

EL CANTE POR CARTAGENERAS Y EL CANTE DEL TROVO

Juan Lanzón Meléndez

Doctor en Historia del Arte-Musicología.

1. INTRODUCCIÓN

Antes de adentrarme en el estudio y análisis objeto de este trabajo, quiero dedicar algunas palabras a la ciencia que hoy se ocupa de investigar esta parcela del saber. El conocimiento del folclor musical, aquello que fuera llamado en sus orígenes con las voces de “*Volkslied*” (alemán), “*Chanson populaire*” (francés) o “*Folksong*” (inglés), ha pasado a constituirse en una nueva disciplina que, siendo mezcla de “musicología comparada” y “etnología musical” designamos con la voz de “etnomusicología”. Nos remitiremos, pues, a dicha palabra cuando queramos indicar que hablamos de indagaciones musicológicas y etnológicas en la presente comunicación.

El panorama de nuestra etnomusicología está todavía muy poco desarrollado y ello tal vez se deba al hecho de que la musicología (que abarca un campo de investigaciones amplísimo) ha trabajado preferentemente la música de la cultura elitista, para que nos entendamos, la música llamada clásica. Consecuencia de dicha preferencia ha sido el abandono de aquellas manifestaciones que se entroncan en la cultura musical popular, los cantos del pueblo, que se juzgaron erróneamente como cosa carente de interés para el concepto entonces imperante de educación y cultura musicales.

Hoy las cosas han cambiado y la ciencia de la musicología ha progresado mucho en el terreno que es su objeto propio y entre las innumerables ramas de su tronco se hallan las que corresponden al “cante”, al “flamenco” en sus riquísimas modalidades. Seguramente por esta razón, ya desde hace algunos años, no puedo negarme como músico a aportar mi granito de arena en el campo fascinante del flamenco, y colaboré con una ponencia sobre el cante del trovo en el “Primer Simposio Nacional sobre el Trovo” que tuvo lugar en nuestra ciudad en febrero de 1970. Hoy tengo el placer de hacerlo para el I Congreso Etnográfico del Campo de Cartagena.

Dicho esto y sin más demora entremos ya en el campo que deseamos cultivar y que nos ofrece la riqueza y variedad de nuestra fertilísima tierra.

Nos ocupamos del debatido tema del origen de nuestros cantes, pero centrándonos más en las diferentes modalidades y estilos que han sido recogidos por los especialistas. Quiero subrayar el hecho de que mientras el folclor para cantar y bailar, que se cultiva en la huerta y en los campos ha despertado el interés de varios músicos que lo han llevado al pentagrama (Julián Calvo, José Verdú, Antonio Celdrán, son un ejemplo, sin olvidarnos del más reciente, Ginés Torrano) y han publicado varios cancioneros, no ha ocurrido algo parecido con el cante, el cual ha quedado en la sombra, como arrinconado, hasta que se produjo esa resurrección flamenca del cante de las Minas en La Unión. A partir de ese momento se han prodigado artículos de prensa, emisiones de radio y televisión y algunos libros para rescatar del olvido los cantes de Cartagena.

No se han realizado hasta hoy transcripciones musicales del flamenco. Ha habido algunos intentos, pero no han resultado muy felices. Ya Eugenio Noel pone en boca de su personaje, el picador Veneno, esta sentencia: “el cante hondo no cabe en el papel”. El mismo Noel lo cree inabarcable por su grandeza y vuelve a decir en su novela corta “*Chamuscón y Tabardillo*”:

“El cante jondo no cabe en “er papé” de grande que es, ni se puede estudiar, ni ha nacido ni nacerá el hijo de su madre que lo lleve al teatro de postín. Y no es que la cosa tenga pelos, lo que es difícilillo es “darle lo suyo”.

Y este cante ¿Cómo podría definirse desde el punto de vista histórico musical?. Vamos a verlo en seguida, pero antes conviene que exponamos aquellas influencias o características que han actuado sobre el primitivo cante andaluz o cante jondo, ya que de éste proceden los cantes de Cartagena en una interrelación muy discutida por flamencólogos y folcloristas. Parece abrirse paso entre los expertos la teoría de que el cante jondo es el resultado de elementos diversos, en su transfiguración por síntesis.

