho virtual por el coronavirus, hemos puesto subtítulos para poder entender a los troveros, también porque se han reunido al aire libre, sin micrófonos y no se escuchan nada.

P. ¿Dentro de los troveros que ha asistido de siempre al festival, la figura que más destaca es Candiota?

R. Candiota destacó porque era una persona con preparación, que leía, que estaba al tanto de todo. Todos tienen ingenio y rapidez para improvisar, pero Candiota tenía un plus. Su vocabulario era muy extenso. Lo cual le beneficiaba a la hora de abordar un determinado tema. Una vez, en un festival, estaba por entonces de moda los culebrones sudamericanos. El tema para trovar fue ése. Pues bien, recuerdo que uno no estaba al tanto de esto y empezó a trovar sobre serpientes de gran tamaño. Eso te da cuenta de que había trovadores muy poco al tanto de la actualidad. A Candiota no le pasaba eso. He de decir que hoy en día ya no sucede eso tampoco, hay más acceso a la información. Candiota era muy apreciado por todos los troveros.

P. ¿Cómo surgió el contacto del festival con los repentistas cubanos?

R. Surgió a través de Pedro Navarro, natural de Adra que ha tenido mucho contacto con el festival también, el cual había estado en Cuba y vio que allí también se improvisaba con la palabra como aquí el trovo. Entonces, a través de su trabajo en la Junta de Andalucía, nos propuso la posibilidad de hacer un intercambio con estos repentistas cubanos. En el año 1992 vino un grupo cubano al festival de Válor por primera vez. A la gente le encantó. A su vez, troveros de aquí acudieron a Cuba, como Sevilla y Candiota. De ese grupo cubano había un muchacho que se interesó mucho por el trovo, Alexis Díaz-Pimienta. Yo lo acogí en mi casa y lo quiero como si fuese familia. Se casó con una chica de Laujar y el vínculo con la Alpujarra creció. Él organizó en Cuba una escuela infantil de repentismo, con lo cual, aunque está establecido en España, viaja continuamente a Cuba. Ya no vienen tanto por las dificultades económicas y, también, políticas. El consulado español siempre se retrasaba en la tramitación de los visados de manera consciente. Nosotros desde el festival teníamos que enviar al consulado una invitación como asociación cultural y ya ellos se encargaban de la tramitación. Pues siempre se demoraban en los trámites.

Una vez establecido aquí con nosotros, Alexis Díaz-Pimienta creó escuelas de trovo tanto en Órgiva como en Murtas. Él ha creado un método para la improvisación muy interesante. Es cierto que la capacidad de improvisar es algo innato, pero él alega

que también se puede aprender desde un punto de vista pedagógico. Ha creado obras en este sentido. La improvisación se puede trabajar. Por eso él admira mucho al trovero alpujarreño, sin formación, por su capacidad para improvisar sin apenas preparación.

P. ¿Y la conexión con el rap?

R. Esto surge con la idea de acercar la improvisación a la gente joven que, como he dicho anteriormente, no les llama mucho la atención el trovo. El rap, al ser una especie de improvisación, podía ayudar a esta inmersión en el trovo. Yo no trabajé personalmente en este proyecto. Se llegó a presentar en el festival un documental sobre un encuentro de raperos con troveros realizado por Nuria Vargas. Y se ha realizado algunos encuentros en el Poniente almeriense entre raperos y troveros, pero fuera del festival. Pero el público del festival es muy conservador en ese aspecto y no sabemos si esta fusión en el festival iba a tener éxito.

P. ¿Cómo califica el momento actual del festival?

R. Pues en un momento muy bueno, ciertamente, porque sus bases están altamente consolidadas. Tanto por los grupos de música participantes, como por el público asistente y por la propia asociación Abuxarra, que somos una familia. Aprovechamos muy bien las reuniones. Creamos una conciencia de comarca muy importante.

Entrevista n.º 3 a Ana Sánchez, miembro de jurado del festival y de la directiva Abuxarra.

P. ¿Cómo llegas a Abuxarra y al Festival de Música Tradicional de la Alpujarra?

R. Pues a la asociación llego a partir del cuarto festival, celebrado en Órgiva. Yo he asistido a los festivales desde el primero que se celebró en Yegen. Entonces ya me dijeron desde la asociación, en la que tenía muchos amigos, que me uniera a ellos, pero por obligaciones profesionales y personales no pude hasta el festival de Órgiva. Al final accedí como secretaria de la asociación. Desde entonces he pertenecido a la comisión organizadora del festival.

P. ¿Cuál es la función de la organización de un festival de estas características?

R. Pues a lo mejor te va a parecer que somos muy petulantes, pero el festival ha contribuido a forjar la identidad cultural de la Alpujarra de forma decisiva, y a que la gente de la comarca sepa valorar todo el patrimonio cultural que tenemos. Además, entre los miembros del jurado, hemos tenido la suerte de contar, como, por ejemplo, con Reynaldo Fernández, Germán Tejerizo, y una serie de musicólogos y gente muy preparada que nos ha ayudado a lo largo de todos estos años en esta empresa. Nos han ido enseñando a valorar lo auténtico. Ten en cuenta que antes del primer festival en 1982, era como si nos avergonzáramos de lo que teníamos y de lo que éramos. Ser alpujarreños por entonces era sinónimo de retraso y asilamiento. Poco a poco la gente se ha ido sensibilizando de todo este patrimonio identitario, fortaleciendo la idea de comarca.

El festival, al ser sustentado culturalmente por la asociación, hemos tenido muy claro el devenir del mismo. Ha propiciado, también, que haya muchos grupos musicales a lo largo de todos los pueblos de la Alpujarra que han servido, a su vez, de correa de transmisión de todo este legado. Antes, esta música estaba ligada a los quehaceres del campo y a las reuniones festivas de los cortijos. Tras ir perdiéndose este modo de vida, la música también corría el riesgo de perderse si no hubiese existido el festival. A raíz de los festivales, estos grupos participantes se han constituido en asociaciones culturales.

El festival, por otra parte, ha permitido revivir la intrahistoria de la zona. La música nos indica cómo se vive las fiestas en la Alpujarra, la religión, las faenas del campo, cómo se enamora la gente y, también, las disputas, a través de las *canciones de picaíllas* y *remerinos*, por ejemplo.

El festival ha influido en la evolución económica de la zona de igual manera. A partir del festival de Dalías, la comisión organizadora entendimos que los empresarios de la comarca también deberían estar representados en el festival y que ofrecieran sus productos a todo el mundo (empresarios del queso, del vino, de la repostería, etc.). Al amparo del festival han surgido otros trabajos, como es el caso de Sergio Valverde, un

luthier de Mecina Bombarón que empezó participando con un grupo en el festival y hoy en día es uno de los luthiers más reputados de España.

Las administraciones públicas se han visto obligadas en cierta manera a invertir en infraestructuras en los pueblos organizadores al ver la pujanza del festival, acondicionando el terreno, arreglando carreteras, etc.

P. Claro, imagino que esta actividad asociada al festival animó finalmente a muchos pueblos a querer organizar el festival.

R. En las primeras bases se estipuló que los ganadores del festival se encargarían de organizar el festival del siguiente año. A partir del festival de Ugíjar, se dispuso que la elección del pueblo organizador fuese por sorteo porque fueron muchos los que pidieron su organización. Cosa que no nos podíamos imaginar que ocurriera cuando celebramos el primero en Yegen en 1982. Pero al ir viendo la cantidad de gente que el festival movía, el espectáculo que se ofrecía, el día festivo que significaba ese día para el pueblo, fueron muchos los ayuntamientos que se animaron.

P. Hablemos ahora de tu labor como miembro del jurado del festival. ¿Cuál es su funcionamiento y propósito?

R. Durante muchos años he formado parte del jurado, primero como secretaria y, después, como un miembro más del jurado. En las bases está estipulado que un miembro de la comisión organizadora debe formar parte del jurado con un doble propósito: primero, para que los miembros del jurado estén bien atendidos; y, segundo, para ayudar a los miembros del jurado a entender la filosofía del festival. No es un certamen donde se primer la calidad del cante y baile, sino que tiene que primar que haya un rescate, que haya una autenticidad, ver una evolución de los grupos, etc. El jurado ve y valora cuestiones técnicas, pero nosotros vamos más allá. El festival siempre tiene que cumplir la misión de rescate, de transmisión y de unidad de comarca. También me dediqué junto con María Ángeles Subirats, profesora de la Universidad de Barcelona, la cual conoce el entorno alpujarreño, a hacer todo lo necesario para el rescate de materiales, a través de subvenciones de la Junta de Andalucía y recorriendo muchos pueblos. Yo me encargaba durante un tiempo también de seleccionar lo que había que grabar en cada CD. Mi grado de conocimiento por haber estado en contacto

con la música desde siempre, de haber llevado a cabo cierta labor de rescate y al estar en contacto con los grupos me ayuda en esta labor de jurado.

El jurado, cuyo número oscila según los años entre 7-9 miembros, incentivamos a los grupos con premios para que lleven a cabo una tarea de rescate, pero, cuando este trabajo ya se ha realizado al máximo en la medida de lo posible, lo que pretendemos es que los diferentes grupos mejoren en su interpretación. También, cuando ya tienen interiorizado estas canciones y repertorio, lo que les animamos es que sean capaces de crear obra nueva siguiendo el espíritu tradicional de siempre. Desde hace años tenemos premios para las nuevas composiciones, siempre y cuando estén basadas en los esquemas musicales de la música tradicional de la Alpujarra, unidas a los instrumentos tradicionales que siempre se han empleado. Intentamos que entre el jurado haya siempre musicólogos, expertos en danza y canto.

P. ¿La entrega de premios os ha planteado alguna vez problemas?

R. Los premios han sido siempre fuente de conflicto. El premio viene por demanda general porque los grupos mismos nos piden un reconocimiento a su trabajo. Algún grupo sí nos ha pedido quitarlos porque los ven innecesarios ya que se trata de una muestra cultural de lo que hay en nuestra comarca y no concurso. Los que sí defienden la entrega de un premio aducen, sin embargo, que hay que valorar el trabajo de todo un año de un grupo contra los que se reúnen el mes de antes para preparar la actuación y ya está. Por eso lo que intentamos es que todos los grupos se vean reconocidos más allá del concurso y estimularles para que sigan realizando esa labor tan bonita.

P. ¿Qué retos quedan por conseguir en el Festival?

R. El reto que llevamos mucho tiempo con ello en la cabeza y que creo que no estamos consiguiendo es el tema relacionado con el trovo. Los troveros tienen cada vez más años y se ha intentado varias veces hacer una escuela de trovo, pero no termina de cuajar. No tiene esa atención por parte de los jóvenes. Siempre hay honrosas excepciones, como la de Barranquito, el cual posee un gran ingenio y capacidad de reacción. Pero como digo, apenas hay gente joven. En instrumentos de cuerda no hay problema, ni tampoco en los bailes de *mudanza* y *robao*, en los que suelen participar

hasta tres generaciones en el escenario, pero en el caso del trovo es más complicado. Tiene su técnica, pero es un arte y tienes que tener ciertas aptitudes para ello.

Los troveros tienen otro problema añadido, y es su forma de ser. Suelen ser celosos, tienen celos los unos de los otros, hay mucho pique entre ellos, no se dejan aconsejar como por ejemplo cuando vino Alexis García Pimienta y su forma de repentizar en décimas. La gente de aquí se mostró muy reacia a este encuentro. Les daba coraje que alguien de fuera enseñara una técnica a los niños alpujarreños. Los únicos que trovaban con ellos y se defendían muy bien eran Candiota y Sevilla. A algunos troveros que son muy buenos no les gusta participar en el festival por su rechazo al escenario. Se quedan muy cortados cuando están subidos allí y no les fluye el ingenio. Quizás por eso destacó Candiota, porque era el más preparado de ellos.

Esta escuela de trovo anteriormente mencionada también es muy costosa, y si no tenemos la ayuda de las administraciones, es muy difícil llevarla a cabo. Desde la asociación apenas disponemos de recursos para ello.

Entrevista n.º 4 a Sixto Moreno, miembro del grupo Lombarda y profesor de los talleres de música tradicional en distintos pueblos de la Alpujarra.

P. ¿Cuál fue tu primer contacto con el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra? ¿Cómo llegas a él?

R. Mi primer contacto con el festival fue cuando empecé con el grupo Lombarda con 18 años. Éramos un grupo de críos que nos interesaba la música popular, celta y antigua. De este modo, cayó en nuestras manos la grabación del primer festival celebrado en Yegen, el cual nos llamó mucho la atención. Había una serie de canciones que nos gustó mucho para poder trabajarlas, sobre todo recuerdo la *Canción de Ánimas*. A partir de ahí me fui interesado más por la música tradicional, siempre aplicando nuestro sello particular. Me puse en contacto con Abuxarra, los cuales me fueron

facilitando muchos contactos. Me recorrí toda la Alpujarra en moto recogiendo canciones del repertorio tradicional y haciendo grabaciones. Después de eso, Lombarda ha actuado en tres festivales como grupo invitado.

P. Cuando recorres pueblo a pueblo toda la Alpujarra, ¿qué fue lo que te encontraste desde un punto de vista musical?

R. Yo buscaba en realidad eran melodías y letras originales. Fui grabando a gente que disfrutaba de sus tradiciones a partir de la música. Así, aprendí que ellos lo mismo podían tocar una mazurca como buenamente podían, con unos fallos de ejecución importantes, pero con un modo muy peculiar de tocar, o canciones de las «Coplas de la Aurora», etc. Fui descubriendo muchas tradiciones que hicieron que me interesara cada vez más por esto. Como te he mencionado anteriormente, Abuxarra me prestó una gran ayuda facilitándome los contactos a los que acudir en cada pueblo. La gente era muy abierta y me prestaban mucha ayuda. Yo les preguntaba y les iba grabando con un cassette mientras me cantaban. Fue una experiencia muy bonita.

