Música oral del Sur

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE
Centro de Documentación Musical de Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia
Twitter: http://twitter.com/CDMAndalucia

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d´Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDERIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

Mª. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicaciones/musica-oral-sur/index.html

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo

LA POESÍA DE TRADICIÓN ORAL EN MÁLAGA: ANTECEDENTES Y DEVENIR CONTEMPORÁNEO

Ramón Soler Díaz

Nacido en Málaga, 1966. Licenciado en Matemáticas por la Universidad de Málaga (1988). Desde 1988 es profesor de matemáticas de Enseñanza Media. Es coautor junto con Luis Soler Guevara de los libros Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y la soleá y Los cantes de Antonio Mairena: comentarios a su obra discográfica. Es autor además de la biografía Antonio el Chaqueta: pasión por el cante, y de Lírica acuática: coplas sobre el agua en la poesía tradicional y el flamenco.

Resumen:
La poesía de tradición oral ha tenido unas peculiaridades específicas en la provincia de Málaga. En ella nacieron algunos escritores del siglo XIX que, o bien imitaban el estilo popular, o bien recopilaron coplas anónimas. A su vez tanto la situación geográfica como socioeconómica de Málaga determinaron que músicas oriundas de los Montes como los verdiales o provenientes de Cuba como los cantes del Piyayo se aclimataran en ella. Elementos antiguos de la poesía de cancionero perviven en algunas poesías tradicionales que, engastadas en algún estilo flamenco, aún se cantan en la actualidad.

Palabras clave: Poesía tradicional y popular, flamenco, verdiales, décimas, Cucalambé, Salvador Rueda, Juan del Encina, El Piyayo.

Folk Poetry in Malaga: Antecedents and Current Developments

Abstract:
The province of Málaga is a special case as respects traditional folk he province of Málaga is a special case as respects traditional folk poetry. A number of 19th century malagüeñan writers either imitated the popular style, or compiled anonymous *coplas* (traditional folk verses). Moreover, the geographic and socioeconomic situation of Málaga meant that music from nearby mountain villages, like the songs called verdiales, or from Cuba, like the tangos of the flamenco singer "El Piyayo", flourished here. Poetic elements of the traditional songbook survive in some poems that, now incorporated in one flamenco style or another, are still sung today.

Keywords: traditional poetry, folk poetry, flamenco, *verdiales*, *décimas*, Cucalambé, Salvador Rueda, Juan del Encina, El Piyayo.

Soler Díaz, Ramón Soler Díaz. "La poesía de tradición oral en Málaga: antecedentes y devenir contemporáneo". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 70-101, 2011, ISSN 1138-8579.

Tárrega, por aquí van a Málaga;
Tárrega, por aquí van allá.
(*Romancero general*, 1604)

I. INTRODUCCIÓN

En una época de cambios acelerados que nos arrastran más allá de nuestra capacidad de asimilación, encontrar vestigios del pasado es una suerte de bálsamo para el espíritu. Lo que resiste el fluir vertiginoso de nuestro tiempo adquiere una nobleza impagable, más aún que en el pasado, porque esta resistencia no se puede fabricar *ad hoc* y es cada vez más rara. Y esto sirve tanto para los objetos arqueológicos como para la poesía de tradición oral, de la que me ocuparé ahora[45].

La teoría de la composición oral supone necesariamente una nueva poética de la obra literaria, como vieron con claridad Milman Parry y Albert Lord, pioneros en estos estudios. Reconozcamos que la poesía oral no es fácil de entender, debido en gran medida a que la escritura y la lectura han ordenado y mediatizado nuestros procesos mentales desde hace siglos (Goody, 1985. Ong, 1986). Para poder aprehender de manera ajustada cómo actúa la oralidad hay que estar constantemente en guardia y no dejarse *seducir* por la perfecta concreción de la letra, que es una especie de fotografía de algo que está en continuo movimiento. Pero hay ya una generación de estudiosos, con Paul Zumthor a la cabeza, que ha insistido en la necesidad de reconstruir, o al menos imaginar, aquello que se nos escapa. Así, por ejemplo, al medievalista no le es dado captar *in situ* la *performance* (Zumthor, 1991:22. López Estrada, 1983: 268), imposibilidad que no debe justificar la negligencia, pero lo asombroso es que esta misma dejadez se comete también cuando se estudian tradiciones orales vivas.

El concepto de literatura oral ha tenido distintas definiciones desde los revolucionarios trabajos de Parry y Lord. Ellos la caracterizaron como "*poesía compuesta durante su ejecución por gente que no sabe leer ni escribir*" (Lord, 1965: 129), definición adecuada para los cantos épicos yugoslavos que la inspiraron pero muy restringida, pues es poco útil fuera de esta tradición épica. Esta definición no se ajusta a la poesía oral improvisada, como la de los repentistas y troveros hispanos, o aquella en la que el ejecutor poco o raramente reelabora el texto, de manera que es difícil que sea aplicable a la tradición romancística y en absoluto al flamenco.

Para Ramón Menéndez Pidal el concepto de poesía oral es muy flexible: es la que vive en variantes, una poesía de texto fluido que se rehace en cada repetición. Distinta es la literatura o poesía popular, que sería "*toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante*

[45] En la excelente novela *El palacio de los sueños*, de Ismael Kadaré, una noble y poderosa familia de ascendencia albanesa, los Qyprilly, sufre durante el periodo otomano las consecuencias de un abolengo que no se puede comprar ni improvisar: son los protagonistas de un secular ciclo épico que cantan los juglares balcánicos, para irritación del sultán imperial, cuyo inmenso poder no podrá nunca alcanzar tal privilegio.

tiempo (…). El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas" (Menéndez Pidal, 1958: 74)[46]. El carácter popular es pues previo al tradicional (Menéndez Pidal, Catalán y Galmés de Fuentes, 1954: prólogo).

Los ingredientes que constituyen la poesía oral no son esencialmente distintos de los de la poesía escrita y costaría definir aquella a partir de estos signos distintivos, es decir, los que afectan meramente al texto. La singularidad y la grandeza de la poesía oral no se comprenden sin prestar atención a la situación comunicativa de que necesita para existir, a su puesta en escena. La poesía oral es un acto social. Reclama un lugar y un tiempo que, juntos, forman la ocasión de su existencia, la cual escapa a la voluntad de emisor y receptor. Es una comunicación poética *in praesentia* mientras que la poesía escrita lo es *in absentia* y por eso difícilmente puede tener un valor social. Constituye, por tanto, un acto que reúne gentes, promueve el intercambio humano y fomenta la comunicación interpersonal, casi siempre a través de la música. La comunidad la necesitó durante siglos para estrechar lazos entre los individuos, formar grupos o expresar emociones personales o colectivas.

II. ANTECEDENTES

En el estudio de la oralidad en los siglos pasados no podemos despegarnos de los testimonios escritos, ya que estos son en definitiva lo único que pervive de lo que un día fue voz y sonido. Reconociendo todas las limitaciones que esta circunstancia impone a nuestro conocimiento, debemos señalar que habitualmente lo que Alan Deyermond llama la "lírica popular indígena" se viene dividiendo en tres grupos: las jarchas en Andalucía, que se remontan hasta el siglo XI; las cantigas de amigo en Galicia, que se documentan en los siglos XIII y XVI, y, finalmente, los villancicos castellanos, cuyos más antiguos ejemplos no van más allá del siglo XV (Deyermond, 1988: 21-32)

El hallazgo de las jarchas fue una revolución en los estudios sobre lírica medieval. Hasta entonces la lírica europea comenzaba con los provenzales y se suponía que a partir de ahí se expandió por diversos territorios, como Galicia, cuyas cantigas de amigo habrían nacido por su influencia. Pero las jarchas demostraban que existía una tradición lírica peninsular más vieja, de raíz popular, con unos rasgos característicos, muchos de los cuales han demostrado una notable pervivencia.
Otro hecho destacable es que, desde que tenemos constancia, hay una tendencia entre los poetas cultos de la Península a valerse de e inspirarse en la poesía oral. En las jarchas, en las cantigas y en los villancicos tenemos una pequeña joya de poesía oral tradicional, la cual probablemente existía adherida a una música y a veces a un baile, que ha sido engastada en el discurrir de un poema culto. Aunque el origen de esta costumbre es discutido (Sánchez Romeralo, 1969: 50. Beltrán, 2002: 25), lo importante aquí es que arraigó, y con tal fuerza, que se mantuvo vivísima hasta el final del Siglo de Oro, y después, con altibajos, nunca desapareció. El aire de familia de jarchas, cantigas y villancicos es evidente:

[46] Sobre la distinción, en el terreno de la lírica, entre los términos "tradicional" y "popular", ver Galmés de Fuentes (1994: 160-177).

Non dormirey, mamma;
a rayo de mañana
buon abu-l-Qaçim,
la fache de madrana.
(Galmés de Fuentes, 1994: 188)[47]

Pela ribeira do rio
cantando ia la virgo
d'amor:
"Quen amores à
como dormirá?
Ai, bela frol!".
(Frenk, 1992: 41, nº 23)[48]

Quien amores tiene
¿cómo duerme?
Duerme cada qual
como puede.

Quien amores tiene
de la casada
¿cómo duerme
la noche ni el alva?
Duerme cada qual
como puede.[49]
(Frenk, 2003: I, 231, nº 296)

Desde finales de la Edad Media la moda de los cancioneros viene a plasmar de manera gloriosa este gusto del poeta cortesano por la poesía tradicional. Estas colecciones nos han permitido conservar no sólo el trabajo lírico de cientos de poetas, sino también miles de estrofillas tradicionales que ellos incrustaron en sus poemas, cuya vida oral ha podido, en ocasiones, ser documentada a lo largo de los siglos. Comentaremos algunos ejemplos.

En *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, del Marqués de Santillana, aparece este: "*La una mano a la otra lava y todas dos a la cara"* (Frenk, 2003: I, 48). Posteriormente, en la *Recopilación de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco de Juan Vasquez*, de 1560, encontramos esta letra inspirada en dicho refrán (Frenk, 2003: I, 47-48, nº 2):

En la fuente del rosel
lavan la niña y el doncel.
En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara.
Él a ella y ella a él
[lavan la niña y el donzel].

[47] La traducción de Galmés es: "No dormiré, madre; / al rayo de la mañana / [vendrá] el hermoso abu-l-Qaçim, / la faz de la aurora".

[48] Es una cantiga de Airas Nunes.

[49] Es un villancico de Juan Vásquez.