Según esta teoría, dichos componentes del cante podrían ser éstos:

1. El canto litúrgico de la Iglesia (gregoriano).
2. La música y el canto agarenos durante su larga permanencia en la Península Ibérica.
3. Los cantos de la población visigoda y entre ellos los mozárabes.
4. Los hispano-romanos que ocupaban el territorio peninsular desde hacía siglos.
5. El aporte –tal vez decisivo– de la raza gitana, que actúa como catalizador de los otros componentes y cuyos cantos se pueden considerar (para algunos) como esenciales.

La influencia de estos cinco componentes se encuentra en los cantes de nuestra tierra, en los que existen transformados, como hemos dicho, por síntesis. Por eso en muchas ocasiones y cuando escuchamos el flamenco nos parece que percibimos claramente derivaciones del canto gregoriano, de los cantos del almuédano, de los hispano-romanos anteriores a la invasión árabe y finalmente de los gitanos.

2. NACIMINIENTO Y EVOLUCIÓN DE LA CARTAGENERA

Según Ricardo Molina y Antonio Mairena, en su conjunto, los cantes de cartagenera o cartageneras son el fandango de Cartagena que “inicialmente era una canción del folklore

comarcal, como la murciana o la taranta, que experimentó en el último tercio del siglo XIX el influjo del cante flamenco transformándose en lo que hoy es". La cartagenera parece ser una canción regional transformada en flamenca,

Parece que la cartagenera nació en 1880 y que fue, en efecto, a partir de un cante que ya existía y que, según Piñana, ahora cantan muy pocos, la "murciana". Esta "murciana" y algunos tercios que lanzaban los tartaneros que iban de Cartagena a La Unión, serviría de base al nacimiento de la cartagenera. Fue creada por el Rojo el Alpargatero y continuada como dicen las coplas por aquel grupo que formaran Enrique el de los Vidales, Chilarres, Paco el Herrero, el Pajarito, Pedro el Morato y otros, es decir, una especie de "tabla redonda" en la que se integraron cantaores y troveros inquietos por las manifestaciones flamencas que entonces empezaban a echar sus raíces en la Sierra de Cartagena. Rodríguez Marín ya menciona este cante en 1882 y es en 1884 cuando La Peñaranda lo divulga siendo conocida como intérprete de tarantas. El mismísimo Chacón, gran figura de la "ópera-flamenca", lo extiende cantándolo maravillosamente en versiones que han sido consideradas como auténticas creaciones, a partir de 1902. Su auge fue en esa época (finales del siglo XIX y principios del XX) y hacia el año 1910 fue decayendo. Según Piñana, el Rojo dijo: "Para hacer los medios tonos de nuestro cante hay que haber comido mucho aladroque". Es cante grande y se ha considerado como pieza de difícil interpretación tanto en cuanto a la técnica como en relación con sus variados matices temáticos.

En torno a la cartagenera y con relación a su autenticidad ha habido y hay diversas opiniones. Canalejas de Puerto Real que estuvo en Cartagena para participar en la II Edición del Concurso de Cartageneras, declaró que: "Él sabía la auténtica, que le enseñó Pepe Grau, un hijo del Rojo el Alpargatero. Estábamos los dos enrolados en la "troupe" de "Guerrita" y desde aquellas fechas la canto yo. Muchos cantaores cantan la de Chacón, que es una versión de alto valor flamenco pero que se desvía algo de la original. El maestro Piñana, por su parte, reconoce en el diario "El Noticiero" que "los cantes de Levante, cartageneras, mineras y tarantas, proceden del tronco lírico andaluz pero con las peculiaridades propias e independientes de Levante". Posteriormente, en el diario "La Verdad", Piñana volvería a insistir en las características de la cartagenera afirmando que "los cantes han de tener una línea melódica trazada desde su creación y al intérprete le están prohibidos los adornos barrocos y los garganteos inadecuados. La afición debe percatarse de la sobriedad, la austeridad y la pureza que hay que imprimir a dichos cantes". Continuaba sus manifestaciones de esta manera: "La cartagenera tiene tres variantes: 1ª la cartagenera minera, en su clásica letra "Porque tiro muy bien la barrena". 2ª la cartagenera lisa, en la que se apoyó Don Antonio Chacón para las suyas. Es la más clásica "Fueron los firmes puntales del cante cartagenero". La 3ª es una cartagenera un poco amalagueñada en la que se apoyó la célebre "Trini", "De Cartagena salí, en San Antón me prendieron", verbigracia.