P. ¿Qué has hecho con todas esas grabaciones que has hecho durante todo este tiempo?

R. En todo este tiempo, he realizado ocho libros recopilatorios de canciones de distintos pueblos, con sus CD, partituras con sus transcripciones y texto, abarcando las comarcas del Marquesado, el área metropolitana de Granada y la Alpujarra. Siempre he dejado una copia en el pueblo objeto de estudio. Siempre aplico la misma metodología en cada libro con la idea que quedara como testimonio de la música que la gente ha hecho en ese pueblo siguiendo la tradición. También, en estos libros, recojo un catálogo fotográfico de imágenes antiguas con las labores a las que la música estaba ligada.

P. ¿Cuál es tu labor es los talleres de música en la Alpujarra?

R. Mi hermano y yo empezamos a dedicarnos desde muy jóvenes a la enseñanza. Se nos dio la oportunidad de enseñar en un principio cuerda en algunos colegios ya que hace 40 años, cuando empezamos, las actividades extraescolares que había en los colegios eran baile o rondalla. Nuestra labor fue buena y poco a poco nos fuimos haciendo de un nombre. Esto nos abrió muchas más puertas y posibilidad de enseñar en

otros lugares en agrupaciones y rondallas municipales. Así llegamos a la Alpujarra, donde los que tradicionalmente enseñaban a los demás era los más adelantados y los que se desenvolvían mejor con el instrumento. Actualmente voy a Cádiar, Lobras, Pampaneira, Órgiva, Torvizcón, Bérchules, Mecina Bombarón, Ugíjar y Válor. Lo que buscan en un principio las gentes de allí es la enseñanza del instrumento de cuerda para que no se pierda y la subsistencia de las tradiciones, con el rescate de la música tradicional del pueblo principalmente, aunque les enseño también la música de otros pueblos a través de convivencias. En este sentido, el festival de la Alpujarra está muy arraigado en muchos de ellos y les gusta ir. A muchos de estos grupos los mantiene el festival. No obstante, también participan en otras actividades como encuentros entre ellos o, como, por ejemplo, el grupo de Válor, que participa en el *Día de las Ánimas* o en las muestras de Navidad. En definitiva, lo que solemos hacer mi hermano allí y yo es música tradicional, música popular, estudios de punteo para cuerda para desarrollar sus capacidades y el repertorio navideño.

P. Qué crees que le haría falta a la música tradicional de la Alpujarra para tuviera mayor repercusión y difusión que la que tiene.

R. Pues yo, particularmente, al festival de la Alpujarra lo valoro y admiro en el sentido de lo que ha llegado a conseguir, como muestra en un solo día de la idiosincrasia alpujarreña. Aunque yo, sinceramente, cambiaría un poco el formato ya. Yo lo haría de una forma más llana, con menos escenario, ya que a veces no se respeta el trabajo de los grupos con el ruido de fondo que hay. Creo que los grupos tendrían que tocar unos 30-40 minutos como mínimo, porque ahí se demuestra un trabajo, en un entorno idóneo, alejado del escenario, repartidos en seis o siete puntos neurálgicos del pueblo. Es que llega el punto en que los grupos disfrutan más cuando actúan en su pueblo o en convivencias con otros grupos. Potenciaría más por parte de las instituciones fomentar las fiestas de las tradiciones auténticas, como pueden ser las *reuniones de los mayos, las ánimas, la parva, la muestra de romances*, etc.

El festival en sí no les gusta a los que van a tocar tanto como parece. Hay muchos problemas de sonido, no saben atender las necesidades de los grupos, aparte que desvirtúa mucho a los grupos. Eliminaría los premios de una vez porque no aportan nada. Es una manera de desvirtuar el festival. Deberían también ser más claros en la

plantilla instrumental permitida. En la delimitación de la edad de los grupos infantiles. Y, sobre todo, señalar que el festival de la Alpujarra no es sólo el trovo.

P. ¿Crees entonces que la gente sólo va interesada por el trovo?

R. No creo que solo vayan por el trovo, pero lo que sí creo es que se potencia de más. El trovo es algo característico, pero de la misma forma que son características otras formas musicales. Dicen que tienen miedo de que se pierda la tradición, pero es que desgraciadamente es algo natural porque la Alpujarra se está despoblando y no todo el mundo se interesa por el trovo por lo que poco a poco se va perdiendo. No es fácil tampoco crear escuelas de trovo porque hay que entenderla idiosincrasia del alpujarreño. A mí me ha costado mucho trabajo que muchos pueblos me acepten de primeras. Ellos piensan que nadie es mejor que el que está enseñando por mucho que tú vengas de fuera con otras ideas y formación. Pues lo mismo pasa con el trovo. Por eso fracasó el intento de crear la escuela de trovo en Murtas, por ejemplo. Yo entiendo que lo que tienen que hacer es disfrutar de tocar instrumentos que se están perdiendo. Hay que respetar las tradiciones, insisto, ahí es donde está el quid de la cuestión.

Entrevista n.º 5 a José López Sevilla, trovero.

P. ¿A qué edad empezaste a trovar?

R. Yo soy un caso particular. Yo de niño no trovaba. Hacía rimas, pero no trovaba. Por las fiestas de Santiago se celebró un festival de trovo en Guardias Viejas en 1976, por iniciativa de un Guardia Civil de Granada destinado aquí aficionado al trovo. Se citaron todos los troveros de aquí y también vinieron de Murcia. Al trovar, yo me fijé contando las sílabas y las rimas que podía hacerlo. Mi suegro le dijo a Miguel Candiota que me «chinchara», que yo era capaz de trovar y ahí se quedó.

En el día de las Mercedes estaba yo entre el público y Candiota me llamó para que subiera al escenario. Me puse a trovar. Yo me llamo José López Sevilla, pero me pusieron como José Sevilla y, partir de entonces, así se me conoce. En Berja me llaman

José López y aquí abajo (El Ejido), José Sevilla. Ya me enganché a Candiota para siempre.

En el tercer festival de la Alpujarra, en Ugíjar, me presenté al festival con Paco Mejías y nos trajimos el segundo premio. El primero fue para Candiota, lógicamente. Cuando he estado todos los años con él, siempre nos llevábamos el primer premio porque Candiota es el mejor de los mejores que yo he conocido. Cuando fuimos a Cuba, en el año 1991 al festival de la décima, nos exigieron trovar en décima. Nosotros no estábamos acostumbrados a décimas, hacíamos quintillas, pero para al ruedo nos tiramos. Me encantan las décimas. Algunas cosas que me gustan la guardo. Recuerdo que trové con Celina González, la cantante de Guantanamera, en Cuba. Ella nos cantaba y nosotros le contestábamos. Yo le dije:

Igual que una golondrina
traigo de España, un mensaje
que le haga un homenaje
a la cantante Celina.
Su virtud, su disciplina,
en los actos culturales
hace versos especiales
que los canta, los cultiva
por eso le dedico «viva»
Viva Celina González.
Guantanamera... (y seguía la orquesta).

Celina me contestó:

Vino el trovero de España,
de la tierra de la uva
a nuestra tierra que es Cuba
para demostrar su hazaña.
Y por eso no engaña
porque le sobra esplendor

es tan limpio como el sol
su pensamiento es divino
yo quiero probar el vino
de tu terreno español
Guantanamera... (y seguía la orquesta).

Luego he estado dos veces más en Cuba, Miguel Candiota, una. Fui con Pepe Criado en el año 1993. Le hicimos un homenaje a España, pero no pudimos coger ni una bandera española en representación, nos dio vergüenza. De allí nos invitaron a México, a Veracruz, a un festival. Estuvimos Candiota y yo con todo pagado. También nos alojamos en casa de un mexicano que remanecía de Asturias y nos invitó a su casa.

He tenido unas vivencias muy buenas con el trovo.

P. ¿Tú crees que el trovero nace o se hace?

R. Se hace, pero tiene que nacer también con unas condiciones naturales. Con esa habilidad para practicar la rima. Yo, con cincuenta años, empecé a practicar el rap también por esa facilidad. En el festival de Cádiar. Los chiquillos raperos eran muy mal hablados. Pero les crujimos bueno y ya se aplacaron. En Íllora nos volvimos a ver y les dije: - ya sabes el tema mío. No se puede insultar a las madres ni a las hermanas. Hay que tener una «mijica» de educación y de respeto -. Al público no les gusta la grosería. Hay que decir las cosas bien dichas, con educación. Puedes rimar lo que se quiera, pero sin faltar al respeto.

Con esto te digo que es una cosa que engancha. He estado en Argentina cantando milongas, en Brasil, en toda España...yo el estilo cojo de cada sitio de momento. Es natural en mí.

P. ¿Tu mayor influencia ha sido Miguel Candiota?

R. Sí, sin duda. Yo el único trovo que había escuchado antes que Miguel era en la radio de Adra, los fandangos cortijeros que venían de la Contraviesa. Pero de trovo, nada, hasta Miguel. Hay muchos sitios que trovan sin música. Aquí mismo, en Granada, en Loja. Nos presentamos en un encuentro de trovo en Loja y nos llevamos a un grupo de músicos, violín, guitarra y bandurria. Nos dejaron para los últimos y fue todo un

éxito. Nosotros trovábamos «al tono de la música»; y, ellos, en «seco». El trovo con la música es más dulce...y más difícil.

P. ¿Por qué Candiota es tan renombrado en la Alpujarra?

R. Candiota empezó desde niño a trovar. Como él no ha nacido otro en el mundo. Leía mucho, pero era un chiquillo analfabeto. Aprendió a leer y a escribir en la mili. Estuvo en la cárcel de Granada porque se llevó a una chiquilla menor de edad. Él tenía 17 y ella 16. Allí había un guardia civil que le encantaba el trovo, el comandante Vargas. Lo mandaron al Sáhara a hacer el servicio militar por haber estado en la cárcel. Cuando llegó allí, lo nombraron cabo primero al poco tiempo porque era un figura.

Miguel me decía «tú lo que tienes que hacer es leer, hombre». Los cubanos están más preparados que nosotros, incluso muchos con carrera. Allí se aprecia mucho la improvisación. Hay muchísimas escuelas.

P. Háblame de la primera vez que fuiste al festival de la Alpujarra.

R. Al tercer festival celebrado en Ugíjar fue la primera vez. Candiota me calentaba mucho la cabeza para que fuera.

P. Cuándo nació la pareja artística Candiota-Sevilla.

R. Después de llevar cuatro o cinco años con trovando, yo tendría 32-33 años, me dijo que me fuera con él a trovar. Hemos ido a muchos sitios. A pueblos donde quizás no nos pagaban nada, pero nos tenían muy bien mirados.

Miguel, adonde lo llamaban, arrasaba. Yo me fui con él y estuve a su lado más de veinte años.

P. El trovo encima del escenario se desnaturaliza.

R. Ha habido gente que se ha cortado encima del escenario y no ha podido seguir. Miguel me decía «tú cuando subas al escenario, termina la copla, sea mejor o peor, porque, como te quedes en blanco, ya pierdes la fama.

Muchos se lo llevaban preparado. Una vez, nos pusieron un tema de nudismo a Miguel y a mí. Un cabo de la Guardia Civil que había allí, nos grabó. Y ahí se quedó la cosa. Hace cuatro o cinco años, en un control me paran. Me piden la documentación y yo no encontraba los papeles. Vino el teniente con la gorra debajo del brazo y le dijo

«¿Es que tú no conoces a ése?», el cabo contestó «Mire, mi teniente, pues no». El teniente contestó «ése es el mejor trovero de la Alpujarra». Y me viene a mí el teniente y me dice «¿Tú quieres que te diga a ti las dos primeras coplas que hicisteis en el Festival de Laujar?». Yo no me acuerdo, hace tantos años ya. Nosotros teníamos que defender y atacar. Me dice:

«Sevilla, no te permito
lo que ocurre en Guardias Viejas,
¿te parecerá sitio bonito
que las tías enseñan las almejas
y los hombres enseñan el pito?»

«Miguel, no seas inocente,
No es una experiencia nueva,
que viene de antiguamente,
en cueros estaba Eva
y era una mujer decente».

El teniente era aquel cabo que nos grabó en su día en Laujar. Ya tenía el pelo blanco. Pasó más de treinta años.

P. Cuando llegan los cubanos al festival a componer en décimas y vosotros en lo hacíais en quintillas, ¿cómo os adaptasteis a eso?

R. Estupendamente. A nosotros nos daba igual trovar en décimas que en quintillas. En el cabildo de Veracruz me pidió un amigo mío, al que se le murió una hija con veintiséis años cinco días antes del festival, un pie forzado. Este hombre fue vicerrector de la Universidad de Las Palmas. Era Maximiano Trapero Trapero. Me dijo, «Sevilla, yo quiero que me hagas una décima que termine diciendo “en polvo, ceniza, o nada». Delante del cónsul de España en México y muchas más personalidades en el casino mercantil de Veracruz, recité:

Hay que vivir para ver
porque mientras vivo veo
que la vida es un deseo

para agudizar el placer
Todo se puede obtener
en esta vida sagrada
que después de la jornada
cuando llega la muerte
nuestro cuerpo se convierte
en polvo, ceniza o nada.