El viejo refrán siguió generando coplas, y así, siglos después de Vásquez, los cantaores de Utrera interpretan por bulerías:

> Vaya qué cosita más rara:
> una manita lava a otra
> y las dos lavan la cara.[50]

En 1626 Luis de Briceño recoge en su *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* esta letra que sigue siendo muy conocida en la actualidad (Frenk, 2003: II, 1621, nº 2.85):

> Por la calle abaxo
> ba el que más quiero;
> no le beo la cara
> con el sombrero.

Ni el humanismo latinista más selecto ni el renacimiento más clasicista quebraron la afición de los poetas cultos españoles por la poesía tradicional. Por ello los metros italianos y los nuevos temas del momento convivieron con esta vieja costumbre.

Cuando llegamos a los siglos áureos no hay que perder de vista que la literatura, todo lo que hoy consideramos literatura, sigue llegando a sus receptores más por el oído que por la vista, y más de manera colectiva que individual. Como se encarga de explicar muy bien Margit Frenk, la imprenta era un invento reciente y no había tenido tiempo de desterrar los hábitos medievales con que la colectividad se *relacionaba* con los textos escritos. La inmensa mayoría de sus receptores eran oyentes, no lectores. El texto escrito, antes del siglo XV, era leído en voz alta, incluso en la lectura individual y privada. La lectura mental es muy moderna[51]. Estos hábitos pervivieron durante siglos y desde luego seguían perfectamente vivos en los siglos XVI y XVII. Habría que tratar de precisar en qué medida seguía vigente el antiguo carácter oral y colectivo de la lectura de textos escritos (Frenk, 1982: I, 101-123).

Hay un continuo fluir de la gran cultura (la que está en los libros y las escuelas y allí se adquiere) a la pequeña cultura (la que está ligada al terruño y se aprende en la familia y en la calle sin mediación de la escritura) y viceversa (Redfield, 1967), que en el Siglo de Oro debió ser especialmente denso y que es todavía muy mal conocido. Se leían ante un público docto o indocto largas novelas de caballerías, como Cervantes nos mostró. Pero además hubo géneros vinculados a la pura oralidad como los cuentos breves, fábulas o consejas que se convirtieron en literatura escrita en el siglo XVI con "autores" como Timoneda, Melchor de Santa Cruz (Timoneda, 1990: 53) y muchos otros, los cuales eran plenamente conscientes de que sus textos impresos iban a volver al caudal de la oralidad en el bucle de la lectura-audición o del relato oído y memorizado y luego recontado a otros.

[50] Oír a Manuel de Angustias en "Cantes de mi abuelo", en *Utrera joven por fiesta* (Musivoz, 1998).

[51] Los tratados de retórica medieval mencionan una y otra vez la lectura en voz alta, de la misma manera que las reglas monásticas prohíben leer en los dormitorios por mor del silencio (Roca Barea, 1997: 198).

En la poesía la dependencia de la voz humana es todavía mayor, concretamente del canto y la recitación. Sabemos que se cantaban y se recitaban poesías de todo tipo, desde la lírica de cancioneros, villancicos, romances folklóricos y semicultos hasta poesía italianizante por el testimonio de los cancioneros polifónicos, los libros de vihuela y otros. Dicho esto cabe preguntarse: ¿qué ha cambiado entonces desde la Edad Media? Casi todo. Las vías de comunicación entre la literatura escrita –ahora impresa– y la oral crecen exponencialmente. Hasta el XVI conservamos las migajas de la literatura oral con que los poetas cortesanos tuvieron a bien aliñar sus obras. Pero conforme avanza el siglo, los corrales de comedias se llenaron de gentes de todas las clases sociales. Hay una proliferación inmensa de romances nuevos y letrillas, medio cultos, medio populares que, impresos en libros y pliegos, van de arriba a abajo de la pirámide social. Se cantan y se bailan seguidillas por doquier. El público, educado desde los púlpitos desde antiguo, adquiere "proporciones gigantescas"[52]. Cervantes y Lope afirman escribir para el "*lector ilustre o quier plebeyo"* (Cervantes, 1994: II, 623), para "*los que no saben"* y "*para los que entienden"* (Lope de Vega, 1968: 74).

Del trasiego entre lo culto y lo popular hay numerosísimos ejemplos en esta época. Veamos un caso muy destacado. En el *Cancionero sevillano de Nueva York*, fechado entre 1580 y 1590 está esta copla (Frenk, 2003: I, 567, nº 875):

> Soñava yo que tenía
> alegre mi coraçón,
> mas a la fe, madre mía,
> que los sueños, sueños son.

La copla hubo de ser popularísima, como lo prueba su presencia en distintas fuentes. Lope de Vega la retoma para su auto *El pastor lobo*. El final de la cuarteta fue imitado varias veces de nuevo por Lope de Vega, y también por Tirso de Molina, en *El vergonzoso en palacio,* y Calderón de la Barca, en *La vida es sueño*, entre otros muchos (Frenk, 2003: 568)[53]. La primitiva copla tradicional ha vivido durante al menos tres siglos ya que la volvemos a encontrar con pocas variaciones en el *Cancionero* de Lafuente y Alcántara (1865: I, 300), recopilado en la segunda mitad del siglo XIX:

> Soñaba yo que tenía
> contento mi corazón;
> pero ¿es verdad, madre mía,
> que los sueños, sueños son?

No es posible hacerse una idea cabal de lo que fue la vida literaria en el Siglo de Oro sin el Romancero Nuevo. En un corto lapso de tiempo estos romances artísticos se tradicionalizan y el anonimato comienza a hacerse impenetrable para las nuevas generaciones en pocos años, sin salir del siglo XVII (Fernández Montesinos, 1952-1953: 231-247). Circulan en voces y pliegos a veces atribuidos a un nombre o a varios. Para los investigadores actuales resulta muy problemático llegar a conclusiones a este respecto porque a lo dicho hay que añadir la tendencia a atribuir romances a los autores más conocidos como Lope de Vega.

[52] "Desde la Edad Media la oratoria sagrada había suministrado a las clases populares una comprensión sofisticada de los textos bíblicos, un contacto permanente con esa elegancia del lenguaje y agudeza de los pensamientos y conceptos levantados que caracterizaban los buenos sermones" (Frenk, 1982: 55). Ver también Roca Barea (1996: 235-244).

Citemos un caso concreto. Lope (1984: 135-136) bebe en el estilo de la tradición oral para componer el romance *Mira Zaide que te digo*. Se vale de Zaide para contarnos las causas de su ruptura con Elena Osorio, asunto archiconocido en su día. Este romance se tradicionalizó y hasta nosotros ha llegado por transmisión oral gracias a algunas familias gitanas de la zona de los Puertos gaditanos, Jerez y Triana[54]. La evolución de este texto es interesantísima además por el proceso de fragmentación que sufrió para adaptarse a la copla, hasta el punto de que algunos de sus hemistiquios originaron cuartetas independientes[55].

A comienzos del siglo XVII llega a su culminación la que Fernández Montesinos considera "prodigiosa boga de las seguidillas"[56], que en muchos casos sirven de estribo a los romances nuevos. No debe esto llevar a engaño: la seguidilla tuvo durante siglos su propia y caudalosa vida. Es necesario insistir en que tanto en el caso del Romancero Nuevo como en el de las seguidillas estamos hablando de una moda musical.

En el siglo XVIII se asientan definitivamente en los ambientes populares las composiciones en forma de coplas octosílabas y seguidillas, muchas de ellas con bordón o estrambote. Este proceso, que comenzó a finales del siglo XVI, lo explica muy claramente Frenk (1992: 23):

> "*Fue tal la fuerza de la moda, que la seguidilla, generalizada por toda España, desplazó a las formas antiguas del folklore lírico musical. Junto con la cuarteta octosilábica, igualmente antigua en cuanto a su forma y moderna en su espíritu, la seguidilla se enseñoreó de la poesía popular de los siglos subsiguientes. En el seno mismo de la literatura que dio acogida a la canción folklórica medieval nació, pues, la poesía que acabó con ella. Y acabó radicalmente, sin dejar de ella más que algún vago recuerdo, alguna reliquia excepcional"*.

Otro asunto importantísimo, trascendental diríamos, es que se cantaban seguidas muchas seguidillas –de ahí su nombre– y cuartetas, "*sin necesaria conexión temática"* (Frenk, 1992: 22), rasgo que las distingue de las antiguas composiciones tradicionales como romances, ensaladas o villancicos. Esta cualidad la hereda el nuevo folklore español, en concreto el andaluz, del que se nutre el flamenco.

---

[53] La popularidad de la letra debía ser tal que permitía alusiones cómicas que el público sabía captar, quizás con una música similar a la versión *correcta*, de forma parecida a como hacen hoy las agrupaciones carnavaleras. Así, encontramos en el *Cancionero de Jacinto López*: "Un perro caió en el poço / otro perro tira d'él, / sólo por dar a entender / que los sueños sueños son" (Frenk, 2003: 1399, nº 1.953 *ter*).

[54] El Chozas lo grabó en la *Magna Antología del Cante Flamenco* (Hispavox, 1984), y El Lebrijano en *De Sevilla a Cádiz* (Columbia, 1969). Sobre la tradición de romances entre los gitanos ver Suárez Ávila (1989: 29-129).

[55] Es el caso de la soleá que grabó Mairena con la letra: "Yo me rompo mi camisa / y te la pongo de turbante, / no quiero que me la des / ni que se la des a nadie" (*Antonio Mairena y el cante de Jerez*, Ariola, 1972). Este proceso de fragmentación de los romances está estudiado por Suárez Ávila (2000: 67-80).

[56] Este éxito lo denuncian incluso algunas seguidillas que aparecen en el *Romancero de Barcelona*, de hacia 1600: "A quien no agradaren / las seguidillas / denle con un palo / en las costillas"; "Seguidillas me pide, / madre, el alguacil; / seguidillas me pide, / más de cuatro mil"; "Seguidillas me canta / el estudiante, / porque cuando se muera / yo se las cante" (Alín, 1991: 370-372, nº 657, nº 662 y nº 663).

El gusto por lo popular se manifiesta en la tendencia de algunos estudiosos a recopilar coplas que la gente canta. Pionero del liberalismo nacionalista y de los estudios músico-folklóricos es don Juan Antonio de Iza Zamacola 'Don Preciso', autor de una recopilación de cantos populares que se editó entre 1799 y 1802. Pero Don Preciso, sin ser un caso excepcional en su siglo, pertenece a una época menos interesada en lo popular que la anterior y la posterior. Las huellas que nos han quedado de este tiempo proceden principalmente del teatro. Es el caso de la tonadilla escénica, género que triunfaba en los escenarios entre 1770 y 1790[57], y que incluía canciones si no populares sí imitadoras de dicho estilo; muchas de ellas estaban compuestas en metro de seguidilla.