Además de las variantes y los cantaores nombrados, Cartagena ha tenido varios intérpretes de valía. Dejando aparte a su creador, Antonio Grau Mora, el "Rojo el Alpargatero", en sus comienzos destacaron dos mujeres de La Unión: Concha la Peñaranda y Emilia Benito, "La Satisfecha", que cantaron por toda España. La Benito grabó discos de pizarra en los que hemos encontrado una modalidad de cartageneras que ella había creado y a las que llamó

“Emilianas” y en el disco se oye cómo la cantaora dice: ¡Viva Cartagena! y seguidamente entona su cantar. Hablaremos más adelante de esta modalidad de cartagenera. Luego ha habido otros como Escacena, el Cojo de Málaga, etc. Pero quien ha tenido el mérito de recoger todos estos cantes, de aprenderlos y divulgarlos en varios discos ha sido Don Antonio Piñana, siguiendo los consejos de don Antonio Grau Dauset, hijo del Rojo, se hizo con la técnica precisa, rehabilitó el cante por cartageneras en versiones llenas de precisión y belleza y ha sido el nuevo “maestro” de nuestros cantes. Posteriormente ha habido otros cantaores buenos como Eleuterio Andreu, Pencho Cros, Encarnación Fernández, Miguel Caparrós, Antonio Rodríguez “Morenito de Levante” o Manolo Romero. También la descendencia de Piñana ha aumentado la frondosidad del árbol flamenco con las aportaciones de su hijo Antonio (guitarrista que ha colaborado con su padre en el renacimiento de la cartagenera y ha sido una pieza fundamental como maestro del toque), sus nietos Curro (importante cantaor, a pesar de su juventud), Pepe y Carlos (guitarristas destacados, especialmente el más joven, Carlos, que está innovando en la música flamenca y en la docencia).

3. LA CARTAGENERA Y SUS MODALIDADES

Dirijamos ahora nuestra atención a esos cantes que son poco conocidos en la cultura libresca, pero en cambio más sentidos y escuchados por los buenos aficionados. Se trata de los Cantes de Cartagena, también llamados impropriamente Cantes de Levante. Estos son nuestros cantes y los podemos clasificar –para un mejor entendimiento y comprensión– siguiendo la agrupación hecha por el Maestro Piñana y su hijo Antonio, de esta manera:

- . Taranta, cante matriz.
- . Cartagenera Grande.
- . Verdial minero.
- . Cartagenera de origen.
- . Levantica.
- . Sanantonera.
- . Tarantilla del Rojo padre.
- . Malagueña de Cartagena.
- . Tarantilla del Rojo, hijo.
- . Taranta de Cartagena.
- . Tarantilla de Pedro el Morato.
- . Fandango minero.
- . Tarantilla del Pajarito.
- . Tarantilla piñanera.
- . Malagueña bolero del Campo de Cartagena.
- . Malagueña del cante del trovo.
- . Guajira trovera.

Nos llama la atención en estos cantes algunas denominaciones o “palos”, tanto por su originalidad como por su forma, pues reciben sus nombres de carácter local y su estruc-

tura es diferente a la de otros cantes foráneos. Se trata del verdial minero, la levantica, la Sanantonera, las tarantillas, el fandango minero, la malagueña bolero y naturalmente las cartageneras. Son diecisiete modalidades de cante. Las quince primeras se agrupan como los distintos modos de manifestarse el cante de la Sierra de Cartagena como flamenco puro y las dos restantes, que son la malagueña del trovo y la guajira trovera, como cantes al servicio del trovo.