A mí me entraron los sudores de la muerte cuando terminé la copla. Me vino Maximiano directo. Me abrazó y me dijo llorando muy emocionado «Sevilla, es la mejor copla que te he escuchado. Se lo voy a llevar a mi mujer para que la escuche».

Con Alexis Díaz-Pimienta he trovado en décimas mucho.

P. ¿Por qué no tiene tirón el trovo entre la gente joven?

R. Hay mucha vergüenza entre la gente joven. Y la escuela de trovo no pudo tener éxito porque las personas mayores no nos podemos desplazar a la sierra habitualmente. Pilla muy lejos.

P. Hay muchos troveros con una mentalidad más cerrada que no vieron con buenos ojos la escuela...

R. Yo sí veía con buenos ojos a Alexis. Y estuve mucho tiempo con él. Aprendí mucho con él. Es verdad que hay algunos que se encierran. No quieren cantar en décimas tampoco. Fíjate, yo he hecho décimas que todavía no se ha publicado. Tú eres la primera persona que las va a escuchar y a grabar. Esta es referente al arte este de trovar en décimas:

Guajira peninsular
que te fuiste para el Caribe
donde se canta y se vive
con una voz espectacular
pero para regresar
dejaste la puerta abierta
cabalgando a rienda suelta
tomando más fuerza y fama

y por eso se la llama
en nuestros cantes, de ida y vuelta.

Me encanta el tonillo de la guajira. Mi primer contacto con la guajira fue viendo la película «Los últimos de Filipinas». El español del caribe donde mejor se expresa es en la guajira. A mí la guajira me la enseñó un murciano que era primo de Paco Rabal en Balanegra.

P. ¿Qué es lo que más te gusta y lo que menos del Festival?

R. Yo no puedo darle la razón a la gente que piensa que el trovo en el Festival no vale porque se tiene que hacer en cortijadas y en fiestas. Es que tú no puedes reunir a mil personas en un rincón escuchando trovar, Si tú quieres llegar a mucha gente, tienes que hacerlo en sitios grandes. Es muy bonito porque es una demostración de todo lo que saben todos los grupos que participen en cualquier categoría.

También te digo una cosa. Nosotros en el Festival, no sé por qué, no sale ni cinco minutos en Canal Sur. Desde siempre. Candiota se enfadaba mucho por eso. La Semana Santa de Sevilla sí sale, pero lo nuestro, no. El Festival me gusta porque nos vemos mucha gente que nos vemos de mucho en mucho tiempo.

Las relaciones entre nosotros los troveros es muy buena. Hubo un pique en el cual yo quise mediar y no me dejaron. Fue entre Alexis y Candiota. Se le ocurrió a Alexis decir que en dos años él ha ganado más que Candiota en toda su vida en el trovo. Candiota le dijo «tú no te tengas por tan valiente que estás mamando mucho de la fuente», por aquello de los contactos políticos de la mujer. La mujer de Alexis le dijo a Candiota «para mí has terminado para el resto de esta vida, Miguel». Yo al ir con Candiota de pareja, también me vi señalado. Es la única vez que he visto una discusión más fuertecilla, pero que aquí, entre nosotros, nos llevamos todos bien. Nos decimos tonterías unos a otros. Pero siempre de buen humor.

Una vez vino de visita la que fue alcaldesa de Córdoba y luego consejera de cultura, Rosa Aguilar, al poniente. El alcalde de Vúcar me dijo, recita algo para la alcaldesa. Después de trovar, nos dijo que había que poner una escuela de trovo en el Vúcar. Ya no se volvió a hablar nunca más del tema.

P. ¿tú crees que la gente va al Festival por el trovo y no tanto por las demás actuaciones?

R Sí, por eso ponen tantas actuaciones de trovo entre las demás actuaciones. Yo también respeto a los demás, no podemos ser egoístas. Debe actuar todo el mundo. Yo he tenido contactos con el rap. Me llevo muy bien con ellos. El rapero de Almería, Aitor, me llamó para actuar con él. El rap es más fácil que el trovo. En el rap el secreto está en no pararse. En el trovo, por malagueñas, es un cante más descansado. Aunque no te creas, con la quintilla tiene que ser rápido porque si no, pierdes el compás con el acompañamiento. A mí me gusta trovar con música porque te obliga.

Entrevista n.º 6 a Alexis Díaz-Pimienta, poeta y repentista. Fundador de la Escuela Experimental de Trovo de la Alpujarra.

P. ¿Cómo fue tu primer contacto con el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra?

R. El primer contacto del repentismo cubano y el trovo alpujarreño fue en el año 1990, cuando una delegación cubana de repentistas llegó al festival celebrado en Válor. Esta delegación estaba formada por Waldo Leyva, poeta y funcionario de cultura de Cuba, Jesús Rodríguez, Omar Mirabal (ambos repentistas) y Félix Sarmiento al laúd. En el año 1991 los alpujarreños le devolvieron la visita a Cuba, en un festival de Música Iberoamericana celebrado en La Habana. Allí conocí a los troveros alpujarreños, cuya delegación estaba compuesta por Pepe Criado, gran investigador del trovo alpujarreño y los troveros Miguel García “Candiota” y José López Sevilla. Éstos repitieron en el Festival de Las Tunas de 1993, el festival más grande de repentismo cubano. Esto significó una nueva toma de contacto de ambas tradiciones. En el festival de la Alpujarra celebrado en Dalías en 1993, desde la organización, quisieron traer de nuevo a una delegación cubana de repentismo. Y es cuando yo llego como invitado al Festival de la Alpujarra, junto con Waldo Leyva, Ricardo González Yero y Eliezer Peña al laúd.

Ese año estrenamos un acontecimiento que luego no ha tenido continuación en el tiempo. En la víspera del festival, en la noche del sábado, se celebró 'la "Noche de Trovo". Se hizo en el Casino de Dalías. Por primera vez en la Alpujarra me vieron subido a un escenario junto a Candiota improvisando. Yo tengo un gran recuerdo de esa noche. Improvisé con quintilla por primera vez. Sevilla me daba golpecitos en la espalda para entrar en tiempo. La improvisación en Cuba es muy distinta, ya que cuando tenemos los versos, la música para y los "soltamos". Aquí, en la Alpujarra, el trovo tiene un núcleo fijo, digamos, necesitas entrar a tiempo con la música, la cual no para. Fue una anécdota muy graciosa.

Desde entonces he participado en varios festivales como miembro más de la Alpujarra, ya que aquí me enamoré, me casé y me siento como uno más. Como yo digo, soy un "Alpujanero", mezcla de alpujarreño y habanero. Laujar y Órgiva son muy espacios especiales de la Alpujarra. Tengo un hijo alpujarreño, nacido aquí. Por todos estos motivos, me siento como uno más y muy querido, además.

P. La forma de repentizar en Cuba es por décimas, mientras que el trovo alpujarreño se construye básicamente a través de quintillas, ¿qué impresión te produjo esta forma de componer?

R. Lo primer de todo, curiosidad. La décima es más compleja, es una estrofa de estructura cerrada, binaria, de par en par y con más espacio silábico. Pero yo siempre he sido una persona muy curiosa como te decía y me gusta aprender de otras formas de improvisación. En seguida me tiré al ruedo con las quintillas. Fue una novedad componer en quintillas, pero no fue ninguna complejidad para mí. Al ser de una estructura impar, tienes que cambiar tus esquemas de pensamiento al principio. Fue muy estimulante. De esta forma, tuve que inventarme mi propio mecanismo de improvisación. Tengo un artículo publicado al respecto de sobre cómo improvisar sobre quintillas en la revista "Axarquía". Ese capítulo, además, lo incluí en mi obra «Teoría de improvisación poética», (Scripta Manent Ediciones, 2013, tercera edición, ampliada y corregida, con prólogo de Maximiano Trapero). De hecho, aprendí a improvisar en quintillas y, posteriormente, a enseñarlo, creando la Escuela Experimental de Trovo de la Alpujarra. No fue difícil como te digo porque cuando uno tiene mucha experiencia y oficio, como era mi caso, lo único que tiene que hacer es cambiar el molde. La música

ayuda. La ausencia de carácter competitivo también ayudaba a la asimilación de esta forma de improvisar, era una cuestión lúdica, en cortijadas, debajo del escenario, fiestas particulares, etc.

P. En tu opinión, y teniendo en cuenta que muchos troveros alpujarreños son gente del campo, sin formación, que apenas saben leer y escribir, el improvisador, ¿nace o se hace?

R. Es una pregunta que me han hecho muchísimas veces. Siempre respondo de la misma manera. Es un concepto romántico decir que el improvisador nace con esa condición innata para componer, pero yo he demostrado que una persona se puede formar para ello. He creado un método para la enseñanza. De este método, han aprendido niños y adultos. Los niños de la Alpujarra improvisaban siguiendo este método, sin saber qué era una quintilla o una décima. Las escuelas de improvisación alrededor de todo el mundo demuestran que se puede tomar y aprender esta capacidad para improvisar, por más que nos quieran imponer esa idea romántica de que esa una cualidad casi divina que se nos ha dado al nacer. En Cuba, en la escuela fundada por mí, yo empecé con 20 niños y actualmente hay casi 1000 niños aprendiendo el arte de improvisar. Con el “Método Pimienta”, hay escuelas fundadas en muchos países de Hispanoamérica como Puerto Rico, Argentina, Colombia, Venezuela, Chile, Uruguay, etc.

P. ¿Por qué la Escuela de Trovo que fundaste en Murtas y en Órgiva no tuvo continuidad? ¿Sentiste el rechazo de los troveros viejos alpujarreños?

R. Me encontré mucho rechazo entre los troveros de la Alpujarra. Me vieron como intruso, nunca entendieron el objetivo de la escuela. Creo que es atribuible a la falta de conocimiento. El color localista y la mirada endogámica del trovo en la Alpujarra hace que no tenga perspectiva de futuro. Yo logré introducirlo en el ámbito internacional, llevándomelo a Cuba, Chile, Venezuela Argentina, Italia, México... En definitiva, sacarlo de la Alpujarra. El trovo alpujarreño estaba muy asilado. Solo tenía contacto, y muy poco, con el trovo de Murcia. Yo saqué a Candiota y al Sevilla a muchos sitios del mundo para que vieran lo que se hacía en otros sitios. Pero ellos nunca lo vieron así. Así

que cuando creé la escuela, lo hice con esa intención. La de abrir miras. Solamente tuve el apoyo de Sotillos.

Es más, en los postulados de la escuela cuyo proyecto presenté a Abuxarra que la escuela no tenía sentido sin el apoyo de los troveros autóctonos. Los invité a todos, pero nunca asistieron. Ni siquiera Candiota, ni Sevilla, las figuras más representativas del momento. Solo estuvieron Morón y Sotillos, pero no esas grandes figuras anteriormente mencionadas. De este modo, pensé en el único trovero que podía darle continuidad a esta escuela de troveros alpujarreños. Él era Barranquito. Era un adolescente que tenía mimbres para seguir con esta escuela. Me reuní con su padre, Barranco, también trovero, y le expliqué el proyecto, sobre todo la importancia que tenía Barranquito como monitor mío. Mi idea era hacer de Barranquito lo que hice con los cubanos posteriormente, pasarle mi metodología e ir creando una escuela de repentización local. Este proyecto en la Alpujarra era anterior al de Cuba, estamos hablando del año 1998-2000. Cuando me reuní con Barranquito, le expliqué el método y cuáles iban a ser las intenciones, sobre todo que él sería la figura que le daría continuación a la escuela, ya que yo tenía otros proyectos y finalmente me tendría que mover. Yo al fin y al cabo soy cubano y buscaba una figura de aquí que se pusiera al frente de todo. Pero lamentablemente, ni él, ni el padre lo vieron así. Morón, Sevilla o Sotillo eran buenos trovadores, pero no tenían la formación para ser buenos profesores. Creo que Barranquito era joven, estaba escolarizado y tenía, por tanto, todas las herramientas. Al final pudo más la economía. Así de claro, la respuesta fue no porque tenía que hacerse cargo del invernadero. Fueron muy tajantes. Yo en ningún momento les dije que tenían que abandonar la tierra, ya que la ocupación de la escuela sería dos veces en semana, dos horas por las tardes. Tenía tiempo de llevarlo todo. Creo que se equivocaron. Perdieron una oportunidad de oro de haber llevado a cabo una escuela de Trovo en la Alpujarra como las hay en otros lugares del mundo. Jóvenes que improvisan y renuevan el panorama de la repentización continuamente, mientras que aquí sólo son los viejos los que siguen con la tradición. Esto es un arte que hay que sembrar para posteriormente recoger. Si en su día hubieran apostado por esta escuela, hoy día tendríamos veinte o treinta jóvenes trovadores de calidad que hiciera que no se perdiera la tradición. Tendríamos otro discurso. Ahora los jóvenes alpujarreños improvisadores

se refugian en el rap o en el hip-hop. Manifestaciones que llegaron después. Esto demuestra que es falsa la creencia que a los jóvenes no les gusta la improvisación.

Es un error, por tanto, con una carga histórica en la que el trovo alpujarreño está justo en el lugar donde lo dejé hace veinte años. Y creo que, tristemente, está abocado a la desaparición si no se ponen las pilas. Lo cual me produce mucha pena. En este tiempo no ha habido tampoco interés, Nadie me ha llamado, ni me ha sugerido nada de retomar el proyecto. La escuela de trovo para los alpujarreños ha quedado como un vacío de algo que nunca sucedió. Veinte años después, en Cuba, hay más de ochenta escuelas de improvisación creadas por mí, siguiendo el mismo proyecto que presenté en la Alpujarra. Este método se extendió por toda Latinoamérica con grandes resultados, en lugares donde el trovo estaba anquilosado, como sucedía en la Alpujarra, pero sin embargo han sabido darle una vuelta a todo y evolucionar, presentado un gran futuro por delante.