Con el triunfo del Romanticismo la literatura oral se ve como la manifestación genuina de un espíritu del pueblo o alma nacional. Ese concepto acuñado por Herder como *Volkgeist* tuvo gran repercusión en los incipientes estudios sobre folklore. Desde mediados del XIX la moda de la poesía de inspiración popular y nacionalista de los románticos alemanes (Goethe, Schiller, Uhland y, sobre todo, Heine) es seguida en España por poetas que imitan este estilo y por recolectores empeñados en captar ese alma popular. Hay títulos que dan fe de esta tendencia: Ventura Ruiz Aguilera con *Ecos nacionales* (1849), Vicente Barrantes con *Baladas españolas* (1854), José Sánchez Rodríguez con *Alma andaluza* (1900) o Francisco Rodríguez Marín con *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (1929), por citar algunos[58].

Varios malagueños acudieron a la llamada de lo popular que se manifiesta en campos como el artículo de costumbres, el teatro o la poesía. Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) jugó un papel muy importante en la aclimatación del artículo de costumbres en España. Sin duda destaca por encima de todos los costumbristas andaluces, y representa, con Larra y Mesonero Romanos, la cumbre de esta tendencia en España. Se le puede considerar el creador del costumbrismo regionalista y también, en gran medida, del casticismo andaluz que luego inspiró a Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón y Juan Valera. En colaboración con Pascual Gayangos, Agustín Durán y otros proyecta recopilar y editar un gran romancero pero el plan no llegó a acabarse, aunque muchos de los romances reunidos por el Solitario sirvieron para sus *Escenas andaluzas*. En ellas hallamos información preciosísima para los flamencólogos que constituyen las primeras descripciones de una fiesta flamenca con datos y nombres de artistas. *Escenas andaluzas* fue un gran éxito en su tiempo y agotó ediciones rápidamente cuando se editó en volumen.

En 1840 el malagueño Tomás Rodríguez y Díaz Rubí (1817-1890) publica sus *Poesías andaluzas*, de inspiración popular y muy "andalucistas" en lenguaje y estilo. Son en realidad pequeños cuadros de costumbres que tuvieron gran éxito en su tiempo, lo que llevó a su autor a ser reclamado para colaborar en distintas publicaciones periódicas. El auge imparable de lo popular dio al romancero un nuevo impulso, sobre todo en relación con la aventura colonial africana. Tomás Rodríguez y otros malagueños como Ramón Franquelo

[57] Sobre este género es fundamental el trabajo de Subirá (1928-1930). Una visión muy general da Plaza Orellana (1999: 114-125). Para este género y otros coetáneos véase también Núñez (2008).

[58] Sobre este tipo de poesía véase Castro García (1988: 109-119) y Gutiérrez Carbajo (1990: 192-338). Desde luego que la estilización de este tipo de poesía tuvo sus mejores logros en Bécquer, Manuel Machado y algunos poetas del 27.

Martínez colaboran en el volumen *El romancero de la guerra de África* (1860). Pero es sobre todo en el teatro donde Tomás Rodríguez será figura destacadísima sin abandonar nunca su gusto por lo popular ni su vinculación con el terruño, como delatan títulos de sainetes como *Las ventas de Cárdenas*.

Junto a los grandes recopiladores de cantares populares conviene mencionar también a algunos poetas cultos que escribieron coplas de estilo popular. En 1861 aparece el primer poemario de coplas de un autor culto: *La soledad*, de Augusto Ferrán, que diez años más tarde volverá a publicar otro libro de cantares de estilo definitivamente flamenco a base de siguiriyas y soleares, *La pereza*. Igualmente en los años 50 y 60 Pedro Antonio de Alarcón fue publicando en prensa coplas que luego reuniría en su libro *Poesías serias y humorísticas*, curiosamente prologado por Juan Valera, autor que con Menéndez Pelayo y otros forman el grupo de lo que podríamos llamar el "frente antipopularista".

Del pueblo malagueño de Archidona era Emilio Lafuente y Alcántara (1825-1868), académico, arabista y autor de la segunda mayor recopilación de coplas del XIX. En 1865 se editó en dos tomos su *Cancionero popular*, con más de 4.000 seguidillas y cuartetas octosílabas.

En los años 60 empieza a publicar Demófilo sus artículos y gracias a su esfuerzo y al de su grupo sevillano se consolidará entre los intelectuales la afición por la cultura popular. De esta corriente surgirán los vastísimos trabajos de Francisco Rodríguez Marín.

En el siglo XIX Málaga es una de las capitales españolas más pujantes en lo económico y más abiertas a formas diversas de innovación cultural. Que hay dinero en la ciudad se demuestra por la cantidad de locales de espectáculos que existen, como los cafés cantantes, donde se ofrecían bebidas, cante y baile. Podríamos decir que los cafés cantantes son los laboratorios donde precipita el flamenco tal y como lo conocemos en la actualidad al ser los responsables de la profesionalización del flamenco.

En la segunda mitad del siglo XIX llegó a haber en Málaga unos quince cafés cantantes. Pensemos que la capital en esta época no llega a los 100.000 habitantes. Joaquín Díaz Serrano, cronista de la ciudad, habla por extenso del Café del Sevillano, también llamado Café Bernardo y Café Siete Revueltas por su emplazamiento (actualmente plaza de las Flores), un local más bien modesto pero de mucha solera. El Café España vivió desde los años 60 hasta 1938 y era mucho más lujoso y grande que el anterior. Bejarano Robles (2000: 281-283) destaca también el Café de la Loba, fundado en la primera mitad del XIX y el Café del Turco. Hubo también cafés normales que se reconvirtieron a cafés cantantes ante el éxito de este tipo de locales, caso del Café Suizo, y pequeños teatros que sufrieron el mismo proceso, como el Café Universal, también llamado Café Campos. Sito en la calle Granada fue un local bastante selecto que albergó tertulias de escritores y artistas y lo más granado de la capital. Con todo esto, el café cantante por antonomasia de Málaga fue el Café de Chinitas, inaugurado en la medianía del siglo XIX con otro nombre. En él se ofrecían representaciones teatrales y alcanzó gran fama el actor Gabriel López 'El Chinitas', apodo que terminó dando nombre al local. Este café llegó a adquirir tintes legendarios. Lances, aventuras y coplas cobran vida en él. A la perpetuación de su nombre contribuyó notablemente García Lorca y sus famosísimos versos:

En el Café de Chinitas
dijo Paquiro a su hermano:
- Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano.

Este popularismo que triunfa en los teatros y exhiben los autores cultos que, o bien escribían imitando la poética de las coplas populares o bien se dedicaban con ahínco a recoger y coleccionar estos cantares, tenía su contrapunto vital en la consolidación de nuevas formas de divertimento musical de la que los cafés cantantes son el ejemplo más acabado. Como había sucedido en el Siglo de Oro, la pequeña cultura sale de sus predios, se alía con la gran cultura e invade los espacios urbanos. *Mutatis mutandis*, los cafés cantantes pueden compararse con los corrales de comedia por la mezcla social y cultural que en ellos se produce.

Un vistazo a los periódicos, a las publicaciones por entregas, semanarios y almanaques, nos muestra el triunfo arrollador del costumbrismo andaluz. Es en este momento cuando se forman tópicos sobre la cultura andaluza que nos han perseguido –el verbo no es excesivo– hasta el presente dentro y fuera de España.

En los últimos años del siglo XIX comienza a abrirse camino el Modernismo. En España una parte importante de sus componentes son grandes amantes de la copla. Tres poetas malagueños deben destacarse de entre ellos: Salvador Rueda (1857-1933), Narciso Díaz de Escovar (1860-1935) y José Sánchez Rodríguez (1875-1940). Algunas de las coplas de Salvador Rueda pasaron al acervo popular, quizás a través de sus libros pero más probablemente a través de los artículos que publicó en la revista *Blanco y Negro* en los que incluía coplas de estilo flamenco. Pero es quizás Díaz de Escovar quien más coplas publicó en su día, sobre todo en periódicos y también en volumen: *Perchelera y trinitaria*, *Poesía y cantares*, *Malagueñas*, *Guitarra andaluza*… Precisamente Salvador Rueda, en el prólogo que escribió para *Poesía y cantares* confirma también que algunas coplas de Díaz de Escovar se han tradicionalizado (Cobo, 1992: 143). Pero acaso el ejemplo más destacado de cómo un poeta culto asimila la tradición popular y es a su vez asimilado por ella lo tenemos en otro modernista, Manuel Machado, quien afirma en el prólogo de su obra *Cante hondo*, de 1912:

> "*Canto al estilo de mi tierra los sentimientos propios (…). Si estos sentimientos, por humanos, son a veces los de todos o los de muchos, y la expresión les acomoda para cantarlos como suyos, ahí queden mis coplas… en el mar de la poesía del pueblo. Cantadlas y no hayáis miedo de que yo reivindique la propiedad. Un día que escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una juerga andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido. Y no quiero más*".[59]

[59] Son muchas las coplas de *Cante hondo* que pasaron a la tradición del cante. Citemos dos de ellas, una soleá y otra siguiriya que se cantan así: "No quiero decirte na / no vaya que se te ponga / la carita colorá". "Mírame a la cara, / mírame por Dios, / con la limosna de tu miraíta / estoy conforme yo". En ello jugó un papel destacadísimo Antonio Mairena, en cuya obra discográfica aparecen más de veinte letras de este poemario, la mayoría de ellas ya tradicionalizadas (Soler Guevara y Soler Díaz, 2004:

Heredero de esta tendencia es el neopopularismo de la Generación del 27, del que no participan todos, ni siquiera la mayoría de sus componentes. Este apego por lo popular nos interesa aquí especialmente por la importancia que tuvo entre los poetas malagueños Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Naturalmente el neopopularismo cuenta en su haber con la figura rutilante de García Lorca y la de Alberti.

Después de la Guerra Civil sólo ocasionalmente algunos poetas de renombre han caído en la tentación de lo popular. Así por ejemplo, Manuel Alcántara, en su poemario *El embarcadero* incluye ocasionalmente alguna copla, al igual que Luis Rosales en *Canciones* (1973). Ahora bien, una golondrina no hace verano y lo que se observa desde la Guerra Civil en adelante es un alejamiento y un desinterés creciente de la gran cultura por la pequeña cultura.