Las modalidades citadas, cada una con su propio estilo y con su propia forma, nos ofrecen una temática bastante plural sin perder, al mismo tiempo, la singularidad de sus letras y el valor de su música y, aun admitiendo que el flamenco sea “creación en acto”, es decir, algo que nace en cada interpretación y que es irreplicable, podemos decir que letra y música se pueden considerar como cantes ricos en cuanto a referencias geográficas y estilísticas (“De Cartagena a Almería”, taranta); valores locales (“Soy de Cartagena,” cartagenera grande); temor al extraño (“No le temas tú al que viene”, verdial minero); desamparo amoroso (“Pierdo los vientos”, cartagenera de origen); mineral de baja calidad (“Bien ganado”, levantica); decepción personal (“Le pedí un ramo de olor”, Sanantonera); Desgraciado trabajo del minero (“Como el topo y el ratón”, tarantilla del Rojo Padre); amor y odio (“Aborrecerte quisiera,” malagueña de Cartagena); emoción y garra en el cante (“Entrego mi corazón”, tarantilla del Rojo Hijo); alegría ante el trabajo (“Dale compañero”, taranta de Cartagena); cómica ufanía del trovero (Tarantilla de Pedro el Morato); el amor y la tierra (“Latidos del corazón”, fandangos mineros); vanagloria del tartanero (“Soy tartanero de fama”, tarantilla del Pajarito) mundo de las apariencias y el prejuicio social (“Fueron a Quitapellejos”, malagueña del cante del trovo); sabiduría ante el cante (“Con mi sello personal”, tarantilla piñanera); festiva versión de “el mundo te dará el pago” (“Cuando yo galanteaba”, malagueña bolero del Campo de Cartagena). Con la guajira trovera “Cuando improvisa Ángel Roca”, que es una exaltación del arte del trovo y de su valor que es una versión del gran cantaor y trovero “Pepe Picardías”, se cierra esta selección de cantes cartageneros.

Vemos, pues, ante esta muestra de los motivos que inspiraron algunos de nuestros cantes, que la temática aparece muy diversificada y que desde el punto de vista etnomusicológico nos sorprende la existencia de este microcosmos musical como si se tratara de un universo en el que tienen cabida no sólo la diversidad que acabamos de enumerar, sino también la riqueza implícita en sus tercios amorosos, de trabajo, dedicados a la tierra y en menor medida a la minería. En relación con esto último, tal vez por eso se ha dicho que la cartagenera era más rural y urbana que minera, lo que confirmaría aquella hipótesis del origen local de la cartagenera, desligándola en cierto modo de los mineros andaluces y de la propia minería y convirtiéndola en pieza autóctona, aunque, claro está con los innegables y evidentes rasgos del flamenco, porque no podemos olvidar que en el campo etnomusicológico la Sierra de Cartagena es el límite oriental del cante jondo y paralelamente, junto a él, existe otra rama del folclor musical con cierta impregnación flamenca, pero independiente y surgido en esta tierra posiblemente antes de que brotara el cante jondo. Un ejemplo de ello pueden ser las conocidas “toreras-cartageneras”, para cantar y bailar.

Pero volviendo a ceñirnos a las diecisiete modalidades o muestras de nuestros cantes, si escuchamos sus letras y seguimos atentamente su discurso musical podemos precisar

ciertos aspectos contenidos en ellos, como son la exaltación del cante en ocho de dichas modalidades, estando los restantes dedicados a otros aspectos de la vida (el amor, el trabajo, los prejuicios sociales, etc.).