P. ¿Se puede salvar la situación, reconducirla de algún modo?

R. No se puede salvar si no hay voluntad para ello. Si no hay algún joven alpujarreño que quiera recoger el testigo, no hay nada que hacer. Si no hay metodología de enseñanza, no suscita ningún interés. Si a eso le acompañas que no hay logística, infraestructura de escuelas, la perspectiva de futuro es nula. El panorama no ha cambiado en veinte años, sin ánimo de ser pesimista. Yo sigo en Almería, a mí nunca más me han vuelto a invitar al festival, ni a la velada del trovo, ni a encuentros de troveros. Me siguen viendo como un intruso, al fin y al cabo.

P. Pero me consta que tu relación con la Asociación Abuxarra es buena...

R. Sí, con la organización es buenísima. Me refiero a los troveros. Los organizadores no hacen el trovo. Le dan espacio para mostrarlo. El trovo lo hacen los troveros, y son ellos los que deben darse cuenta de que el trovo en la Alpujarra debe reinventarse, desarrollarse de algún modo y no anclarse.

P. ¿Crees que el trovo encima del escenario se desvirtúa, que su hábitat natural es las cortijadas y los encuentros improvisados de troveros?

R. Sí, obviamente se desvirtúa. Pero pasa también con el repentismo cubano. Actuamos en grandes teatros de La Habana, en set de televisión, con maquillaje y decorados muy bonitos. Pero eso es una representación, no el verdadero repentismo. Eso se da en los patios de las casas, en la intimidad de la familia y amigos, o, en el caso de la Alpujarra, en el cortijo. Una vez dicho esto, una cosa no quita la otra. Aunque yo me encuentre bien en un cortijo o en una fiesta particular, no voy a hacerle ascos a la cultura social del siglo XX-XXI. Todas las artes como el flamenco que empezó también en cuevas y en fiestas caseras se han abierto a los escenarios y a los medios. Todo tiene una evolución. Por eso es importante la gente joven para crear nuevos troveros entre los niños, sobre todo, gente que no haya crecido en los cortijos y que piensen que sólo en ese ambiente se puede trovar. No necesitan de una bota de vino y una pata de jamón para empezar a trovar. Por eso vuelvo a la idea de la necesidad de las escuelas.

P. ¿Piensas de esta forma que la supervivencia del trovo, o está ligada a nuevas formas musicales como el rap o al hip-hop o se pierde definitivamente?

R. No diría que están ligadas a estas formas musicales. Entiendo que trovo y rap, o hip-hop, son dos manifestaciones paralelas que se basan en la improvisación. Coexisten en el tiempo, pueden dialogar, pero no se van a retroalimentar una de la otra. En el arte urbano, la estructura, el planteamiento, la prosodia, la estrofa...todo es distinto. Que quede clara una cosa, el rap no va a salvar el trovo. Es una equivocación metodológica. Es un desconocimiento histórico de ambas manifestaciones. El trovo tiene que salvarse a sí mismo con la creación de las escuelas. Es asumir de una manera definitiva que, o trabajas con las nuevas generaciones o no hay nada que hacer.

P. ¿Sería posible iniciar la escuela del trovo prescindiendo de la figura del trovero viejo de la Alpujarra?

R. Por supuesto que sí. Incluso estoy convencido de que, si encontramos un grupo de jóvenes dispuestos a aprender, la escuela funcionaría. Pero no creo que haya este grupo que demandamos. No atisbo este interés entre la juventud. No se puede obligar a nadie. Las imposiciones no funcionan. Yo estoy competente a colaborar para rescatar el trovo alpujarreño porque soy de allí, pero lo que no estoy dispuesto es tirar del carro. En su día, para las escuelas de Murtas y Órgiva, convocamos una muestra en el salón de

actos del colegio de Murtas para que los niños vieran en qué consistía el acto de improvisar y trovar. Tras ello, todos los niños querían aprender. De este modo, comencé las escuelas de Murtas y Órgiva, con veinte niños en cada sede, los cuales no sabían trovar, partían de completamente de cero. Durante dos años aprendieron, se divirtieron, compartieron experiencias... Los profesores de los colegios me llamaban para preguntarme qué había hecho con los niños porque todos habían mejorado las calificaciones en las distintas materias del colegio. Además, hice cosas muy simpáticas para que se sintieran identificados con su entorno, que fue el que se pusieran nombres artísticos relacionados con la comarca, como «el Castigadero» (chimenea pequeña de las casas típicas alpujarreñas), «el Tiano», «el Terraio», «la Mimosa» (flor autóctona de la Alpujarra), «el Mulhacén», «Aben Humeja»... A través de este ejercicio de antropología cultural, los niños adquirieron un sentido de permanencia y de identidad. En aquellas escuelas tuve tres monitores que, sin ser gente relacionada a priori con el trovo, hicieron un gran trabajo, como Raquel Puga, María dolores Padilla y Manuel Miguel Mateo, el cual hizo fotos, videos, creando un archivo extenso verdadero testimonio de las escuelas.

En definitiva, si hay voluntad y si hay recursos, yo tengo un equipo docente listo para enseñar y no me harían falta los troveros viejos. Surgiría de este modo una nueva hornada de troveros alpujarreños.

Entrevista n.º 7 a Nuria Vargas, cineasta.

P. Háblame de tu trabajo en el documental donde mezclas rap y trovo...

R. Estoy trabajando en la postproducción de un largometraje donde mezclo, por un parte, los repentistas cubanos, los troveros de la Alpujarra y un grupo de raperos, todo ello en el contexto del Festival de la Alpujarra.

Entre medias de esta producción filmé dos documentales sobre los trovadores de la Alpujarra. Mi idea inicial era hacer uno sólo que abarcara toda la comarca de la Alpujarra, pero por una cuestión meramente burocrática, ya que administrativamente

pertenecen a dos diputaciones provinciales distintas y dependía de esos fondos públicos, tuve que hacer un documental con troveros granadinos y otro, con troveros almerienses. Aun así, se pueden ver juntos porque están conectados. Se pueden ver por YouTube y Vimeo: «El trovo alpujarreño en Granada» y «El trovo alpujarreño en Almería». En este trabajo no saco nada de rap porque es un trabajo divulgativo del trovo, nada más, ya que los troveros, por razones naturales, están desapareciendo y se corre el riesgo de que se pierda para generaciones futuras este noble arte. Quería dejar, básicamente, testimonio de esta expresión artística improvisada.

El argumento de mi película versa sobre la situación en claro riesgo de desaparición en el que se encuentra el trovo y, ante esto, es un grupo de raperos, cuya expresión artística no deja de basarse en la improvisación, como el trovo, los que se acercan a tratar de garantizar la supervivencia del trovo.

P. ¿Qué te mueve a conectar el trovo con el rap en un documental?

R. Yo era pequeña y mi padre me llevaba a todos los festivales de la Alpujarra, porque él es muy aficionado y no ha faltado a ninguno desde que se están celebrando. Además, mi bisabuelo fue el Ciego Corrales, un trovero romancero que se ganaba muy bien la vida con la poesía improvisada. Eso me ha abierto mucho al mundo del trovo, se han abierto conmigo por esa razón. Los troveros son muy cerrados y herméticos, pero, una vez que accedes, son gente muy generosa y auténtica. Mis primeros contactos los facilitó mi vínculo familiar con el Ciego Corrales. Al conocer los troveros que era bisnieta de él, me acogían calurosamente en su ambiente y me dejaban trabajar. Si bien, y a pesar de haber conocido y entablado cierta relación con Miguel Candiota, el retrasar mi trabajo hasta que pude finalizar mis estudios para que me permitiera tener acceso a mejores materiales de grabación, hizo que no llegara a tiempo ya que falleció poco después. Pues bien, en estos encuentros, y también en el festival, veía a los troveros improvisar y decía «si esta gente lo que está haciendo es rapear», claro, es que es lo mismo. Se trata de improvisar y retarse el uno al otro encima del escenario.

Para mi trabajo en el Festival he contado con la colaboración de Abuxarra, esto me ha permitido tener muchos contactos que ellos me facilitaban. También, he pertenecido a la junta directiva de la asociación.

P. ¿Crees que la supervivencia del trovo está ligada a estas formas urbanas de improvisación como son el rap o el hip-hop?

R. No, para nada. Yo soy muy negativa y creo que el trovo en la Alpujarra va a desaparecer. El rap, por ejemplo, no puede ser su tabla de salvación. De hecho, mi afán de hacer el documental es la de dejar testimonio de este arte antes de que desaparezca. Y, si finalmente desapareciera, que sirviera de base para su recuperación. Lo suyo es impulsarlo ahora que sigue vivo y no dejarlo morir. En ese aspecto soy optimista, creo que hay troveros jóvenes que pueden seguir con el legado, sólo les falta ese impulso institucional o apoyo administrativo para seguir adelante. Pero no creo que el rap sea la continuidad del trovo. Pueden convivir, incluso mezclar, pero no puede ser su salvación.

Anexo 2. Boletín de la Escuela Experimental de Trovo de la Alpujarra.

A continuación, se anexa el primer y único boletín que se publicó de la Escuela Experimental de Trovo de La Alpujarra. Este boletín fue repartido en el año 2000 entre los socios de Abuxarra y simpatizantes del proyecto de las poblaciones de Murtas y Órgiva, sedes de las escuelas, con una tirada de cien ejemplares²⁰⁴. Hasta la fecha se conservan escasos ejemplares, lo que supone que su acceso sea extremadamente complejo. De igual modo, no ha tenido una posterior difusión después de aquellas fechas, tampoco de manera virtual.

Por todo lo anteriormente expuesto, se estima de gran interés para el presente trabajo y para futuras investigaciones a través de su consulta al tratarse de una fuente documental de vital importancia, adjuntarlo conservando la edición original de publicación.

²⁰⁴ Acceso al documento a través del Archivo Privado de Manuel M. Mateo, coautor del mismo.

Boletín

Escuela experimental
de Trovo Alpujarra

nº 1 • La Alpujarra 2000



LOS FUTUROS TROVEROS DE LA ALPUJARRA SON...



PAREADOS, REDONDILLAS Y QUINTILLAS INFANTILES



ENTREVISTA A JOSÉ SOTO "SOTILLO"⁹⁹

BOLETÍN
de la
Escuela Experimental de Trovo
«Alpujarra»

Nº1. La Alpujarra

Abril de 1999-Julio de 2000



Equipo de Trabajo:

Alexis Díaz-Pimienta, María Dolores Padilla Morales,
Raquel Puga Aragón y Manuel Miguel Mateo Sánchez

Redacción:

Alexis Díaz-Pimienta

Diseño y maquetación:

Manuel Miguel Mateo Sánchez

Transcripción de textos:

María Dolores Padilla Morales

Fotografías:

Manuel Miguel Mateo Sánchez, Raquel Puga Aragón y Archivos de la E. E.
T.

Contactos y Sugerencias:

Iniciativas Líder Alpujarra

Lora Tamayo, 17, Órgiva, 18400 (Granada)

y

Asociación Cultural Abuxarra

Plaza de Heras, 1, Laujar de Andarax, 04470 (Almería)

Escuela Experimental de Trovo ALPUJARRA

INDICE GENERAL

🌲 Introducción y datos generales

🌲 Los futuros troveros de la Alpujarra son...

🌲 La experiencia de una Escuela de Poesía Oral Improvisada, por Alexis Díaz-Pimienta

🌲 Entrevista: Los niños de la E. E. T. entrevistan a un trovero alpujarreño: José Soto, «Sotillo».

🌲 El Primer desafío: Pareados de intercambio (Murtas vs. Órgiva)

🌲 Las primeras redondillas (escritas y orales)

🌲 Las quintillas (escritas y orales)

🌲 Epílogo



INTRODUCCIÓN Y DATOS GENERALES

El Proyecto Escuela Experimental de Trovo «Alpujarra», con el coaspicio de la Asociación Cultural Abuxarra e Iniciativas Líder Alpujarra S.A., se puso en marcha a principios de 1999 en dos pueblos de la Alpujarra granadina, con el fin de revitalizar la tradición del trovo en la Comarca incentivando a los niños de estos pueblos para que retomaran el testigo de los maestros troveros y no permitieran que este arte tradicional se perdiera en el futuro. El trabajo docente de la E. E. T. ha estado estructurado desde un principio en dos Períodos, de seis meses de duración cada uno: el primero, correspondiente al año 1999, dividido en dos etapas (primavera y otoño); y el segundo como un Período único, también de seis meses, correspondientes al primer semestre del año 2000.

Este proyecto se inserta perfectamente en los programas curriculares de introducción de la Oralidad y la Tradición en la escuela, como recurso metodológico para el estudio de la Lengua y la Literatura.

Su puesta en funcionamiento tiene, como su mismo nombre lo indica, un carácter «experimental», a partir de una metodología de idéntico signo que su equipo de trabajo ha venido completando con ciclos más o menos intensos en Cuba, Colombia, México y algunas provincias de España.