III. DEVENIR CONTEMPORÁNEO DE LA POESÍA TRADICIONAL DE MÁLAGA

Del frondoso árbol de la poesía tradicional hispánica hay ramas que se van secando lentamente, caso del romancero, y otras que disfrutan de buena salud, pero que no traspasan ámbitos reducidos, como los decimistas canarios y americanos o los verdiales. Pero sin duda ningún vástago goza de tanta vitalidad ni de mayor proyección que el flamenco. Varias pueden ser las causas de ello y no está de más detenernos un momento en el asunto. La lírica tradicional en España ha vivido especialmente vinculada al mundo rural, donde los cantores interpretaban sus textos, la mayoría de las veces de forma amateur, en celebraciones especiales dentro de la familia y del entorno social más inmediato, tales como las fiestas estacionales, religiosas o durante las faenas. Con la progresiva industrialización del campo y el éxito arrollador de los medios de comunicación de masas lo urbano le ha ido ganando terreno a lo rural con lo que ese saber lírico tradicional se ha ido perdiendo paulatinamente por falta de hábitat y, en el mejor de los casos, se ha fosilizado en forma de folklore que sobrevive en grupos creados *ad hoc*. El caso del flamenco es distinto porque, si bien mantiene claros vínculos con el mundo rural, ha tenido desde sus comienzos una clara proyección urbana. Algunos intérpretes de canciones folklóricas andaluzas hace dos siglos empezaron a recrear a partir de lo tradicional y popular músicas nuevas y estilizadas con el soporte literario de coplas ya hechas y de otras nuevas que iban engrosando su particular repertorio hasta configurar un género de gran riqueza, el flamenco, música que partió del folklore para convertirse en un arte original[60]. El flamenco empezó a fijar sus parámetros aproximadamente hace un siglo y medio, en pleno Romanticismo, cuando había una demanda social de un género musical propio que contuviera el auge de la música italiana, que había llegado prácticamente a fagocitar un género tan castizo como la tonadilla escénica (Subirá, 1928-1930: II, 530. Santiago y Miras: 2002). Desde el principio el flamenco contó con excelentes cantaores que ahondaban en la tradición musical y textual para ofrecerla con gran éxito de forma profesional a un público urbano que acudía a los teatros y a los cafés cantantes. Como sabemos, la situación no ha cambiado, es más, su

691).

[60] Una visión de cómo operó esa transición musical "del canto al cante" la da Hernández Jaramillo (2002).

proyección es cada vez mayor. Los escenarios se han diversificado y el flamenco se presenta en teatros y auditorios, plazas de toros y peñas, a la vez que sigue dándose en ámbitos privados como celebraciones familiares (bodas, pedimentos, bautizos, etc.) y de amigos, en lo que los cabales llaman *el cuarto*. Esta dualidad de lo público y lo privado dota al flamenco de un extraordinario vigor del que no disfruta ninguna otra tradición lírica hispana.

Las coplas del flamenco recogen tópicos que ya aparecen en las jarchas y en la poesía de cancionero aunque su forma cuaja definitivamente a lo largo de los siglos XVIII y XIX. La familia y los amigos, el pueblo y los barrios, los teatros y las peñas y, últimamente, las grabaciones, son las escuelas donde la copla flamenca y sus letras encuentran su modo principal de transmisión. Por tanto, en la difusión oral de la copla flamenca conviven en la actualidad lo que Zumthor llamó "oralidad primaria" y la "oralidad mediatizada" o "en diferido" (Martínez Fernández, 1995: 236-237), y ambas se complementan.

En las páginas que siguen intentaremos ofrecer una visión general del devenir contemporáneo de la tradición oral especialmente vinculada a Málaga a través de algunos fenómenos locales muy concretos. Nos centraremos en la más vital de estas tradiciones, el flamenco, aunque sin olvidar tampoco otra manifestación tan significativa como el verdial. Nos detendremos también en el fuerte vínculo, muy poco estudiado, que liga a Málaga con tradiciones orales también presentes en la América hispana a través de los cantes del Piyayo y otros géneros afines. Este proceso se enmarca en un triple eje temporal, geográfico y culto-popular. Nos servirán para comprender mejor los vericuetos por los que camina la tradición oral.

1. Décimas de ida y vuelta en Málaga

Por su situación geográfica Málaga ha estado en contacto continuo con los territorios de ultramar. El puerto de Málaga, como los de Cádiz y Canarias, fue un continuo vaivén de mercancías, gentes y cantares. Aquí se aclimataron algunas décimas que nacieron en Cuba y que junto a su sabor caribeño guardaban aún antiguos referentes que nos retrotraen al Siglo de Oro español.

En el *Cancionero antequerano* (Alonso y Ferreres, 1950) junto a los metros italianos de sonetos, liras, canciones y madrigales, aparecen otros castellanos en forma de romances, letras, letrillas, redondillas, décimas, quintillas y endechas. En pocos sitios como en Antequera había tanta afición por la poesía[61]. El recolector, don Ignacio de Toledo y Godoy, un notario del Santo Oficio fallecido en 1670, no era poeta ni siquiera literato, pero sí un entusiasta aficionado a la poesía. En su juventud recopiló unas mil doscientas páginas de poesía de diversos autores, en las que, aparte de versos anónimos y de Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Vicente Espinel o el Conde de Villamediana, hay una nutrida presencia de poetas de la escuela antequerano-granadina como Juan de Aguilar, Luis

[61] Escribe Dámaso Alonso en el prólogo (1950: xii): "Aficionarse a la poesía bien fácil era entonces en España, pues la poesía tenía un poder de penetración social mayor que el de ahora; pero en ningún sitio era más probable el contagio entonces que en la ciudad de Antequera, en donde la densidad de poetas (¡y muy buenos poetas!) por unidad de superficie, o, si se quiere, la proporción de poetas en relación con el número de habitantes, era en el primer tercio del siglo XVII, superior, sin duda, a la de

Barahona de Soto, Rodrigo de Carvajal y Robles, Pedro Espinosa, Cristobalina Fernández de Alarcón, Gaspar Fernández, Diego Leonardo, Luis Martín de la Plaza, Juan Bautista de Mesa, Cristóbal de Roca, Agustín de Tejada y Páez entre otros muchos.

Una de las estrofas más representativas de este cancionero es la décima, cuya configuración definitiva cristaliza a finales del siglo XVI gracias al poeta, novelista y vihuelista rondeño Vicente Espinel (1550-1624)[62]. A partir de él la décima tomará también el nombre de espinela. En el Siglo de Oro gozó de gran popularidad en el teatro y la poesía y se revitalizó de nuevo por el brío que le imprimieron autores de la Generación del 27 como Gerardo Diego y Jorge Guillén.

La métrica de la espinela participa de unas características similares al soneto por su estructura cerrada, pero sus versos octosílabos y sus posibilidades narrativas la acercan al romance, aunque también, como decía Lope de Vega (2006: 148, v. 307*) "las décimas son buenas para quejas"*. En la América de habla española la décima tuvo a partir del XVIII un fuerte arraigo en los ambientes populares, alejados de la academia y la corte, y de allí al parecer pasó a Canarias con las emigraciones de finales del dieciocho. En uno y otro lado del Atlántico goza de una vitalidad semejante a la que tuvo el romance en la Península[63].

Un poeta cubano que recogió esta tradición popular de la décima fue Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (1829-1862). Natural de las Tunas de Bayamo, trabajó para la administración española en Santiago de Cuba y codirigió el *Semanario Cubano*, publicación sensibilizada por las inquietudes anticoloniales. Su poesía bebe en clásicos españoles como Garcilaso, Lope o Góngora, pero también participa de la nueva vitalidad de Espronceda y, sobre todo, de su compatriota y coetáneo José Fornaris, impulsor de la poesía de voz legítimamente cubana conocida como siboneísmo por su libro *Cantos del Siboney* (1855), heredera a su vez del temprano criollismo del siglo XVII (Vitier, 1970: 158-162). Pero, a diferencia de Fornaris, el vate tunero imprime además a su obra un carácter social de denuncia de las condiciones en que vivían los más desfavorecidos que le llevó incluso a sufrir prisión. Este aspecto fue aprovechado por el régimen de Castro para presentarlo en la actualidad como poeta marxista *avant la lettre* (Nápoles Fajardo, 1983: 5-33).

ninguna otra población de España. Antequera era evidentemente una de las mayores capitales literarias de España".

[62] Aunque se decía que fue Espinel quien usó la décima por primera vez, en *Diversas rimas* (1591), la misma estrofa la emplea Juan de Mal Lara antes de 1571, en *Mística pasionaria* (Navarro Tomás, 1986: 268).

[63] "Otro estilo [de puntos cubanos], hoy muy poco frecuente, es el de la seguidilla, consistente en cantar varias décimas seguidas, sin interrupción, usando una tonada que puede, en cualquier momento cortar una palabra" (León, 1964: 54). Un ejemplo de las similares posibilidades narrativas de la espinela y el romance lo tenemos en Canarias. A raíz del hundimiento del Valbanera en 1919 en las costas cubanas los cantores canarios compusieron versos, en décimas y en romances, donde narraban el mismo suceso (Trapero, 1994: 141-174). Hay en la Península un foco de conservación de la décima en las Alpujarras, donde la improvisan los troveros desde principios del siglo XX (Criado, 1994: 201-216).

Nápoles Fajardo fue más conocido como el Cucalambé, que es el nombre de un baile de negros (Ortíz, 1990: 138), aunque puede que sea una voz compuesta de 'cook' (cocinero en inglés) y 'calambé' (taparrabos, delantal, en lengua taína); además es un anagrama de 'Cuba clamé'. Como indica Orta *Ruíz "logró captar de tal modo la gracia simple y sin afeites de la musa campesina, que muchos de sus cantos circulan hoy anónimos de un extremo a otro de la Isla, incorporados al repertorio de los juglares guajiros"* (Nápoles Fajardo, 1983: 16). Así, algunos de sus poemas pasaron al repertorio de cantores anónimos con música de puntos cubanos. De estos se surtió el flamenco para forjar guajiras, rumbas y cantes del Piyayo de tal modo que los cantaores, cuando interpretan alguna letra del Cucalambé, desconocen la autoría del poeta.

El estilo poético del Cucalambé puede remontarse hasta algunas de las décimas que encontramos en el *Cancionero antequerano*. Compárense si no estas dos procedentes de dicho cancionero con la que señalaremos después (Alonso y Ferreres, 1950: 145, nº 182):

De su lecho cristalino
se levanta alegre el alba,
y, con apacible salva
y con acento divino,
el pajarillo adivino,
conociendo su venida,
mueve la lengua encogida,
y el soñoliento pastor
despide el sueño y sabor
que a más sueño le convida.