Finalmente existe una modalidad de cartagenera, que hemos citado antes, y que fue cantada por Emilia Bonito. Es la que ella misma designó con el nombre de “emiliana”, que la artista consideraba como una creación personal suya y realmente encontramos que es más bien una pieza que se aparta del grupo principal para entrar en los terrenos de lo que se ha llamado –en aquellos tiempos– ‘cuplé’, ya que dicha obra no responde, viendo su estructura, a una forma flamenca en su totalidad y está constituida por dos partes bien diferenciadas: una sometida a la métrica del 3/4, con falsetas o variaciones en su introducción y en los finales de estrofa, y otra de ritmo más libre y giros más aflamencados, que corresponden al cante del estribillo y en donde la guitarra se limita a acompañar con los típicos rasgados los finales de los versos. La parte primera, tanto por ritmo como por armonía se aparta del concepto flamenco y se mantiene en lo propiamente cancionístico, sin renunciar a una cierta impregnación andaluza. La segunda parte tiene un tema, que se canta con la letra “Y dile al enganchaor...”, que ha sido bastante utilizada después y que también encontramos en el comienzo de la malagueña bolero del Campo de Cartagena. Como dijimos anteriormente, esta “emiliana” lleva por título “Viva Cartagena”. Fue recopilada y armonizada por Matilde Palmer cuando era la primera Regidora de Falange en Cartagena, en febrero de 1945.

4. CARACTERÍSTICAS DE LA CARTAGENERA

La cartagenera posee sus propias formas y está dentro de las características del cante jondo, como son el uso de los géneros diatónico y cromático; de las agrupaciones de notas en los tipos neumático melismático. Estos últimos, los melismas, pueden ser más o menos largos y se utilizan generalmente al final de los tercios (versos), aunque también existan en hemistiquios y en las glosolalias del comienzo.

La cartagenera no es pródiga en garganteos y es más bien un cante sobrio, a pesar de su variedad temática y del barroquismo de nuestra comarca. Sus expresiones típicas del flamenco se reducen al uso de la interjección ¡Ay! y muy raramente utiliza las abundantes glosolalias tan frecuentes en Andalucía, como son, por ejemplo: “tara ta tran tran tran”, “leré, leré”, “trajilítrajilitraji” y algunas otras. Con respecto al vibrato también lo usa, pero sin ese babeo labial de los cantes gitanos.

Otra peculiaridad de nuestros cante es que las cuartetas o quintillas en versos octosílabos, en tarantas, cartageneras y malagueñas, suelen dar comienzo con el mencionado “ay” o con varios “ayes”, lo cual sirve a los cantaores para ir templándose antes de entrar en los tercios y seguidamente se inicia el primero de éstos, que se repite íntegro en el tercero de la estrofa y generalmente sin modificaciones melódicas.

En lo que se refiere al ámbito melódico o bien la extensión de estos cantes, podemos decir que no es muy grande y suelen desenvolverse en una distancia que va desde la 5ª hasta la 10ª a lo sumo, siendo frecuentes las “tessituras” de una octava. En cuanto al ritmo, éste goza de

bastante libertad, si bien algunas formas o palos están sometidos a una métrica más rigurosa como ocurre con las malagueñas y los fandangos. Desde el punto de vista tonal o modal, algunos se desenvuelven en el modo frigio, terminando con la típica cadencia la-sol-fa-mi, llamada hispano-islámica por el Dr. Pérez Mateos en su conferencia “Los cantos regionales murcianos”, publicada en marzo de 1944. En los pasajes melismáticos aparecen los medios tonos y en algunos instantes se producen microtonos que no todo el mundo puede percibir. Esto nos lleva a insistir en ese florilegio vocal de los melismas, que no son iguales en todas las variedades del cante. Los más melismáticos son la taranta matriz, las tarantillas del Rojo Padre y del hijo, la taranta de Cartagena, las tarantillas del Pajarito y la piñanera. Estos grupos de notas pueden tener su origen en el canto gregoriano y en los cantos de llamada a la oración que entonan los almuédanos desde los minaretes de las mezquitas, pero los flamencos son más ricos en semitonos. Aquellos son más diatónicos y éstos más cromáticos. Dichos melismas entrañan dificultades interpretativas diferentes, como son los medios tonos y microtonos, los vibratos, el ritmo libre y ciertas modulaciones que se producen al final de los tercios cuando esperamos que terminen en tono menor y lo hacen en mayor, algo parecido a la salida del sol en un día de lluvia o, dicho musicalmente, como si se produjese en el acorde final la típica tercera de Picardía, de tan grato efecto para la armonía.