La E. E. T. comenzó en abril de 1999, con una sesión de dos horas semanales en cada uno de los pueblos que son sede (Murtas y Órgiva) y al final del presente ciclo da por satisfactorios los resultados obtenidos, con un 53,8 % de alumnado permanente del total matriculado (39), de los cuales más del 50% son niñas, dato importantísimo si tenemos en cuenta la nulidad de la presencia femenina entre los cultores del trovo alpujarreño. Recuérdense sino, como mera «curiosidad» bibliográfica, los artículos 44 y 45 de la Escuela de Huarea del año 1949:

Art. 44

La Escuela admite mujeres
sin aportación pecuniaria (sic.)
y entre sus pocos deberes
sólo función culinaria
baile y otros menesteres.

Art. 45

No se les admite cantar,
ni asistir a las parrandas
por no ser tradicional
que en nuestra tierra las faldas
lo hubieran hecho jamás.



La E. E. T., asimismo, da por cerrada su primera etapa con la satisfacción de haber captado el interés y el entusiasmo de un sector de la comarca (los niños) que hasta entonces vivía y crecía de espaldas a este fenómeno poético-musical, y que ahora (a partir de ahora) no podrá separarse de él, y crecerá pendiente de su desarrollo, o desarrollándolo, como protagonistas de una nueva etapa.

Animamos a todos los testigos y partícipes de esta experiencia a continuar apoyándola, ya desde la complicidad, desde la tácita aceptación, o desde el activismo, para que el trovo alpujarreño, objetivo principal y suprema premisa de nuestro trabajo, logre romper las puertas del ostracismo cultural y académico, y entre en el siglo veintiuno con voces nuevas, frescas y renovadoras.

El presente Boletín Especial no pretende ser una publicación seriada, ni siquiera un suplemento en el que primen los logros (o los fracasos) de nuestra experiencia, sino más bien un llamamiento, desde los textos y el entusiasmo extratextual, al apoyo y la confianza no sólo en los troveros del futuro (nuestros niños) sino a los actuales cultores del trovo en La Alpujarra, la raíz de estos niños.

La E. E. T. continuará sus trabajos en el año 2001 (de febrero a julio) y fomentará el intercambio con niños de otros pueblos, fuerza motriz del desarrollo de nuestra experiencia.



DATOS GENERALES DE LA E. E. T.

Monitor Principal: Alexis Díaz-Pimienta

Monitoras Ayudantes: María Dolores Padilla y Raquel Puga Aragón

Lugares: Órgiva y Murtas

Sedes: En Órgiva, oficina de Iniciativas Líder Alpujarra y Colegio Santa Teresa.

En Murtas: Colegio Murtas-Turón.

Tipo de matrícula: Abierta. Con la colaboración de sus directores respectivos, se realizaron dos visitas de captación a los Colegios Públicos de Órgiva y Murtas, en las que el Monitor de la E. E. T. realizó demostraciones de poesía improvisada y ofreció una mínima explicación de la importancia del proyecto, invitando a cuantos niños quisieran a participar en él. Es decir, que no se hizo una matrícula «vocacional» ni «facultativa», aprovechando el entusiasmo de los niños ante la «novedad» del trovo. Hay que destacar, asimismo, que a diferencia de los niños de Murtas (cuna del «trovo moderno», pueblo en que existe incluso un grupo de cante y baile del trovo) los niños de Órgiva no conocían el trovo.

PRIMER PERÍODO (de Abril a Junio y de Septiembre a Diciembre de 1999)

Es el período más teórico, y en el que se sientan las bases técnicas para el aprendizaje del trovo, con el uso de juegos y ejercicios que ayudan a desinhibir a los alumnos.

SEGUNDO PERÍODO (de Marzo a Agosto de 2000)

Ha sido el período más práctico, en el que ya los alumnos aprenden a improvisar redondillas y quintillas, escritas y orales, y hacen prácticas y demostraciones que afianzan su conocimiento y su gusto por el trovo.



LOS FUTUROS TROVEROS DE LA ALPUJARRA SON...

La matrícula inicial de la E. E. T. fue de 39 alumnos (17 niños y 22 niñas), repartidos de la siguiente forma: en Órgiva: 18 alumnos (13 niñas y 5 niños) y en Murtas: 21 alumnos (9 niñas y 12 niños). A lo largo del curso, por distintos motivos (desde pérdida de interés hasta cambio de escuela o residencia) ocurrieron diferentes bajas. En total terminaron el proyecto 21 alumnos (10 niñas y 11 niños), repartidos de la siguiente forma: Órgiva: 8 alumnos (6 niñas y 2 niños) y en Murtas: 13 alumnos (4 niñas y 9 niños), para un 53,8 % del total de matriculados. A continuación copiamos una lista de aquellos alumnos que terminaron el proyecto. Hay que destacar que desde la primera clase a cada niño se dotó de una quintilla de presentación y de un seudónimo, cumpliendo así con una de las tradiciones más universales de la poesía improvisada. Todos los seudónimos fueron seleccionados con claras referencias al trovo y a la comarca alpujarreña, de forma que los niños se fueran familiarizando con su entorno y su cultura propia (las excepciones son «El Diablillo», «Verso loco», «La soñadora despierta» y «La flecha improvisadora», que clasifican como «seudónimo de connotaciones artísticas»).

Lista de alumnos del C. P. San José de Calasanz (Órgiva)

1. Samuel Carmona Escobado, «Al-Mutamid II»
2. Natalia Martín Cara, «Launa Nueva»
3. Natalia Martín Lightfoot, «Bandurria»
4. Rocío Rodríguez Martín, «La Alcazaba»
5. Paloma Ruiz de Almodóvar, «Verde Oliva»
6. Noelia Zuhero, «La Mimosa»
7. Alejandra Ruiz de la Cuesta, «Luz y Rima»
8. José Antonio Juárez, «El Diablillo»

Listado de alumnos del C. P. R. Murtas-Turón (Murtas)

1. Jose Antonio Cortés, «Mulhacén»
2. Alberto Rodríguez Manzano, «El Alcázar»
3. Antonio Jesús Sedano, «Abén Estrella»
4. Laura Fernández Megías, «La Soñadora Despierta»
5. Julio Rodríguez Manzano, «El Artesano Murteño»
6. Ana María Cortés, «Jarcha»
7. Manuel Jiménez Vicente, «El Sultán de la Quintilla»
8. Beatriz Ortega Jiménez, «Zurita»
9. Lidia Fernández Mejía, «La Sierra»
10. Antonio Cortés Cortés, «Valle Verde»
11. Francisco Mingorance, «Peter Pan»
12. Ernesto Sedano Jiménez, «Cerrajón»
13. Gabriel Rodríguez Manzano, «Sierra Nevada»





Por Alexis Díaz-Pimienta

LA EXPERIENCIA DE UNA ESCUELA DE POESÍA ORAL IMPROVISADA

Para nadie es un secreto que la improvisación de quintillas, el trovo, es una de las tradiciones más arraigadas e importantes de la cultura alpujarreña. De ahí el interés y la preocupación de las instituciones y los amantes de este arte por su supervivencia, superación, desarrollo y continuidad, dentro de una sociedad cada vez más cambiante y moderna. Actualmente, a la mayoría de los jóvenes y niños de la comarca alpujarreña no parece interesarles el trovo, no lo conocen ni les gusta. Pero ¿son estas verdades absolutas? ¿no gusta el trovo, no interesa, no se puede enseñar, no se aprende? Una respuesta contundente a estas preguntas es el actual proyecto de Escuela Experimental de Trovo, una de las más originales iniciativas que han emprendido y apoyado este año La Asociación Cultural Abuxarra e Inicativas Líder Alpujarra.

El trovo alpujarreño pertenece a un arte antiquísimo y universal que los estudiosos engloban bajo el nombre genérico de poesía oral improvisada y que se practica no sólo en muchas zonas de España (Galicia, Canarias, Murcia, Baleares, La Alpujarra...) sino en casi todos los países hispanoamericanos (Cuba, Chile, Argentina, Colombia, Venezuela, México...) e incluso en otros países de habla no castellana (Portugal, Italia, Francia, Yugoslavia, Rusia, Líbano, Yemen, Marruecos...)

Y es precisamente por la influencia cultural musulmana en Al-Andalus, por lo que esta tradición surge y se desarrolla en la comarca alpujarreña. En el mundo árabe el poeta siempre fue «el rey del desierto», «el profeta», la voz de la comunidad. Y lo siguió siendo en el mundo árabe-andalusí, desde el Califato de Córdoba –en el que ya existían escuelas de recitación e improvisación–, hasta las cortes de Al-Mutamid en Sevilla y Al-Mutasim en Almería. «Poeta», en Al-Andalus, no era sólo el que componía sus versos sino aquel que era capaz de improvisarlos para hacerse acreedor de algunos dinares e incluso de cierto ascenso en la jerarquía socio-cultural del momento. Así, los troveros alpujarreños son descendientes de aquellos poetas árabes que componían zéjeles, jarchas y qasidas por todos los rincones de la Bética y que nos legaron esta rica tradición, luego «condimentada» por las mezclas con otras tradiciones de los repobladores de la zona.

Actualmente, el trovo alpujarreño tiene su espacio de mayor difusión en los Festivales de Música Tradicional de la Alpujarra y existen varios grupos en la comarca. Pero el envejecimiento de los que lo practican, nos muestra la pérdida de interés por este arte entre los jóvenes, y ha hecho temer por la desaparición de una tradición tan antigua. Para evitarlo, desde abril del año 1999 hasta agosto del 2000 se ha desarrollado en los pueblos de Órgiva y Murtas (cuna del trovo en la época moderna), como una nueva experiencia pedagógica y cultural, la Escuela Experimental de Trovo, dirigida a niños y niñas de primaria. Esta iniciativa no es más que la actualización de aquel antecedente histórico que fue la escuela de recitación e improvisación que en tiempos de los Omeya hubo en Al-Andalus y, más cercano en el tiempo, la «toma del testigo» de la conocida Escuela de Trovo de Huarea, de Albuñol, en 1949; pero constituye, sobre todo, un gran esfuerzo para revivir el gusto por el trovo, su conocimiento, estudio, práctica y desarrollo en la comarca alpujarreña, en un momento en el que cada vez es mayor el interés académico y cultural por la oralidad y todos sus géneros.

Una de las principales causas de la pérdida de interés por el trovo entre las capas juveniles e infantiles, «son ciertos tópicos socioculturales y estéticos que perjudican su fomento y desarrollo, los eternos prejuicios literarios y cultistas contra la oralidad en general, inoculados por las culturas hegemónicas durante siglos». Precisamente uno de los mayores y más perjudiciales tópicos sobre la improvisación, su «innatismo» (el trovero nace, no se hace) es el que se ha intentado «derribar» con la creación y puesta en funcionamiento de una Escuela Experimental de Trovo en la Alpujarra granadina. La no ‘metodización’ y la falta de trabajos científicos sobre la poesía oral improvisada, han hecho mucho daño a la misma. El hecho de que durante siglos los troveros aprendieran sin escuelas, heredando la tradición de sus padres, se ha traducido, erróneamente, en la imposibilidad de su enseñanza y de su aprendizaje. No se repara en que todo aprendizaje (y los troveros aprendieron a serlo, no cabe duda), sea científico o empírico, tenga libros o no que lo apoyen, lleva implícito un método, más o menos ortodoxo, más o menos científico. Enseñar el trovo, su técnica y sus mecanismos de creación, no sólo dará como resultado nuevos troveros, sino que irá creando un público potencial, conocedor y admirador de este arte oral alpujarreño.

Todas esas teorías, defendidas incluso por los mismo troveros, de que el improvisador «nace», es un «don», no se aprende, no son más que ardidés dictadas por la cultura dominante, entre los que se enmascaran los prejuicios contra la oralidad. Son armas de doble filo, porque lo que parece un halago se vuelve una fórmula infalible de marginación cultural y una peligrosa, letal incluso, arma contra el mismo desarrollo del trovo.

Para el próximo año, la Escuela Experimental de Trovo se trasladará a la Alpujarra almeriense, a un pueblo aún sin determinar. En ambos cursos se han empleado vídeos, grabaciones de cinta, juegos orales, visuales, mnemotécnicos, transparencias, dibujos y fotos como complementos de la metodología. Y se han hecho Veladas de Trovo Infantil en el que los nuevos improvisadores han sido los protagonistas. La improvisación es un arte y como todo arte, tiene un por ciento de talento y otro por ciento, grande, de técnica, de oficio: aprendizaje y práctica. Al menos esta parte, podemos dársela. La enseñanza de la poesía improvisada ha tenido y tiene ya varios antecedentes en el ámbito hispánico; fundamentalmente en Cuba, México, Chile, Venezuela y Colombia. Aunque los de mayor experiencia en este trabajo son los bertsolaris vascos, con casi veinte años de experiencia docente. Por lo tanto, en La Alpujarra sólo ha hecho falta empezar, adaptar el método, y sobre todo, entusiasmar a los niños y a las instituciones. Aquí está, entonces, el futuro del trovo. Detrás de todo ese arte que parece, fortuito, azaroso, hay un enorme andamiaje técnico, tejido empírica e insospechadamente en el cerebro del improvisador, pero técnica al fin y al cabo, con leyes, métodos, mecanismos, por lo tanto, aprendible, por lo tanto, enseñable. Al niño se le puede enseñar a improvisar, y que luego sea un genio, o un talentoso, o un mediocre improvisador, depende de sus aptitudes personales, estas sí, individuales e intransferibles.

Así, de forma lúdica, los estudiantes se han ido familiarizando con la improvisación y han desarrollado capacidades intelectuales inherentes a ella, pero útiles en otras muchas facetas de su desarrollo intelectual: desarrollo de la concentración, desarrollo de la memoria, dominio léxico y sintáctico, desarrollo y riqueza de vocabulario, carácter competitivo, etc. Y lo fundamental: han descubierto que el trovo «existe», que es algo que les pertenece, y han aprendido a respetarlo, a admirarlo, a defenderlo. Ahora sólo falta que se decidan a practicarlo.