Muestra el deleitoso prado
con apacible contento,
señal de agradecimiento
de hallarse así esmaltado;
retoza el manso ganado,
manifestando alegría,
y en competente porfía
la menuda hierba pace,
que el verlo al pastor le aplace
y da mil gracias al día.

(Anónimo, *Cancionero antequerano*)

Ambas décimas difieren muy poco de esta otra del Cucalambé que aparece en su poemario "La primavera" (Nápoles Fajardo, 1983: 56):

También vendrán las mañanas
en que la neblina densa,
extienda su capa inmensa
sobre las verdes sabanas.
Las ceibas americanas
se alzarán sobre los montes,
los melodiosos sinsontes
cantarán acá y allá
y el sol iluminará
los cubanos horizontes.

Pues bien, esta décima vino de América y se tradicionalizó en Andalucía en el último tercio del XIX. La podemos escuchar en forma de guajira flamenca en la voz del cantaor de Vélez-Málaga Antonio Ortega Escalona 'Juan Breva' (1844-1918), que la registró en 1910[64].

Otro palo del flamenco muy vinculado a las guajiras es el que creó Rafael Flores Nieto 'El Piyayo' (1864-1940). El popular gitano malagueño prestó servicio militar en Cuba, donde hizo acopio de material lírico y musical para componer, a partir de los puntos cubanos de los campesinos, un cante a medio camino entre el tango y la guajira. Precisamente el Cucalambé escribió otra décima que guardó en su memoria el Piyayo. Nos referimos a esta letra que aparece en su poemario "*La Nochebuena"* (Nápoles Fajardo, 1983: 276):

Nace el pez para nadar,
la hierba para el ganado;
para la guerra el soldado,
y el ave para volar.
Nace el rey para reinar,
la lira para que vibre,
para el fuego el ajenjibre,
la liebre para correr,
para el hombre la mujer,
y el hombre para ser libre.[65]

Los primeros cuatro versos de esta décima, sin ninguna variación, los interpretaban los cantaores malagueños Manuel Fernández Soto 'Manolillo el Herraor' (1900-1980) y Ángel Luiggi Miranda 'Ángel de Álora' (1917-1992) al estilo del Piyayo, su maestro[66]. Gracias a ellos los jóvenes cantaores malagueños llevan en su repertorio una redondilla que nació como décima al otro lado del Atlántico, lo que no deja de ser un proceso de fragmentación similar al que sufre el romance, con el que la décima guarda estrechas vinculaciones como hemos indicado más arriba.

Para terminar con la presencia de la décima en la tradición oral malagueña traemos a colación esta anónima que pertenece al acervo cubano (Feijóo, 1977: 516):

Vete a Matanzas y verás
volar ligeras palomas
y por detrás de aquellas lomas
de vista la perderás.
Allí vuela el alcatraz
con su cola y largo pico
la gaviota y el perico,

[64] También grabaron esta letra el cantaor sevillano Antonio Pozo 'El Mochuelo' (*Guajiras los de Cuba*, Pathé, 1907) y la Rubia (Zonophone, 1907), bastante más jóvenes que Juan Breva.

[65] He hallado siete décimas del Cucalambé tradicionalizadas en el cante (Soler Díaz, 1998: 2937-2960).

[66] Estos cantes no están editados, son grabaciones domésticas de mi archivo. Una variante de esta décima la grabó El Mochuelo (*Guajiras naturales nº 2*, Pathé, 1908): "Los peces para nadar, / para la yerba el ganao, / para la guerra el soldao, / y el ave para volar. / El tambor para tocar / y el arpa para que vibre, / para el fuego el aire vive, / la liebre para correr, / para el hombre es la mujer / y el hombre para ser libre".

flamencos y rabihorcados,
y en el fango está posado
el sensible zarapico.

Aunque la mayoría de las décimas del repertorio flamenco se suelen cantar por guajiras o por cantes del Piyayo, la letra anterior la impresionó en 1929 como tangos Joaquín Vargas Soto 'Cojo de Málaga' (1880-1940) aunque ya algo amputada, pues sólo canta ocho versos[67]. Una variante pervive en la actualidad aún más erosionada por la transmisión oral. Veamos brevemente ese proceso. Una hija del Cojo de Málaga, Francisca Vargas Gómez 'La Paca', nació con el siglo en la Línea de la Concepción y allí se dedicó de manera semiprofesional al cante (Soler Guevara, 2000: 256). De ella seguramente aprendió la anterior letra Rosario Carmona Silva 'Charo la del Rubio', gitana nacida a mediados de los cincuenta e hija del gran fandanguero linense Antonio el Rubio. Charo llegó a grabar en disco una variante ya algo deturpada de esta letra por bulerías[68].

La familia de Antonio el Rubio, los Carmona, se ha dedicado al trato de caballerías, a la venta ambulante y al flamenco, y se ha movido entre la Línea, los madrileños Pozo del Tío Raimundo y Vallecas y los pueblos malagueños Alhaurín de la Torre y Cártama. Esa misma bulería parece que arraigó en Madrid como lo demuestra el que una gitana madrileña, Edelina Muñoz Barrul (1956-1995), conocida como Tina, del dúo Las Grecas, la cantara. Tina trató mucho en Madrid a Charo, de su misma edad, y probablemente a ella escuchó esa letra. El día 10 de junio de 1984 Tina apareció de improviso en la Peña Juan Breva de Málaga buscando dinero con urgencia. Allí se la socorrió como se pudo y, con la guitarra de Manuel Santiago, cantó entre otras cosas esa bulería que alguien pudo recoger con una grabadora. Veinte años después en un bar de Cártama, durante la feria de ganado de 2004, pude escuchar en la voz de un joven de la familia del Rubio los cuatro primeros versos de lo que había nacido como décima en Cuba pero que quedaba como redondilla[69] totalmente tradicionalizada y amparada en el proteico ritmo de la bulería.

2. De la poesía de cancionero a una letra de Salvador Rueda

Un poemita de Salvador Rueda nos servirá para ilustrar cómo un tema de nuestra poesía tradicional ha sobrevivido durante siglos. Por un lado el poeta malagueño, como Santillana o Lope, toma de la tradición oral tópico y metro para crear su propia poesía. A la vez este mismo ejemplo nos servirá para probar que ciertos temas de la poética tradicional se mantienen cuasi inalterados a lo largo de los siglos y que en ocasiones, como por ejemplo esta, podemos rastrear su zigzagueante evolución. Nos movemos pues en dos ejes, el temporal y el oral-culto.

[67] Aparece en una grabación titulada *Tangos cubanos* (Deltos 10.107): "Vete a Matanzas y verás / de volar una paloma, / y detrás de aquellas lomas / de vista la perderás. / Allí vuela el alcatraz, / la gaviota y el perico / y otro pájaro más chico / que es el árbol la libertad".

[68] "Tú vete a Mataura y verás / de volar unas palomas / y detrás de aquella loma / devisarás aun detrás. / Allí suena el alquitrán / la gaviota, el perico, / otros pájaros más chicos / y el ave de la libertad". Aparece en la bulería "Yali-ali" del disco de Antonio el Rubio *Con mi Charo y mi Miguel* (CBS, 1974).

Un tópico de nuestra lírica tradicional es el de las ropas juntas de los amantes. La constatación de un compromiso amoroso pleno se simboliza por la intimidad que supone que las prendas de los dos enamorados se laven o se guarden juntas. El asunto lo encontramos en el *Cancionero de galanes* de 1520, donde también se presenta el tema de la "fuente de amor", tan habitual en la lírica galaico-portuguesa (Frenk, 2003: I, 255, nº 321):

A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta tan garrida
nasce una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

En cancioneros del xix (Lafuente y Alcántara, 1865: I, 151. Rodríguez Marín, 1981: II, 315, nº 2.779) hallamos esta seguidilla con bordón:

¡Cuándo querrá la Virgen
de los Dolores,
que tu ropa y la mía
juntas se doblen!
¡De las Angustias
que tu ropa y la mía
se doblen juntas!".

El Bachiller de Osuna también da a conocer estas dos seguidillas (Rodríguez Marín, 1981: II, 315, nº 3778; 1929: 148, nº 376):

¡Cuándo querrá Dios del cielo,
y la Virgen del Pilar
que tu ropita y la mía
vayan juntas a lavar!

Cuándo querrá la Birgen
de la Esperanza
que tu ropa y la mía
bayan a un arca.

El mismo tema también aparece en esta siguiriya (Luna, 2000: 45):

Ve y dile a tu mare
qu'esté reposá;
porque tu ropa junta con la mía
no se lava más.

Y en esta otra grabada por Antonio Mairena[70]:

No te hablo en mi vía,
no te hablo más,

[69] Viendo la fragmentación sufrida por esta décima y la anterior conviene recordar que Espinel no llamaba décima a esta estrofa sino redondilla de diez versos (Navarro Tomás, 1986: 268).
[70] *La fragua de los Mairena*, Seguiriyas "Se lavará más" (RCA, 1970).

así tu ropa junta con la mía
no se lavará más.

Toda esa tradición la debió conocer sin duda Salvador Rueda, que era un buen aficionado a la poesía popular y al cante flamenco. A partir de todo ese bagaje el poeta de Benaque compuso una cuarteta que cuadra perfectamente en la métrica de la soleá (Rueda, 1917: 20):

¡Cuándo querrá Dios der cielo
y la Virgen de la Luz
que tu ropita y la mía
las guarde el mismo baúl!

3. De Juan del Encina al Piyayo

En otras literaturas románicas distintas de la hispánica como la francesa, la provenzal o la italiana, hay testimonio desde muy temprano de una poesía cómica ligada a lo disparatado e irracional. Estos poemas, conocidos genéricamente como "non sens", estaban muy vinculados a celebraciones populares de tipo carnavalesco (Nava, 2004: 271-287). En sus versos la realidad aparece distorsionada por medio de situaciones absurdas donde intervienen animales o cosas personificadas. Todo lo innoble o ridículo halla aquí su asiento (Zumthor, 1961: 5-18. Bec, 1977. Martínez Pérez, 1987: 62 y ss).