El conjunto de nuestros cantes resulta bastante equilibrado desde el punto de vista letra-música. Es verdad que el cantaor –a pesar del dramatismo que el flamenco conlleva– dispone de una variedad grande de medios vocales y que ya los hemos explicado, pero no por ello carga las tintas y si hay cantes cuyo patetismo es innegable también los hay de expresión más tibia. La mayoría de los cantes estudiados se desenvuelven en una gama que raramente entra en los terrenos de lo trágico. Digamos que más bien son el reflejo de la vida con sus múltiples variantes de alegría, dolor, felicidad, trabajo, etc., y que todo ese mundo se encuentra bien reflejado en la cartagenera, tal vez sin llegar a ese desgarró, desconsuelo y hondura de los grandes cantes como son la seguriya, la soleá y otros.

Lo que sucede es que el cante, por su propia naturaleza, resulta casi siempre más triste que alegre y que incluso los cantes de contenido alegre no están exentos de esa punzada gris o negra que sale a relucir entre los gozos de un pueblo que ha utilizado esta forma expresiva para dolerse y para quejarse del desamparo que el destino les ha deparado. De ahí que el cante haya sido el vehículo ideal para tantos españoles que han vivido y viven inmersos en una atmósfera llena de fatalidades, tanto desde el punto de vista social, como de trabajo, de ambiente, etc., tales son el minero, el cantaor de antaño, el trovero, el tartanero. En resumen, gentes de pueblo y de baja extracción social, que poblaron un mundo afortunadamente casi extinguido, pero con extraordinaria sensibilidad para crear ese pequeño universo de las cartageneras, en las que se refugiaron sus sentimientos, porque eso es el cante: el brote de mi sentimiento y no el de los demás.

Podríamos decir por tanto que las cartageneras son un cante que se encuentra entre las vivencias vitales del hombre, pues se ha desarrollado como un aspecto original entre el individualismo y la sociedad por cuanto, sin renunciar a su mismidad, ha sabido recoger en ella los estremecimientos de su alma, que son algo independiente y junto a su más íntimo sentir han entrado también en dichos cantes descripciones muy variadas del mundo en el que

intenta vivir. Mas no se crea que estos cantes son tan solo el quejido del cantaor, porque, siendo esto verdad, no se queda en la mera denuncia de un dolor o alegría personal, sino que están inmersos en esa cosmovisión que nos rodea desde que nacemos hasta que morimos.

¿Tal vez resulte cierto que el cartagenero, ante la más dura verdad, supo encontrar la manera de paliar el dolor con un cante más bien manierista, en el que se halla indolentemente instalado como fruto de su idiosincrasia fatalista? Pudiera ser, pero más bien creo que nuestros cantes, sin dejar de ser el espejo en el que se reflejan los usos y costumbres de una época extinguida, asumen una posición de sincero sentimiento ante los acontecimientos que suceden fuera de nosotros y aquellos que nos afectan desde lo más profundo de nuestro yo.

Desde el punto de vista antropológico y estético, el cante todo es algo de extrema complejidad porque la fuente de donde mana, el cantaor, es un ser humano que tiene capacidades de nancia y otras adquiridas. Aquellas que le ha dado la naturaleza son una especie de dote con la que viene al mundo y pueden llegar a sorprendernos porque frecuentemente están en el alma de hombres o mujeres que rayan en lo sublime o en lo ridículo. Las aprendidas o adquiridas son consecuencia de la escuela y la práctica. Pero existen otras capacidades que no sabríamos decir de dónde proceden, de dónde vienen, como son la captación y expresión de la belleza, del sufrimiento, que en el flamenco es algo especial que se mete dentro del cantaor y lo posee como ese “genio” o ser sobrenatural de que hablaban los gentiles, y especialmente Sócrates. Algo existe que vive en el artista y que lo transforma y que es como una mística con reminiscencias delficas y en tal caso sería tanto como admitir que el cantaor es un “medium” apto para el drama del cante, como la “pitonisa” lo era para el oráculo.