Alexis Díaz-Pimienta

ENTREVISTA

Como una de las más significativas y esperadas actividades de la Escuela Experimental de Trovo «Alpujarra», en su primera etapa, se concibieron encuentros de los estudiantes con los mejores troveros de la comarca. Tales encuentros fueron concebidos como una sesión académica más, con la peculiaridad de cerrar con una charla del trovero invitado con los estudiantes, para un intercambio de impresiones. Los primeros troveros invitados fueron los granadinos Juan Morón y José Soto, «Sotillo», quienes desde el primer momento se brindaron a colaborar, entusiasmados.

A continuación transcribimos una de esas entrevistas, por lo importante que resulta como documento para nuestro proyecto, con una doble significación: por una parte demuestra, una vez más, que la intuición de los viejos troveros tiene mucho de sabiduría popular, que conocen su oficio y se rigen por reglas más o menos estrictas, con capacidad de ser transmitidas a sus aprendices; y, por otra parte, hace notar el interés de los niños por conocer la vida y obra de los improvisadores, y su inteligencia, también intuitiva, a la hora de interesarse por el trovo y sondear aquellos que más puede ayudarlos.

La segunda entrevista (a Juan Morón, tan importante como ésta, con un enfoque propio), será parte del próximo Boletín de la Escuela de Trovo.

Datos de la entrevista a José Soto, «Sotillo», trovero alpujarreño

Lugar: Escuela Experimental de Trovo «Alpujarra» (Murtas)

Fecha: 19 de mayo de 1999

Entrevistadores: Niños de la EET

Moderador: Alexis Díaz-Pimienta (Monitor)

Pregunta: ¿A qué edad empezó a trovar?

Sotillo: Con cinco años.

Pregunta: ¿Quién te enseñó?

Sotillo: ¿Enseñarme? Nadie. Entonces no había Escuela de Trovo como ahora. Ahora tenéis la facilidad de aprender, antes no.

Pregunta (Abén Estrella): ¿Cómo cambia Ud. la voz cuando trova?

Sotillo: Cambiar la voz no se cambia, la voz del trovo siempre es la misma.

Pregunta: Es que hablas de una manera y luego en el trovo es otra.

Sotillo: Porque hablar es una cosa y el cante es otra.



Pregunta: ¿Cuántos años llevas trovando?

Sotillo: Pues llevo justamente 50 años, desde que tenía 9 y tengo 59.

Pregunta: ¿Ensayabas?

Sotillo: Yo iba por el campo y yo me hacía una quintilla para mí como si me la estuviera haciendo otro y me contestaba también. Se ensayaba el trovo. Y sigo ensayándolo.

Pregunta: ¿Ha cambiado mucho el trovo?

Sotillo: No ha cambiado. El trovo es solamente que cuánto más lo haces más te inspiras y mejor trovador eres. Uno mismo se busca versos imposibles hasta sacarlos.

Pregunta: ¿Dónde fue la primera vez que trovaste?

Sotillo: Aquí en Murtas, en el acueducto.

Pregunta (Candiotica): Si ves que esta Escuela tiene futuro y ves que alguno puede llegar a ser trovero

Sotillo: ¿Si tiene futuro? Todas las clases tienen futuro.

Pregunta: ¿Tenemos alguna posibilidad de ser como tú?

Sotillo: Si os concentráis en lo que estáis haciendo, sí, pero si estáis pensando en vosotros... Vosotros imaginaros que estáis en un escenario dónde hay 20 personas, si estáis pensando en otra cosa o mirando a aquellas personas que hay allí, la mente se os queda en blanco y no podéis cantar. Hay que estar concentrado uno en lo que tiene que estar. Y entonces cuando aquí guardéis silencio y cuando el maestro Alexis diga algo, si no lo aprovecháis, entonces es que no queréis ser trovadores, no queréis trovar.

Pregunta (Candiotica): Eh, pero no nos lo pongas por las nubes, que se lo va a creer..

Sotillo: No lo pongo, es que es.

Pregunta (Mulhacén): ¿Es bueno pa ti el trovo?

Sotillo: Es buenísimo. El trovo es cultura.

Pregunta: ¿Y lo quieres mucho?

Sotillo: Pues claro y lo quiero como a un compañero mío que es. Cuando yo estoy aburrido canto y trovo y me siento más feliz.

Pregunta (El Artesano Murteño): ¿Vas a seguir trovando?

Sotillo: Hasta que mi garganta aguante.

Pregunta: ¿Has ido alguna vez a Cuba a trovar?

Sotillo: No he ido.

Comentario: Ha ido a Sevilla, que lo he visto por la televisión.

Pregunta (Valle Verde): ¿Nunca te has puesto ronco?

Sotillo: No, porque la voz nunca se fuerza. La voz se debe de dejar «a su amor». Si tu quieres hacer una cosa forzada, como si coges lo único que hay es un apagón de fuerzas y te vienes abajo.

Pregunta: ¿Has salido de España a trovar?

Sotillo: No.

Pregunta (Aben Estrella): Que si hoy nos vas a contar un trovo aquí.

Sotillo: Sí, claro, el trovo se canta en cualquier sitio.

Pregunta (El Artesano Murteño): Y de Murtas, ¿has salido a trovar?

Sotillo: Hombre, claro, yo me he recorrido casi toda España. Me falta todavía, porque no me han llamado.

Pregunta (Mulhacén): ¿Con cuántos años vas a dejar el trovo?

Sotillo: No lo sé, hasta que pueda cantar.

Pregunta (Candiotica): ¿Te gustaría salir de España?

Sotillo: Hasta ahora no me ha gustado y por eso no he ido, pero me han llamado bastantes veces.

Pregunta (Aben Estrella): Si hubieras salido de España te hubieras hecho famoso, más famoso de lo que eres.

Sotillo: Me hubiera hecho más famoso en el extranjero, pero no en España.

Pregunta (Valle Verde): ¿Me quieres firmar un autógrafo?

Sotillo: Al final.

Pregunta (El Artesano Murteño): ¿Por qué empezaste a trovar?

Sotillo: El que empieza a trovar o empieza a hacer otra cosa es porque le llama la atención y le gusta; es como el que es futbolista: le gusta y empieza, que luego pone atención y es trabajador (porque en todas las cosas hay que ser trabajador), pues llega a ser un buen futbolista, un buen trovador, un buen trabajador en lo que sea.

Pregunta: (Candiotica): ¿Te hacen muchas propuestas de que vayas por ahí?

Sotillo: Muchísimas

Pregunta: ¿Suelten mucha guita? Que si te dan mucho dinero.

Sotillo: Bueno, eso ya según tratos, pero cuando se está empezando a trovar nunca se puede pensar en el dinero. Es una cosa que te gusta. Yo ahora mismo no lo pienso tampoco, sino que, si me llaman a Madrid, pues yo procuro de no perder dinero para ir allí porque entonces, si yo estoy perdiendo dinero todos los días que voy al trovo pues me habría arruinado ya.

Pimienta: Lo importante en el trovo, como en todas las artes, no es el dinero que se gane con ello; lo importante es que están haciendo un ejercicio intelectual, un ejercicio que gusta, apetece y es importante desde el punto de vista cultural. Es una forma diferente de ver la vida.

Sotillo: Y el trovo es comunicación, el trovo es comunicación con personas.

Pregunta (Verso Loco): ¿Y por qué bebéis vino cuándo estáis trovando?

Sotillo: Yo no lo cato; hay trovemos que no beben vino.

Pimienta: De todas formas, el vino en la tradición de las fiestas populares españolas, como el aguardiente en otras culturas, o la cerveza, es un estímulo, es un aliciente más. Tradicionalmente, la poesía improvisada ha estado muy cerca de la cultura del consumo de las bebidas alcohólicas y de las fiestas donde se come y se bebe.

Sotillo: Pero pensando que no te puedes pasar, porque si te pasas no sabes lo que escuchas ni sabes lo que dices y es muy importante saber lo que escuchas y lo que dices. Si no sabes que tú, cuando bebes, vas a seguir con las mismas facultades para el trovo como sin beber, lo importante es no beber cuando estés en el trovo. Yo, como no lo sé, pues no lo cato. Me subo al escenario fresco y cuando bajo si quiero beber, bebo, y si no, no bebo.



Pregunta: ¡Un verso para Sotillo!...«Me gusta comer chorizo».

Sotillo: Nunca me encuentro indeciso...

¿Veis como siempre se pone «algo que rima»?

Cuando pienso en el fiambre
Cumplo con mi compromiso
Porque cuando tengo hambre
Me como el pan y el chorizo.

Pregunta (Candiotica): Otro verso: «A mí me llaman Sotillo»

Sotillo: «A mí me llaman Sotillo». Son palabras diminutivas. Entonces tienes que decir «chiquitillo»...

El caso está muy sencillo
Y lo recuerdo como un sueño
Como era un muchacho pillo
Yo cuando estaba pequeño
Me llamaban el Sotillo.

Pregunta (Valle Verde): Otro verso: «Yo quisiera enamorarme».

No quisiera descuidarme
Cuando por el mundo ande
Ni tampoco equivocarme
Y como me encuentro grande
Ya quisiera enamorarme

Esta entrevista (como la realizada a Juan morón en Órgiva) son una muestra más de que el diálogo intergeneracional en el trovo alpujarreño puede ser posible. Sólo hacen falta ganas de hacerlo efectivo, deseos de intercambio, y confianza en lo que se está haciendo. Las puertas de la Escuela Experimental de Trovo «Alpujarra» están abiertas a todos los troveros, la curiosidad y el entusiasmo de los niños también. Ahora sólo falta que ellos (precursores y esencia de este proyecto en ciernes) toquen a esta puerta, y jalonen a estos niños que tanto los buscan y admiran.



EL PRIMER DESAFÍO: PAREADOS DE INTERCAMBIO (MURTAS vs ÓRGIVA)

Entre los principales ejercicios de la primera etapa de la E. E. T., al final de la unidad segunda, la creación de dísticos y pareados (unidades iniciales para la posterior creación de quintillas) se convirtió en uno de los juegos de mayor éxito entre los niños. Estas estrofas de dos versos constituían el primer paso creativo hacia la quintilla, y tenían como objetivo agrandar la confianza de los niños en sus posibilidades versificadoras, así como desinhibirlos a la hora de crear textos dialogados.

Durante largas jornadas los educandos de cada pueblo intercambiaron pareados y dísticos entre sí y luego concertamos un encuentro-desafío, en el más puro estilo trovero, entre los dos pueblos. Los resultados (empate) demuestran la paridad de niveles de desarrollo entre ambos grupos (sometidos a idéntica metodología), y demostró además el intenso deseo de intercambio y mutuo conocimiento entre los niños, a partir del aspecto lúdico del aprendizaje.

Hemos hecho, entonces, una pequeña selección de los mejores pareados creados por los niños, unos escritos y otros orales. Nótese que en este primer ejercicio de creación versificada los niños se «refugian» en dos recursos propios de la poética oral: la repetición de las rimas del pareado precedente (lo que en poesía improvisada se llama «tomar el pie») y en el carácter dialógico del texto. Algunos de estos pareados fueron intercambiados de pueblo a pueblo, otros entre alumnos de una misma aula, la mayoría de manera escrita (recordemos que estábamos en la primera fase del curso) y alguno que otro de manera oral. Si tuviera que destacar algo de estos textos es su gracia infantil, su desenfado y el infalible sentido de la octosilabización que los niños demostraron. Nótese a veces el uso del hipébaton, la supresión o adición de artículos, en fin, el manejo «interesado» de los versos. Y no obviar cierta «técnica innata», que los acerca al arte repentista: ese uso del «pie» ajeno, uso de fórmulas iniciales («Como tú...», «como yo...») y el uso de la técnica de «voltear la idea del otro», es decir, con las mismas palabras del contrincante, decir lo contrario. Veamos los ejemplos





«Candiotica» a «Hierbabuena»

Tú te llamas «Hierbabuena»,
No te gusta la verbena.

«Hierbabuena» a «Candiotica»

Sí me gusta la verbena,
¿por qué te da tanta pena?

«Zurita» a «Hierbabuena»

Tú eres la «Hierbabuena»
y no te da mucha pena.

«Hierbabuena» a «Zurita»

Sabes que no me da pena
porque soy la Hierbabuena.

«Ráfaga» a «La Mimosa»

Aunque te llamas «Mimosa»
te ganaré con la prosa.

«La Mimosa» a «Ráfaga»

A mí nada me ha gustado
El pareado que has mandado.

Aunque me ganes en prosa,
Yo te gano en peligrosa.

«El Artesano Murteño» a «La Mimosa»

Como eres «La Mimosa»
Sé que eres muy cariñosa.

«La Mimosa» a «El Artesano Murteño»

Y tú eres el «Artesano»
de la palma de mi mano.





«Jarcha» a «Abubilla»

Tú te llamas «Abubilla»
y yo soy la maravilla.

«La Mimosa» a «Jarcha»

Aunque no soy «Abubilla»,
yo me sentaré en su silla.

«La Flecha Improvisadora» a «El Sarmiento»

Como te llamas «Sarmiento»,
eres un poquito lento.

«El Sarmiento» a «La Flecha Improvisadora»

Como te llamas «La Flecha»
estás muy poquito hecha.

«El Ciclón Alpujarreño» a «El Látigo Alpujarreño»

Soy «Ciclón Alpujarreño»,
y tú eres muy pequeño.