En la Península esta tradición o no tuvo mucha importancia o no dejó huellas visibles, que es lo más probable, hasta Juan del Encina (Martínez Pérez, 1995: 261-273). Recordemos que el músico, poeta y dramaturgo salmantino fue discípulo de Nebrija y más tarde maestro de capilla del segundo Duque de Alba, don Fadrique Álvarez de Toledo, entre 1492 y 1498. Probó fortuna en Roma, en la corte del papa español Alejandro VI (1492-1503), quien le otorgó un beneficiado en la diócesis de Salamanca, aunque no llegó a hacerlo efectivo. Después, el papa y mecenas Julio II (1503-1513) le concedió el arcedianato de Málaga (1509-1519). En ese periodo comparte residencia entre la ciudad andaluza y la corte papal. Luego se ordenaría sacerdote. Tras la muerte del papa en 1521, Juan del Encina regresa definitivamente a España (Messa Poullet, 1997: 126-140).

En su *Cancionero*, compuesto entre 1481 y 1496, hay una sección titulada "Disparates trobados por Juan del Enzina" donde se incluyen veinte coplas de nueve octosílabos cada una sobre el tópico del mundo al revés. Veamos dos de ellas (Encina, 1996: 353-354):

Navegando vi venir
tres calabaças por tierra,
y una açuela y una sierra,
tropeçando por huir;
y vino Beatus vir
en una burra bermeja,
cargado de ropa vieja
con su vara de medir,
bocezando por dormir.

Levantóse la sardina

muy sobervia, con un palo
tras Solíbranos a malo
por medio de una cortina;
y en un monte de cecina
vi caçar una tinaja
y unos órganos de paja
atestados de cozina
pescando sobre un enzina.

Estas poesías absurdas, entre lo surrealista y lo onírico, gozaron de gran popularidad en su época hasta el punto de que el apellido Encina dio nombre a un personaje folklórico asociado a este género, de forma similar a Quevedo, protagonista de numerosos cuentecillos y chistes que aún perviven y que están ligados a lo escatológico o al ingenio burlesco más extremado. Precisamente el mismo Quevedo escribe (1992: 202): "*Habéis de saber que para hacer y decir disparates, todos los hombres sois Juan de la Encina, y que este apellido de Encina es muy largo en cuanto a disparates*"[71].
El gusto de Encina por lo jocoso aparece en otros contextos. Molina Gámez (2010: 123), refiriéndose al *risus paschalis*, tan ligado a los cultos solares de los que luego nos ocuparemos con los verdiales, escribe que:

> *"En la Nochebuena de 1492, los Duques de Alba se hallaban en su palacio de Alba de Tormes oyendo devotamente los maitines, cuando irrumpió un pastor dando voces y en lenguaje aldeano, dirigiéndose a los duques, les dio un paquete. Juan del Encina era el pastor de marras, por ese tiempo, al servicio de los duques a manera de juglar fino o bufón para entretenimiento de sus señores. Tenía que preparar algo gracioso para esa noche, como era costumbre desde tiempos antiguos. Por eso, nadie se extrañó de su entrada, todos esperaban que ocurriera algo chocante. A continuación, Encina, se puso a hablar en tono jocoso de asuntos personales ¡en medio de los maitines!, sin ningún respeto por el lugar y el momento".*

Los disparates de Juan del Encina tienen su réplica en cancioncillas tradicionales que aparecen en las recopilaciones de los siglos áureos, antes no hay testimonio (Frenk, 2003: II, 1398, nº 1.952 ter y 1399, nº 1.953 bis)[72]:

Camino de Jibraltar
vide venir un piojo
con una espina en el ojo,
que venía de segar.

[71] Además de los disparates que aparecen en el *Cancionero* existieron también pliegos de Juan del Encina que ayudaron a la gran difusión de este género. Aunque no se conserva ningún ejemplar de estos pliegos sabemos de su existencia por unos "Disparates contrarios de los de Juan del enzina fechos por Aluaro de Toro". Ver Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo xvi*, edición corregida y actualizada de A.L.-F. Askins y V. Infantes, Madrid: Castalia, 1997, pliego nº 57, citado por Vicenç Beltrán (2005: 81).

[72] Ver asimismo nota 9.

Un gato cayó en un pozo,
y otro gato lo sacó,
y otro gato le estaba llorando,
primo hermano del que cayó.

Tal universo de fábulas desquiciadas tampoco quedó olvidado en las colecciones de coplas del siglo XIX. Lafuente (1865: II, 397-399) recoge catorce ejemplos agrupados precisamente bajo el epígrafe de "Disparates". Veamos dos:

De las alas de un mosquito
hizo mi morena un manto,
y le salió tan bonito
que lo estrenó el viernes santo.

Yo he visto a un pavo segar,
a un gallo coger espigas,
y a una gallina trillar.
No lo creas, que es mentira.

Este género arraigó en Cuba en los ambientes populares. Allí a esta tradición de coplas se la conoce por "disparate lírico". Destacan las "cuartetas de fantasía", como las siguientes, que no desentonarían en las recopilaciones de Frenk y Lafuente (Feijóo, 1977: 49):

Yo he visto un cangrejo arando
un chivo tocando un pito
la carcajá de un mosquito
al ver un burro estudiando.

Con los restos de un mosquito
y el esqueleto de un piojo
voy a hacerte un ajiaquito
para matarte el antojo.

Curiosamente hay también disparates compuestos en décimas, estrofa muy similar a la ya vista de Juan del Encina. Así, mientras que la espinela es abbaaccddc, si suprimimos el último verso nos queda justamente la estrofa que usa el salmantino, esto es, abbaaccdd. La musicóloga cubana María Teresa Linares me recitó en La Habana, en julio de 1996, dos décimas siguiendo esta tónica disparatada. Cito una de ellas:

Ayer pasé por tu casa
yo para adentro miré,
en la sala había una rana
abrochándose el corsé.
Más alante había un ciempiés
abrochándose los zapatos,
echábase polvo un gato
y una pulga vaselina
y una vaca en la cocina
cocinaba unos boniatos.

No he encontrado estas letras en el flamenco pero sí hay otras en la misma línea, cantadas al estilo del Piyayo, muy dado a la jocosidad y musical y literariamente entroncado con los puntos cubanos. Manolillo el Herraor cantaba en esos aires:

El Piyayo

Del pellejo de un ratón
le hice la levita a un cura
y el resto que me queó
le hice una bata a mi Pura.

Yo he visto una rana encueros
y un cigarrón en camisa,
un lagarto con sombrero

y un sapo muerto de risa.[73]

Al igual que las décimas del Piyayo este tipo de coplas siguen vivas entre los cantaores malagueños. Repárese en un rasgo de estilo que se da en los disparates a lo largo de su historia y que podemos calificar como el "yo presencial". Lo inverosímil de la letra queda resaltado si quien canta afirma con rotundidad que "yo lo he visto", que "vi venir" o "miré", no que me lo contaron o se dice por ahí. El disparate refiere una experiencia personal de la que levanta acta notarial esa primera persona subrayada. Y para colmo el observador flirtea a veces con la ambigüedad. Margit Frenk, en su imprescindible *Corpus*, agrupa unas cuantas coplas en un apartado que llama "Bromas y disparates" (2003: II, 1769-1780) del que entresaco la nº 2.650:

Por la mar abajo
biera hun buey volar:
como era mentira,
podía ser verdad.

Quien vio al buey volar juega a contar mentiras, igual que la copla que recogió Lafuente citada antes ("Yo he visto a un pavo segar") y cuyo último verso es "No lo creas, que es mentira"[74].

Este "yo presencial" no quedó sólo en la poesía popular sino que la trascendió y sirvió de inspiración a poetas como Martí. También el disparate parece haber dejado su huella en algunas letras del gran poeta cubano en su famoso *Versos sencillos* (Martí, 1992: 179-180)[75].

4. La fiesta de los catetos: los verdiales

En su acepción más amplia el fandango se refiere tanto a un modo particular de fiesta con baile como a un tipo de copla extendidísima en España, de cuatro versos (a veces cinco) interpretada generalmente en seis tercios cantados con compás ternario. El fandango es proteico y lo encontramos más o menos evolucionado en manifestaciones diversas. Las jotas navarras y aragonesas son fandangos, lo mismo que las valencianes de l'u y las riberenques (Berlanga Fernández, 2000: 201). Con vigor y variedad extraordinarios el fandango es una de las piedras angulares del flamenco[76]. Y fandango es también una de las manifestaciones de la tradición oral más originales de España: el verdial.

[73] Grabación doméstica de mi archivo registrada en 1977 con la guitarra de Juan el Africano.

[74] Ese "yo presencial" se manifiesta en los martinetes, cuyas letras son muy graves cuando no trágicas. Suelen rematarse con esta coda: "Y si no es verdad / que Dios me mande un castigo / si me lo quiere mandar". Esa referencia a Dios la ve Pierre Lefranc (2000: 91) como una influencia de la conclusión del rezo árabe del *Adhán*, a mi parecer discutible.

[75] "Yo he visto en la noche oscura / llover sobre mi cabeza / los rayos de lumbre pura / de la divina belleza". "He visto vivir a un hombre / con el puñal al costado, / sin decir jamás el nombre / de aquella que lo ha matado". "Yo he visto al águila herida / volar al azul sereno, / y morir en su guarida / la víbora del veneno".

[76] Del fandango derivan cantes como malagueñas, rondeñas, jaberas, granaínas, cartageneras, tarantos, tarantas, murcianas y algunos más. Asimismo, de las jotas nacieron las primitivas alegrías gaditanas.

Circunscrito a un área geográfica muy pequeña que no va más allá de los montes que rodean Málaga capital y una parte grande de la Axarquía, todos los estudiosos, ya sean musicólogos o antropólogos, que se han interesado por el verdial están convencidos de que esta fiesta tiene un origen remotísimo. Naturalmente son conclusiones que se extraen por comparación o paralelismo con otros fenómenos semejantes puesto que la escasez de documentación es, hasta hace pocas décadas, total. Algunos datos históricos pueden relacionarse con el verdial pero sin ninguna prueba concluyente. Así, en el siglo XI, el tunecino Ahmed ben Mohamed, destaca la importancia de la música popular malagueña, que describe como un "*batir incesante de las cuerdas de laúdes, de tombures* [instrumentos de cuerda pulsada] *y liras por todas partes"* (Berlanga Fernández, 2000: 125).

No decayó esta afición con la Reconquista ni después. En las Actas Capitulares de la Catedral de Málaga hay constancia de que en el siglo XVI había costumbre de llamar a las *zambras* de la Axarquía para amenizar fiestas (Messa Poullet, 1997: 145-146). Hay que entender aquí por zambra la "*banda* de músicos [la *panda*], y la fiesta en que se tocaba y danzaba"[77]. Sin embargo, insistimos, vincular estos datos con el verdial es arriesgado. La fiesta parece tener un origen aún más remoto. Antonio Mandly (1996: 36-39) destaca la vieja simbología solar que en ella ha sobrevivido y que la vincula a cultos agrarios muy primitivos. A fin de cuentas el verdial ha sido siempre, hasta hace pocos años, una fiesta de catetos[78] que tenía lugar, no en los pueblos sino en núcleos alejados de ellos como aldeas, cortijadas, caseríos, lagares y alquerías. Ya lo recuerda la copla (Queipo de Llano Giménez, 2005: copla del corte nº 22):

> Parece mentira esto,
> un malagueño decía:
> que una fiesta de catetos
> pueda ser tan divertía.

[77] Julián Rivera y Tarragó, *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid: Mayo de Oro, 1985, p. 137 (1ª edición 1927), citado por Berlanga Fernández (2000: 125).

[78] La voz 'cateto' es de origen incierto. Según Corominas aparece por primera vez documentada en 1904 en Rubén Darío, referida precisamente a Málaga.

Fiesta de Verdiales en los Montes de Málaga (Fotografía Ramón Soler)

En la fiesta de verdiales cabe distinguir dos tipos de prácticas. Una es más ocasional y tiene como excusa celebraciones varias del santoral o de acontecimientos familiares o sociales. Hay otra más ritualizada que está ligada a los solsticios. La de verano se celebra por San Juan y la de invierno está vinculada a la Navidad y tiene su día grande en la festividad de los Santos Inocentes. Antes el uso ceremonial del espectacular sombrero de los fiesteros estaba reservado al 28 de diciembre, única fecha en que los integrantes de las pandas de verdiales son llamados 'los tontos'. Es inevitable aquí pensar en antiquísimas ceremonias al estilo de las Saturnalia romanas, oficiadas en las mismas fechas que los verdiales y que pertenecen al tipo de fiesta ritual con las que se pretende dar comienzo a un ciclo nuevo representando el caos primordial (Eliade, 1984: 141-147).

Miguel Romero Esteo resalta el carácter arcaico y milenario de esta cultura malagueña que ha llegado hasta nosotros con todos sus ingredientes orales intactos, desde la música hasta su función social. La raíz del verdial, para Romero Esteo (1994: 107) y otros estudiosos, no es árabe sino ibérica prerromana. En cualquier caso el verdial pertenece de manera clara a una cultura agraria puramente pagana, es decir, vinculada a los *pagi*, esto es, a las aldeas y caseríos, que ha sobrevivido a la romanización y cristianización, y luego a la islamización, de modo que estos fandangos de los Montes habrían convivido con los asentamientos moriscos y se habrían mantenido tras el fin de estos. Mandly y Romero Esteo coinciden en señalar que los pobladores de los Montes han tenido una vida bastante al margen de los cambios históricos que sí afectaron profundamente a la costa y a los llanos.

Fascinante en sus orígenes, el verdial no deja de resultar atractivo y sorprendente en los cambios que ha sufrido en las últimas décadas. ¿Cómo es posible que unos miles de aldeanos históricamente ignorados, y sus fandangos, despreciados en la capital y los pueblos como cosas de catetos, hayan conseguido transformar su fiesta en uno de los símbolos de identidad de una de las mayores ciudades de España, la moderna y cosmopolita

Málaga? Este ha sido un cambio radical que apenas comenzó hace un cuarto de siglo[79]. Desgraciadamente no tenemos espacio aquí para detenernos en este proceso sumamente interesante de cómo una cultura oral y agraria *conquista* una ciudad moderna. Acabaremos simplemente señalando que el verdial sobrevive con excelente salud en un milagroso equilibrio entre lo que Duvignaud (1991) denominó fiesta-participación (o fiesta primitiva) y fiesta-espectáculo (o fiesta moderna), y sirviendo de vínculo a padres campesinos e hijos urbanos con sus *partíos* de origen.

En el verdial, junto a una música que podríamos denominar minimalista por su mezcla de aparente monotonía e hipnotismo[80], se esconde un cuerpo de coplas *levantadas* por poetas populares que bebieron en sus fuentes tradicionales (Queipo de Llano Giménez, 2005: 17)

> Yo me fui por la corriente
> de las cristalinas aguas
> hasta llegar a la fuente
> donde me diste palabra
> dueño mío para siempre.

Esta manifestación musical de alto interés antropológico pasó desapercibida para la mayoría de los escritores e intelectuales debido sobre todo al remoto ámbito donde se desarrollaba, alejado de los núcleos urbanos. Sin embargo hay que destacar la honrosa excepción de Salvador Rueda, oriundo de la Axarquía. En esta comarca verdialera pudo apreciar la hermosa pureza de estos cantes campesinos en pagos como el Cerro de Santo Pítar, al que acudió varias veces durante las fiestas de San Juan (Berlanga Fernández, 2000: 126). Detectamos dos tipos de influencias de la fiesta en el poeta axárquico. Una se ocupa de la evocación de este ambiente, caso de "*El baile de los abuelos*" o del poema "*La fiesta*" (1890), elaborado con cuartetas heptasílabas, del que entresacamos:

> ¿Quiénes son los que, alegres,
> forman la fiesta clásica?
> ¿griegos? No. Campesinos
> de la graciosa Málaga. […]
>
> Un mozo como un bronce
> puntúa y enmaraña
> sus dedos en las cuerdas
> de artística guitarra.

[79] Este proceso de penetración del verdial en Málaga capital, sobre todo en las barriadas más cercanas a los lugares de origen (Mangas Verdes, Ciudad Jardín, Campanillas, Puerto de la Torre, Camino de Suárez, El Palo…) lo explica Berlanga Fernández (2000: 137-153).

[80] Hay tres grandes tipos de verdiales, diferenciados en ritmo y orquestación, circunscritos a tres áreas de influencia: los Montes, Comares y Almogía. Da noticias escritas de esta clasificación, en 1965, José Luque Navajas (1988: 41).

Viñas en la Axarquía malagueña (fotografía Ramón Soler)

La otra se refiere a la atención que Rueda prestó a las coplas que cantaban los verdialeros o fiesteros y cuyo estilo emuló. Un tipo de letras muy habitual en la fiesta de verdiales son las de despedida. En su novelita *La reja* Rueda (1917: 6) escribe:

> La despedía te echo,
> la que Cristo echó en el coro;
> adiós clavel, adiós rosa,
> adiós maceta de oro.

Salvador Rueda demuestra conocer perfectamente la tradición popular a la que emula con acierto en este caso. No hay más que comparar esta composición con estas dos que recogió Lafuente y Alcántara (1865: II, 375 y 187, respectivamente):

> Echemos la despedida,
> la que Cristo echó en el río:
> los pájaros piden agua,
> y las muchachas marido.

> De todas las despedidas
> es la mía la más alta:
> adiós, clavel; adiós, rosa;
> adiós, mata de albahaca.[81]

[81] Hay más coplas de despedidas con esas alusiones a las flores (Lafuente y Alcántara, 1865: II, 187): "Te echaré la despedida / de rositas y claveles, / y un ramito de albahaca, / para que de mí no te acuerdes". "Mis amiguitos me dicen / que no me sé despedir: / adiós, clavel; adiós, rosa; / adiós, precioso jazmín".

IV. CONCLUSIONES

Entre la alta cultura y la cultura popular ha habido una rica y continua retroalimentación que ha producido flores prodigiosas en la lírica hispana. Hemos conservado un patrimonio lírico tradicional magnífico con la complicidad de nuestros poetas cultos. Sólo la actividad combinada de tantos amantes cultos de la poesía, fuesen o no buenos poetas, los cuales se valieron de coplillas populares, explica que existan colecciones como las de Julio Cejador (1921-1930), con 3.544 poemas, o la de Margit Frenk, con 2.685, glosas y variantes aparte. Además, como ambos filólogos tuvieron distintos criterios de selección, hay muchas letras que sólo están en una de las dos recopilaciones. El poeta culto con sensibilidad hacia lo popular (caso de un Lope de Vega, Martí, Machado o Lorca) podrá valerse de los recursos propios de la poesía de tipo tradicional (sencillez, brevedad, fuerza expresiva…) pero también podrá valerse de elementos más alejados de su tradición, como ocurrió en épocas pasadas con las influencias italianas, el Modernismo o las vanguardias. En cambio, el poeta "popular", el genuino representante del *Volkgeist*, se hallará siempre inmerso en una única tradición de la que es un eslabón más en una larga cadena.

En Málaga, ámbito geográfico que ahora hemos pretendido singularizar, la tradición oral presenta una serie de manifestaciones que la diferencian de, por ejemplo, Granada o Sevilla, y que están relacionadas, aunque no de manera determinante, con sus características geográficas. Naturalmente existen en la provincia tradiciones orales que es posible hallar en otras áreas del mundo hispano tanto español como americano –caso del romancero– pero nosotros hemos destacado aquí aquello que Málaga, de manera especial y única, aporta al caudal inmenso de la lírica tradicional panhispánica.

El mar y el monte son las claves para entender lo más interesante y peculiar del acervo oral malagueño. A través del mar la tradición flamenca malagueña se enriquece con aires americanos que se rebujan con los ritmos de los barrios populares de la capital. Es literalmente un fenómeno lírico-musical de ida y vuelta que crea un estilo que no existía ni en Cuba ni en España. El Piyayo lleva para allá su flamenquería, y con ella los ritmos y los modos melismáticos que le son propios, y sobre esa urdimbre cose los aires aguajirados de sus tangos con una estructura métrica singularmente larga, la décima. Aunque en el flamenco ni el verso largo ni la estrofa larga suelen prodigarse, no resulta extraña ni incómoda esta peculiaridad de los tangos malagueños, entre otras razones porque, como hemos procurado explicar más arriba, las décimas han tenido y tienen su importancia en nuestra tradición oral. Desde 1958, fecha en que los grabó Antonio Mairena, los tangos del Piyayo ocupan un lugar señalado en el repertorio de los mejores cantaores.

Nuestra ciudad ha jugado un papel importante en la implantación del Modernismo en España. Hay que destacar la presencia de Rubén Darío en Málaga a principios de siglo y la entusiasta acogida que le brindó la población, que acudió en masa al puerto a recibir al poeta nicaragüense (Rivas Bravo, 2001: 173-181). Uno de los más destacados representantes de este movimiento, Salvador Rueda, nos ha servido para ilustrar cómo los temas de la lírica tradicional pueden ser retomados desde otra óptica sin perder pulso. El mismo poeta se sintió asimismo atraído por una de las manifestaciones de cultura popular

más singulares de la Península, el verdial, al que cantó en versos y cuyo estilo imitó en ocasiones.