«El Látigo Alpujarreño» a «El Ciclón Alpujarreño»

¿El «Ciclón Alpujarreño»?
tú si que eres muy pequeño.

«Verso Loco» a «El Látigo Alpujarreño»

Eres tú, Antonio Agustín,
eres como un gran jardín.

«El Látigo Alpujarreño» a «Verso Loco»

«Verso Loco» estás muy loco,
por eso estás como un coco.





«La Sierra» a «Ánfora»

Tu apellido es Atienza
por eso te digo: «piensa».

«Ánfora» a «La Sierra»

Yo nunca te digo «piensa»,
porque sé que no estás tensa.

«La Soñadora Despierta» a «Verde Oliva»

Tú «Verde Oliva» te llamas,
y vives entre las ramas.

«Verde Oliva» a «La Soñadora Despierta»

Tú, «Soñadora Despierta»,
de oro estás recubierta.

«Verde Oliva» a «Jarcha»

Tú eres mi amiga, «Jarcha»,
y tienes bastante marcha.

«El Alcázar» a «Reina Mora»

Tú te llamas «Reina Mora»,
tienes una cantimplora.

«Reina Mora» a «El Alcázar»

Alcázar del alto mar,
a ti te voy a ganar.

«La Tejedora de Versos» a «La Jarapa»

Creo que eres «La Jarapa»,
y te quitan la solapa.

«La Jarapa» a «La Tejedora de Versos»

Si eres «La Tejedora»
vete a tejer más ahora.





«El Juglar» a «Luz y Rima»

Tú te llamas «Luz y Rima»,
te pareces a mi prima.

«Luz y Rima» a «El Juglar»

Tu seudónimo es «Juglar»
y a ti te gusta trovar.

«La Montaña» a «El Castigadero»

Antonio Manuel tú eres,
pero no tienes poderes.

«El Vate Alpujarreño» a «Flor de Almendro»

Como tu nombre es Marina
tú no estás en una esquina.

«La Alcazaba» a «Abén Estrella»

Te dicen Abén Estrella,
porque vives en Marbella.

«Launa Nueva» a «Mulhacén»

Tú te llamas Mulhacén
y eres como un almacén.

«Bandurria» a «El Sultán de la Quintilla»

Tú, «Sultán de la Quintilla»,
recitas mientras la pillas.

«La Violeta» a «Como Nadie»

No vas a ser Mari Cruz,
porque cogeré tu luz.

«Al-Mutamid II» a «Parra Verde»

Yo sé bien que «Parra Verde»
todas las noches se pierde.





«La Violeta» a «La Montaña»

Aunque tú eres «La Montaña»,
te veo como una araña.

«La Alcazaba» a «La Montaña»

Tú siempre eres la montaña
cuando tienes mucha hazaña.

«La Alcazaba» a «La Violeta»

Tú eres una violeta
y montas en bicicleta.

«La Violeta» a «La Alcazaba»

No soy una bicicleta
porque soy una poeta.

«El Vate» a «La Alcazaba»

Si tú eres «La Alcazaba»
tú comes bastantes habas.

«La Violeta» a «La Alcazaba»

Tú te llamas «La Alcazaba»
porque eres una haba.

«La Alcazaba» a «La Violeta»

Si yo soy una haba
tú eres una baba.

«La Alcazaba» a «El Vate»

Tú eres mi amigo «El Vate»
cuando entras en combate.

«La Mimosa» a «Abubilla»

Tú eres la Abubilla
y pareces chiquitilla.



«Abubilla a «La Mimosa»

Tú no te creas «La Mimosa»
pues pareces mariposa.



«La Mimosa» a «Abubilla»

Yo parezco mariposa
y tú no eres cariñosa

«Abubilla» a «La Mimosa»

Si yo no soy cariñosa
tú te callas, «La Mimosa».

Si tuviera cinco añitos
serían cinco versitos.

Me detengo en este pareado porque me parece uno de los más hermosos de la selección, por su ternura y su plasticidad. El uso del diminutivo (ya un poco ajeno a la edad de los niños: 10-12 años) se torna aquí un recurso enternecedor, válido siempre que veamos la estrofa en su conjunto, «la idea» de la estrofa: Si (ella) tuviera cinco años (añitos), estos serían cinco versos (versitos), por lo tanto, ¡ella sería una Quintilla!

«Luz y Rima» a «El Sarmiento»

Como te llamas «Sarmiento»
eres un poquito lento.

«El Sarmiento» a «Luz y Rima»

Como me llamo «El Sarmiento»
no soy un poquito lento.



Luz y Rima» a «El Sarmiento»

Sí eres un poquito lento
y mal te huele el aliento.

Tú te llamas «El Sarmiento»
y te vuelas con el viento.

«El Sarmiento» a «Luz y Rima»

No me vuelo con el viento
y no me huele el aliento.

Nos detendremos un poco en esta especie de mano a mano en el que incurrieron «Luz y Rima» y «El Sarmiento» por dos motivos: el primero, éste fue uno de los primeros atisbos de controversia, de diálogo poético con toques de causticidad, que se dio entre los niños; segundo, aquí la falta de rimas, «El Sarmiento» la resuelve apelando a la técnica de «voltear la idea del otro», constantemente, dando pie a una verdadera picaílla en la que la razón repentista se convierte en una especie de recurso-boya, para mantenerse a flote todo el tiempo. Y otra cosa, cuando, «Luz y Rima» le lanza dos pareados seguidos, «El Sarmiento» lleva hasta el máximo nivel la técnica citada, juntando en un solo pareado dos versos de pareados distintos, pero «volteándolos» ambos. Es decir que, desde el punto de vista estrictamente repentístico, «El Sarmiento» estuvo infalible (hubiera incluso arrancado más aplausos al público), a pesar de aportar menos elementos léxicos (menos calidad «poética»).

«La Castaña» a «Launa Nueva»

Como Launa Nueva eres
cantas como las mujeres.

«El Vate» a «Flor de Almendro»

Como tu nombre es Marina
tú no estás en una esquina.

«Al-Mutamid II» a «Verde Oliva»

Tú eres la «Verde Oliva»
y eres muy pensativa.

«Verde Oliva» a «Al-Mutamid II»

Yo sí soy muy pensativa
pero nada primitiva.





«Verde Oliva» a «Al-Mutamid II»

Tú, Al-Mutamid Segundo,
no eres el rey del mundo.

«Al-Mutamid II» a «Verde Oliva»

Yo sí soy el rey del mundo
y también soy muy profundo.

«Bandurria» a «Mulhacén»

Si te meto en mi almacén
dejas de ser «Mulhacén».

En resumen, la creación de pareados de intercambio facilitó el camino hacia la dialogicidad (una de las leyes fundamentales de la improvisación) y comenzó a crear en la mente de los niños el «molde» octosílabo y binario ineludible para la creación del trovo improvisado. Asimismo, demostró como algunas técnicas propias del diálogo oral, son aplicables al diálogo poético y los niños las emplean por inducción, aún sin saberlo.



LAS REDONDILLAS

Después del trabajo con los dísticos y los pareados, tras algunos ensayos con la soleá, las redondillas ampliaron el abanico expresivo de los niños en su aventura hacia la creación poética improvisada.

Curioso y sorprendente fue, para nosotros, ver cómo niños que nunca habían oído hablar del trovo (sobre todo en Órgiva) descubrían un mundo de posibilidades expresivas a través de la palabra rimada y el ritmo de los versos.

En el siguiente ejercicio, preliminar, dábamos la rimas de los tres primeros versos e íntegramente el verso final:

..... España
..... continente
..... gente
tan dulce como la caña.

De donde resultaron las siguientes redondillas improvisadas de manera oral o escrita:

«La Soñadora despierta».

El país se llama España
Yo vivo en el continente
Para conocer a gente
Tan dulce como la caña.

«La Montaña»:

Yo vivo ya en España
En el mismo continente
Tiene un pendiente de gente
Tan dulce como la caña.

«Jarcha»:

Yo volaré a España
A ese gran continente
Para ver a esa gente
Tan dulce como la caña





«El Sultán de la Quintilla»:

Yo no vivo en España
No en otro continente
Sino con aquella gente
Tan dulce como la caña.

En otro momento, impusimos sólo las cuatro rimas finales, y surgieron estas otras estrofas:

«La Sierra»:

Yo no sé que ha pasado
Siempre quería trovar
Pero no puedo cantar
Porque no he estudiado

«Jarcha»:

El miércoles pasado
Fuimos todos a trovar
Sin pensar en trabajar
Ni haber estudiado.

«Zurita»:

El miércoles pasado
Me enseñaron a trovar
La canción para soñar
Ya me la he estudiado.

Primero fue el ejercicio escrito. Luego el oral. Más tarde la combinación, gradual, de oralidad y escritura, hasta llegar al desafío, juego, ejercicio constantemente in crescendo, de la creación repentina. Así, las redondillas (paso previo para llegar a nuestro objetivo principal: las quintillas) fueron llenando las horas de clase y ampliando nuestro archivo de poesía infantil improvisada.

A veces dejamos a los niños crear libremente, y surgieron rondallas como éstas tres de Ana María Cortés, sobre el propio arte de trovar:

«Jarcha»:

Para ser un buen trovero
es necesario rimar
porque si quieres cantar
tienes que tener salero.

Mi amor a la poesía
lo siento desde pequeño
porque siempre fue mi sueño
saber que yo trovaría.

A trovar yo comencé
cuando diez años tenía
y ya entonces presentía
que de él me enamoré.

O quintillas románticas, con un dramatismo y un cromatismo propio de sus edades, como ésta:

«El Sultán de la Quintilla»:

Me moriría de amor
si me dijeran que no,
porque ella no dejó
que yo le diera una flor.

O quintillas de pura inventiva poética, en el que lo circunstancial y lo personal se mezclan con la fantasía para crear un nuevo cuadro temático:

Me parece divertido
navegar en un velero
y mucho más si el barquero
es Pepe, mi preferido.



Otros ejercicios permitían que los niños crearan con total libertad (sin rimas ni versos impuestos), pero ya no de forma individual, sino «por parejas», es decir, que cada estrofa la hacían entre dos niños, en una especie de «trovo cortao o robao» que agudizaba su ingenio y capacidad creativa. Hay que destacar que este ejercicio se hizo de manera oral, y que es uno de los más difíciles en la improvisación: tomar una idea ajena y «trenzarla» con la idea propia. No obstante, los niños crearon muchas redondillas, de las que seleccionamos las siguientes:

«La Soñadora despierta»:

Yo quiero siempre soñar
Con alguien poco bonito

«La Montaña»:

Aunque sea chiquitito
Y no pueda ni saltar.



«La Montaña»:

Laura es muy inteligente
Y le gusta mucho el trovo

«La Soñadora despierta»:

A ella le gusta el robo
De imágenes con la mente.



«Valle Verde»:

Me ha quitado esa botella
Para no poder tocarla.

«Aben Estrella»:

Porque a mi me gusta Carla
Yo bebo agua Fontbella.



«Jarcha»:

Qué bonito es el payaso
Con sus ropas de colores

«Mulhacén»:

Qué bonitas son sus flores
Y sus gracias de Picasso.





«Peter Pan»:

Yo subí a la montaña
Y puse allí muchas plantas

«Sierra Nevada»:

Y también puse unas mantas
Que tenían una araña.



«Peter Pan»:

Yo iba por el camino
Y una piedra me encontré

«Sierra Nevada»:

Caminando con el pie
Cuando estaba en el molino.



«El Artesano Murteño»:

Voy a tener un hermano
Para poder disfrutar

«El Alcázar»:

Y también voy a bailar
Dándole toda mi mano.



«El Artesano Murteño»

El estaría jugando
con mi tía y con su hermana.

«El Alcázar»

La que se llamaba Ana
y estaría caminando.



LAS QUINTILLAS

Después de haberles enseñado la creación de redondillas, iniciamos nuestro viaje hacia la estrofa trovera por antonomasia: la quintilla. Una vez que los niños dominaban el pareado, el dístico, la soleá y la redondilla, la creación de la quintilla no resultó difícil. Empleamos, como primer método, la creación de la quintilla partiendo de la redondilla.

En uno de los primeros ejercicios dábamos los versos cuatro y cinco, los últimos y más importantes de la quintilla improvisada, para que los niños completaran la estrofa:

.....
.....
.....
pero no le dije nada
para que no se ofendiera.

A lo que respondieron las siguientes quintillas, en las que ya se nota cierta evolución temática y léxica, poética incluso.

«La Montaña»:

En aquella buena era
yo me encontré con un hada
que era de la otra esfera
pero no le dije nada
para que no se ofendiera.

«Jarcha»:

De aquella buena manera
yo quería su mirada
porque le tenía celera
pero no le dije nada
para que no se ofendiera.

Quería estar a su vera
Para poder ser amada
Sobretudo en primavera
pero no le dije nada
para que no se ofendiera.



Hay, sin duda, destacables asomos de poesía entre nuestros aprendices, incluso cuando no se les induce el tema, o se les impone la rima (ayuda léxica y técnica en los primeros niveles). Veamos, sino, los siguientes ejemplos.

«La Montaña»:

Ojos verdes como albahaca,
pelo negro cual carbón,
feliz como una maraca,
y tiene un gran corazón
y a mí me tiene en la hamaca.

«Jarcha»:

Para aprender a trovar
Hay que inspirarse bastante
También tienes que cantar
Pero no sólo un instante
Si quieres improvisar.