Si del mar vino el tango aguajirado propio de nuestra ciudad, del monte salió y se va expandiendo por áreas diversas, incluida la capital, con fuerza asombrosa, el verdial. Constreñido a unas zonas pequeñas y muy concretas, el verdial, desde hace menos de 50 años, ha venido ganando terreno con firmeza y sin retrocesos. Hemos destacado aquí la singularidad de este fenómeno. Si ya resulta sorprendente la superviviencia de esta música única, vinculada a ritos ancestrales cuyo origen se pierde en el tiempo, aún lo resulta más el hecho de que el ámbito del verdial se haya dilatado y haya incluso "colonizado" barrios de la capital, precisamente cuando el hábitat rural al que el verdial está ligado se ha reducido drásticamente. No repetiremos aquí las razones apuntadas más arriba para explicar este crecimiento verdialero, pero sí queremos destacar el vigor y la originalidad de este fenómeno folklórico-sociológico.

Aunque en las últimas décadas el vínculo secular que ha ligado la alta cultura y la cultura popular anda de capa caída, quizás porque estamos atravesando malos tiempos para la lírica, las tradiciones orales propias de la provincia gozan de buena salud.

Compañera inseparable del desarrollo humano, la poesía oral, sean cuales sean sus características, ha atravesado, perdiendo velamen y aparejos pero sin naufragar nunca del todo, por crisis sucesivas que la han reducido pero no la han extinguido nunca. Primero se enfrentó a la clausura de la letra escrita, que vino a multiplicarse ilimitadamente con la imprenta. Ahora el universo fugaz de la imagen provoca cambios en nuestra relación con la vida, la sociedad y la memoria que todavía no podemos calibrar. Es posible que la poesía oral acierte a sobrevivir de manera sigilosa y larvada en este mundo cada vez más hostil a su naturaleza aunque para encontrarla haya que buscarla cada vez más con lupa y encono, pero esto en Málaga no sucederá sino dentro de mucho tiempo. O al menos eso esperamos.

BIBLIOGRAFÍA

Alín, José María, *Cancionero tradicional*, Madrid: Castalia, 1991.

Alonso, Dámaso y Rafael Ferreres, eds., *Cancionero antequerano recogido por los años 1627-1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, Madrid: CSIC, 1950.

Bec, Pierre, *La lyrique française au Moyen Age. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, París: Picard, 1977.

Bejarano Robles, Francisco, *Las calles de Málaga: de su historia y ambiente*, Málaga: Sarriá, 2000.

Beltrán, Vincenç, "Los primeros pliegos poéticos: alta cultura/cultura popular", *Revista de Literatura Medieval* 17 (2005), pp. 71-120.

Beltrán, Vincenç, Poesía española. Edad Media: lírica y cancioneros, Barcelona: Crítica, 2002.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel, *Bailes de candil andaluces y* fiesta *de verdiales. Otra visión de los fandangos*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 2000.

Castro García, María Isabel de, "El auge del cantar popular. 1850-1900. Colecciones anónimas e imitaciones cultas", *Anuario de Estudios Filológicos* 11 (1988), pp. 109-119.

Cejador y Frauca, Julio, *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, 10 vols., Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1930.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, 2 vols., Barcelona: RBA Editores, 1994.

Cobo, Eugenio, "La copla flamenca de autor", *Los complementarios* 9-10 (1992).

Criado, José, "La décima popular en la Alpujarra", en Maximiano Trapero, ed., *La décima popular en la tradición hispánica (Actas del Simposio Internacional sobre La Décima)* (1994), pp. 201-216.

Deyermond, Alan, "Literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento", *Edad de Oro* 7 (1988), pp. 21-32.

Duvignaud, Jean, *Fêtes et civilisation; suivi de, La fête aujourd'hui: essai*, Arles: Actes sud, 1991.

Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona: Labor, 1984.

Encina, Juan del, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Biblioteca Castro, 1996.

Feijóo, Samuel, *Cuarteta y décima*, La Habana: Arte y literatura, 1977.

Fernández Montesinos, José, "Algunos problemas del Romancero Nuevo", *Romance Philology* 6 (1952-1953), pp. 231-247.

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular española (siglos xv a xvii)*, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Frenk, Margit, *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 1992.

Frenk, Margit,"Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en Giuseppe Bellini, dir., *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980)*, 2 vols., Roma: Bulzoni, 1982, I, pp. 101-123.

Galmés de Fuentes, Álvaro, *Las jarchas mozárabes, forma y significado*, Barcelona: Crítica, 1994.

Goody, Jack, *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid: Akal, 1985.

Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 vols., Madrid: Cinterco, 1990.

Hernández Jaramillo, José Miguel, *La música preflamenca*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2002.

Lafuente y Alcántara, Emilio, *Cancionero popular: Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por…*, 2 vols., Madrid: Imp. de Bailly-Baillière, 1865.

LEFRANC, Pierre, *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

LEÓN, Argeliers, *La música folklórica cubana*, La Habana: Departamento de música de la Biblioteca Nacional 'José Martí', 1964.

LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006.

LOPE DE VEGA, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 1984.

LOPE DE VEGA, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid: Alianza, 1968.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Introducción a la Literatura Medieval Española*, Madrid: Gredos, 1983.

LORD, Albert B., "Oral Poetry", en Alex Preminger et alii, eds., *Princeton Enciclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton Univ. Press, 1965.

LUNA, José Carlos de, *De cante grande y cante chico*, Madrid: Escélicer, 2000 (1ª edición 1926).

LUQUE NAVAJAS, José, *Málaga en el cante*, Málaga: La Farola, 1988 (1ª edición 1965).

MANDLY ROBLES, Antonio, "*Echar un revezo". Cultura: razón común en Andalucía*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 1996.

MARTÍ, José, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, ed. Ivan A. Schulman, Madrid: Cátedra, 1992.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, "Oralidad y escritura. Poesía oral y poesía escrita", *Estudios Humanísticos. Filología* 17 (1995).

MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, "Las *Coplas de Disparates* de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica", en Juan Paredes, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, 1995, pp. 261-273.

MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, La poesía medieval del "non sens": Fatrasies y géneros análogos, Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 1987.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los romances de América*, Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, Diego CATALÁN y Álvaro GALMÉS DE FUENTES, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid: CSIC, 1954.

MESSA POULLET, Carlos, *La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento*, Granada: Universidad de Granada, 1997. Es tesis doctoral.

MOLINA GÁMEZ, José Manuel, *Verdiales: una aproximación a sus orígenes*, Málaga: Federación de Pandas de Verdiales, 2010.

NÁPOLES FAJARDO, Juan Cristóbal (El Cucalambé), ed. Jesús Orta Ruiz 'El Indio Naborí', *Poesías completas*, La Habana: Letras Cubanas, 1983.

NAVA, Verónica Gabriela, "'Como era mentira / podía ser verdad'. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca", *Revista de Literaturas Populares* 2 (jul.-dic. 2004), pp. 271-287.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona: Labor, 1986.

NÚÑEZ, Faustino, *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Madrid: Carena, 2008.

ONG, Walter J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

ORTIZ, Fernando, *Glosario de afronegrismos*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1990 (1ª edición 1924).

PLAZA ORELLANA, Rocío, *El flamenco y los románticos: un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla: Bienal de Flamenco, 1999.

PRECISO, Don, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Jaén: Revista Candil, 1982.

QUEIPO DE LLANO GIMÉNEZ, Alfonso, libreto del disco *Verdiales de los Montes de Málaga*, Málaga: Diputación de Málaga y Unicaja, 2005.

QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y Discursos*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid: Castalia, 1992.

REDFIELD, Robert, *The little community and Peasant Society and Culture*, Chicago: The Chicago University Press, 1967.

RIVAS BRAVO, Noel, "*Tierras solares* de Rubén Darío (Venturas y desventuras de una edición)", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30 (2001), pp. 173-181.

ROCA BAREA, María Elvira, *Edición crítica y estudio del arte predicatoria* Ad noticiam artis predicandi, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997. Es tesis doctoral.

ROCA BAREA, María Elvira, "Teatro y predicación: la predicación como espectáculo en el Bajo Medievo y el Renacimiento", en José Berbel et alii, eds., *Actas de las XII-XIII Jornadas 'En torno al teatro del Siglo de Oro'*, Almería: Diputación de Almería, 1996, pp. 235-244.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos Populares Españoles (recogidos, ordenados e ilustrados por…)*, 5 vols., Madrid: Atlas, 1981 (1ª edición 1882).

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, 1929.

ROMERO ESTEO, Miguel, *Historia y musicología de los verdiales*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 1994.

RUEDA, Salvador, *La reja*, Madrid: La Novela Corta, 1917 (1ª edición 1890).

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico*, Madrid: Gredos, 1969.

SANTIAGO Y MIRAS, Mª Ángeles, *La Zarzuela y el género chico*, 2001, <http://www.ub.es/filhis/culturele/zarzuela.html>. [Consulta: 13/11/2010.]

SOLER DÍAZ, Ramón, "Del origen cubano de algunas letras flamencas", *Candil* 114 (en.-feb. 1998), pp. 2937-2960.

SOLER GUEVARA, Luis, *Flamencos del Campo de Gibraltar*, Tarifa: Grafisur, 2000.

SOLER GUEVARA, Luis y Ramón SOLER DÍAZ, *Los cantes de Antonio Mairena (comentarios a su obra discográfica)*, Sevilla: Tartessos, 2004.

SUÁREZ ÁVILA, Luis, "El fragmentismo en el romancero de tradición oral entre los gitanos de la Baja Andalucía", *Revista de Flamencología* 12 (2º semestre de 2000), Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, pp. 67-80.

SUÁREZ ÁVILA, Luis, "El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás", en *Actas de la Conferencia Internacional Dos siglos de Flamenco*, Jerez: Fundación Andaluza de Flamenco, 1989, pp. 29-129.

SUBIRÁ, José, *La tonadilla escénica*, 3 vols., Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930.

TIMONEDA, Joan, *El patrañuelo*, ed. Mª Pilar Cuartero Sancho, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

TRAPERO, Maximiano, "El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias", en Maximiano Trapero, ed., *La décima popular en la tradición hispánica (Actas del Simposio Internacional sobre La Décima)* (1994), pp. 141-174.

VITIER, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Instituto del Libro, 1970.

ZUMTHOR, Paul, "La poesía y la voz en la civilización medieval", en Alan Deyermond, ed., *Historia y Crítica de la literatura española. Edad Media 1/1*, dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1991.

ZUMTHOR, Paul, "Fatrasie et coq à l'ane", *Mélanges Robert Húyete*, Anvers, 1961, pp. 5-18.