Yo a mi madre quiero mucho
Porque siempre me ha cuidado
Por eso siempre la escucho
Sin que yo haya olvidado
Que por ella siempre lucho.

Y también entre nuestros aprendices se da la picaílla, como en el siguiente trovo de «El Sultán de la Quintilla»:

Yo soy Jiménez Vicente
y me llaman «El Sultán»
trovando gano a la gente
sobre todo a «Peter Pan»,
porque yo soy un valiente.



En otra sesión práctica establecimos parejas fijas y dejamos que, con tema libre, los niños trovaran por escrito. Luego, nos apoyamos en uno de los componentes más importantes de la poesía improvisada, la teatralidad, para desarrollar una primera performance en clase, con textos suyos dichos por ellos mismos. Seleccionaremos como ejemplo de este ejercicio, un diálogo poético entre «La Mimosa» y «Luz y Rima» (de Órgiva), al que finalmente, se sumó «El Diablillo», lográndose una curiosa trilogía entre dos niñas y un niño.

Hay que destacar que a estas alturas del curso, los niños habían aprendido a elaborar quintillas binarias parentéticas, uno de los dos tipos más comunes de quintillas improvisadas en el trovo alpujarreño. De tal modo que, partiendo de una redondilla, llegaban a la quintilla introduciendo un quinto verso entre los versos 2 y 3. Y así trabajaron, y así representaron su controversia de trovo escrito. Primero recitaron las redondillas y luego las reelaboraron hasta convertirlas en quintillas, que es lo que publicamos.

Terminada la elaboración de las quintillas dispusimos el aula en forma de auditorio, de manera que los «contrincantes» tuvieran la impresión de estar actuando en público, frente al resto de sus compañeros. Nótese el empleo temático de la circunstancial y el metarrepentismo (es la primera vez que el trovo femenino se erige como tema de controversia en la comarca), y nótese, asimismo, como en la última estrofa «La Mimosa» y «Luz y Rima» vuelven a la redondilla, demostrando como la variedad estrófica es otra ganancia de la E. E. T. Otra vez, «La Mimosa» comenzó el diálogo:

«La Mimosa»:

Toda la gente ya implora
Que yo trove en un segundo
Lo dicen a cada hora
Porque de este bello mundo
Soy la mejor trovadora.

«Luz y Rima»:

No trovas con emoción
Cuando haces redondillas
No lo haces con corazón
Y aunque hagas maravillas
No te daré la razón.

«La Mimosa»:

Porque sé que cada día
Tienes menos corazón
Aunque te comprendería
No te daré la razón
Por tu bella poesía.



«Luz y Rima»:

No eres buena trovadora
Y en rimar no tienes arte
A ti nadie te lo implora
Porque yo puedo ganarte
Si tú me retas ahora.

«La Mimosa»:

Si tú me retas ahora
Seguro te ganaré
No eres ni una reina mora
Y yo nunca perderé
Porque soy muy soñadora.

«Luz y Rima»

Tú que muy mal interpretas
Y pa el trovo no valías
Te rechazan los poetas
Por esas bellas poesías
No te dan ni dos pesetas.

«El Diablillo»

Yo las oigo y las controlo
En el trovo alpujarreño
Desde un polo al otro polo
Aunque me vean muy pequeño
Puedo con las dos yo solo.

«La Mimosa»:

No te dan ni dos pesetas
A ti mala jugadora
Llevas la voz en muletas
Aunque amiga seas ahora
De muchos buenos poetas.

«Luz y Rima»:

No eres buena soñadora
Y debes reconocerlo
No puedes ser trovadora
Porque el arte hay que quererlo
Y tú eres muy abusadora.



«El Diablillo»:

Esta es una amenaza
De no perder mi fortuna
Yo seguiré aunque no quiera
Porque no creo en ninguna
De las mujeres troveras.

«La Mimosa»:

Yo no soy abusadora
Perdona que te lo diga
Yo soy una gran señora
Y si quieres ser mi amiga
Te lo pido desde ahora.

«El Diablillo»:

Este duelo es un fracaso
Ellas no paran de hablar.
De lo que me dicen paso.
No las puedo respetar
Porque nadie me hace caso.

«Luz y Rima»:

Yo no entiendo lo que pasa,
Yo lo escucho y no me encorvo

«La Mimosa»:

Los hombres son un estorbo
En el trovo y en la casa.



Valga decir que la intención de nuestra Escuela no ha sido, nunca, «literaria», en el sentido estrictamente académico del término. No pretendemos que los niños aprendan a escribir «literatura», sino a expresarse en versos espontáneamente, como paso previo y camino alternativo para descubrir la después la «literatura», la «poesía». Los enseñamos a «versificar», simplemente. Y estos niños, sin embargo, tienen logros poéticos insospechables (inducidos). Nosotros los iniciamos en la versificación, más que en la poetización, como un camino previo, válido y gradual, para llegar a la Poesía. Estamos convencidos de que esta primera etapa constituye una importante ejercitación lingüística y rítmica, sin profundizar en argumentos poéticos ni estilísticos, dejando que la propia voz y el propio impulso creador les abra (o les cierre para siempre) la puerta de la Poesía. El posterior desarrollo de los aprendices de troveros, dependerá, entonces, de la continuación del trabajo creativo y de la práctica, así como de cursos posteriores que cubran aquellos aspectos teatrales y poéticos que, sumados a los repentísticos ya estudiados, completen el acercamiento de los niños al arte de trovar, a su esencia.

EPÍLOGO

La experiencia de la E. E. T. abre las puertas del siglo XXI al cultivo de este arte en la comarca alpujarreña y constituye, en sí misma, una experiencia pedagógica novedosa en el ámbito andaluz, aperturista en la enseñanza no sólo del folclore, sino de la lengua y la literatura.

No es este boletín la publicación adecuada (o pertinente) para ensancharnos en disquisiciones metodológicas ni científicas, pero los promotores del proyecto, tanto como sus monitores, esperamos la comprensión y el apoyo de todos (instituciones y personas), para que estos esfuerzos puedan continuarse más allá del verano del 2000, en la provincia de Almería, donde el trovo alpujarreño tiene algunos de sus mejores exponentes.

Conclusiones

Como primerísima conclusión del trabajo de la E. E. T. hay que destacar que los verdaderos héroes, los verdaderos valedores de este Proyecto, han sido los propios niños alpujarreños, cuyo interés y capacidad de asombro han hecho posible nuestro trabajo. Nosotros pusimos en función de la escuela nuestra larga experiencia como repentista, más diez años de investigación y una metodología en franco proceso de perfeccionamiento, pero todo esto no hubiera dado resultado, si los niños no hubiesen dedicado dos horas semanales de su tiempo libre a encerrarse con nosotros a jugar con las rimas y los versos, así como varias horas extras de trabajo individual y verdaderos deseos de aprender y practicar el trovo.

El resto de conclusiones podrían ser, a su vez, los objetivos cumplidos a lo largo del proyecto, objetivos que nos hacen mirar hacia el futuro con bastante optimismo:

Reconocimiento del trovo como arte universal, más allá del color localista con que se le veía antes. El estudio de otras formas de poesía improvisada en Iberomamérica amplió en los niños el abanico de formas poéticas homólogas al trovo, y esto sirvió para revalorizar este arte como una de las formas culturales autóctonas, al mismo nivel de otras de las más importantes en el ámbito hispanico.

Mayor corrección lingüística en las improvisaciones. Nuestros «niños troveros» apenas usan los arcaísmos, vulgarismos y barbarismos que son localizables en cualquier corpus textual de trovo improvisado (véanse las distintas recopilaciones y publicaciones de José Criado). Escasamente, usan el apócope y la diéresis, siempre como «recursos octosilabizadores», no como desprendimientos de un uso hablante.



Los niños tienen un pleno dominio de los aspectos técnicos de la improvisación. Los nuevos «aprendices de troveros» velan con mucho celo por la perfecta consonantación de sus rimas y por la perfecta octosilabización de sus versos, lo que tiende a enriquecer también el trovo alpujarreño toda vez que significa una ganancia formal y estética.

La incorporación de la mujer al trovo. Para nadie es un secreto que el trovo en la Alpujarra ha sido, durante siglos, una «tradición masculina», vedada a la mujer por el rol social que ésta desempeñaba en la vida comarcal. Sin embargo, nuestra escuela ha sido en este sentido pionera e innovadora, ya que en ella el trovo femenino ha estado representado mayoritariamente, a lo largo de los dos períodos. Este es sin duda, uno de los aspectos más destacables de este joven proyecto. Mucho más si tenemos en cuenta –desde la perspectiva puramente docente– que tanto en Murtas como en Órgiva han sido las niñas las de mayores y mejores resultados en el aprendizaje.

Incremento del interés y el respeto de los niños alpujarreños por los troveros. Para muchos de ellos, los troveros han pasado de ser desconocidos a ser figuras a imitar, maestros a los que hay que escuchar para aprender su arte; para otros han pasado de ser los «vecinos que trovaban» a ser el ejemplo a seguir. En esto ha contribuido mucho el trabajo en clases con quintillas y ejemplos de los propios troveros, así como las visitas y encuentros de los niños con ellos, y la demostración de trovo improvisado que algunos troveros han hecho para los niños.



Perspectivas futuras de la E. E. T.

Las perspectivas futuras de la Escuela Experimental de Trovo «Alpujarra» son pasar el próximo año a la provincia de Almería con la intención de desarrollar el trovo también en algunos pueblos de esta parte de la Comarca. Después de dos años de trabajo con el apoyo y la financiación de Iniciativas Líder Alpujarra, empresa que ha demostrado una gran sensibilidad hacia la cultura alpujarreña, esperamos otra vez encontrar instituciones o empresas dispuestas a apoyar los proyectos culturales de la comarca, y así continuar el proyecto en Almería. La

E. E. T. deberá comenzar su Período almeriense en marzo del año 2001 (hasta el próximo Festival de la Alpujarra, en agosto), con las nuevas características de trabajo «continuo» e «intensivo». Estamos, pues, a la espera de respuestas institucionales. Por último, queremos destacar que gracias al trabajo de la E. E. T. y a sus resultados (sumados claro está, a experiencias anteriores, como cursos en los CEP, talleres y seminarios en Universidades y Centros de Investigación y Docencia de Cuba, Italia, España, México y Colombia), en septiembre de este año quedará fundada la Cátedra Experimental de Poesía Oral Improvisada (CEPI), con sede en el Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba. Esta Cátedra tendrá carácter iberoamericano, y en ella podrán estudiar el arte de la improvisación todos los niños de Cuba e Iberoamérica que así lo soliciten. Esta experiencia de dos años de trabajo en la E. E. T. se convierte, así, en la pionera de lo que será todo un movimiento docente y formativo alrededor de la poesía oral improvisada en lengua hispana. De este modo, el hermanamiento entre el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra y La Jornada Cucalambiana de Las Tunas (Cuba), el funcionamiento de la E. E. T. y la fundación de la CEPI, aseguran, a partir de ahora, la continuidad y el incremento de los intercambios entre La Alpujarra y Cuba en materia de cultura tradicional y folclore.



Escuela Experimental de Trovo ALPUJARRA

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES
A TODAS AQUELLAS PERSONAS E INSTITUCIONES
QUE HAN COLABORADO Y AYUDADO EN EL DESARROLLO DE ESTE PROYECTO,
ESPECIALMENTE A:

INICIATIVAS LÍDER ALPUJARRA,
ASOCIACIÓN CULTURAL ABUXARRA,
MATEO, NATALIA,
EL GRUPO INFANTIL DE TROVO DE LA RÁBITA
Y LOS TROVEROS JOSÉ SOTO, JUAN MORÓN,
JOSÉ CASTILLO , JOSÉ SÁNCHEZ «EL PANADERO»
Y MANUEL FERNANDEZ MANZANO.



Escuela Experimental de Trovo **ALPUJARRA**

La dirección de la Escuela Experimental de Trovo quiere destacar la colaboración de la compañía aérea Air Europa y del Instituto Andaluz de la Juventud de Almería en la consecución de uno de sus más importantes objetivos finales: La constatación por parte de los aprendices de la universalidad de la poesía oral improvisada, y sobre todo el conocimiento insitu de que otros niños de sus propias edades la cultivan y aman, la cantan y la defienden.

Gracias al patrocinio de la compañía aérea Air Europa un grupo de trovo infantil de Cuba pudo hacer sus viaje a La Alpujarra a conocer e intercambiar conocimientos con los niños troveros de la comarca y participar en el XIX Festival de Música Tradicional de La Alpujarra celebrado en Vicar (Almería) el día 13 de Agosto de 2000: Sublime fin de curso, novedosa fiesta del trovo infantil, una experiencia inédita. Y gracias al Instituto Andaluz de la Juventud estos niños pudieron hospedarse y disfrutar de la hospitalidad de la tierra andaluza, sembrando la semilla para futuros intercambios.



La edición de los 40 ejemplares de este Boletín no ha sido financiada por ninguna institución y es gentileza de los monitores que han desarrollado este proyecto.

Escuela Experimental de Trovo ALPUJARRA

A cartoon guitar character with a smiling face, wearing pink gloves and blue shoes. It has a human-like form with arms and legs.

Entre cuaderno y pizarra
aprenderé a ser trovera,
con violín y con guitarra,
para que nunca se muera
el trovo de La Alpujarra.

A cartoon double bass character with a smiling face, wearing brown shoes. It has a human-like form with arms and legs, holding a bow.

Que el trovo posee "duende"
nadie lo puede negar.
De nuestra Escuela depende
que podamos demostrar
que a trovar también se aprende.



ORGIVA
99
MURTAS