Esta digresión filosófico-existencial ha sido inevitable en un tema como el cante por cartageneras, en el que se condensan perfiles de la vida y costumbres en la Sierra de Cartagena.

5. EL CANTE DEL TROVO

5.1. Antecedentes históricos

El cante del trovo es una manifestación creada para que esa flor natural que es la repentinización poética llegue a nuestros oídos con la mayor belleza posible, para que esa “gaya ciencia” del trovero se materialice en cauces atractivos.

No es trovo acabado o por lo menos pierde una parte importante de su valor, el que prescinde del ropaje musical. La tradición apoya al trovero que cante y toque o, en defecto de estas cualidades, al que busque un cantador o cantaor que, ciñéndose a los tercios y evitando las deformaciones musicales o prosódicas, sepa expresar bien las palabras y el espíritu de la letra.

El arte de versificar y cantar improvisando es tal vez tan viejo como la propia música. Es una cuestión debatida muchas veces por historiadores y estéticos que tenemos necesidad

de expresión rítmica y que siendo el hombre una viva muestra de ritmo es casi seguro que la mayor parte de sus manifestaciones poéticas hayan brotado de su incontenible deseo de cantar; y, como según Walter Pater, todas las artes aspiran a la música, parece cosa natural que el trovo, fruto de ideas o sentires sujetos a medida, haya logrado también esta suprema perfección.

Sin embargo, como es bueno y bonito presumir de linajes, el trovo está precedido de innumerables ejemplos que demuestran su antigüedad y confirman que la expresión lírica, satírica o idílica, estuvo acompañada frecuentemente de instrumentos, cuentos o ambas cosas a la vez.

Vamos a citar sucintamente, como precedentes remotos pero históricos, los magistrales balbucesos de la repentización cantada, que atestiguan el hermanamiento de música y poesía como una viejísima manera de expresión dinámica.

Remontándonos a un pasado ciertamente lejano, podemos encontrar antecedentes que revelan cómo, hace miles de años, se practicaban modalidades semejantes al actual trovo aunque con las naturales diferencias de estilo o de instrumentos, impuestas por el tiempo en que se vive o por los medios de que se dispone. Siquiera por un instante, trasladémonos a los siglos III y II antes de J.C. Entre los grandes poetas de entonces destacan Teócrito, Bion y Mosco, cultivadores del "idilio", género poético de carácter pastoril. Leyendo estos idilios encontramos el de los niños Dafnis y Menalcas, pastores que llevan a cabo una pugna poético-musical, en la que versifican y cantan utilizando para ello el aulós o flauta doble.

Tomemos ahora otro ejemplo que pertenece a la época dorada de la literatura romana y en el que hallamos la disputa poética y la introducción de un personaje nuevo, el árbitro o juez. Este ejemplo es la bucólica III de Virgilio y en ella intervienen Menalcas, Dametas y Palemón como árbitro, entablando los dos primeros un duelo poético que consiste en improvisar un tema, que se desarrollará en dísticos, y que cada contendiente seguirá donde lo haya dejado su rival.

Esta clase de competiciones poéticas se acompañan tradicionalmente con instrumentos y probablemente se cantaban, disponiendo para ello de una instrumentación desarrollada que constituía la aulodia para los tocadores de flauta y la citharodia para los de cítara.

Lamentablemente no existe casi ninguna notación musical de los periodos clásicos griego y romano, si exceptuamos algún himno religioso. Pero esto no debe sorprendernos, pues es cosa sabida que la música surge casi siempre algo retrasada con respecto a las demás artes y con tanta frecuencia que, incluso en el cante y hasta en el mismo trovo, no se han conservado ni las melodías ni los toques, los cuales han permanecido vivos gracias a la tradición oral, pero sin ser escritos ni determinados de una forma exacta.

No citaré, por ser de todos conocido, el influjo que han ejercido troveros y trovadores en la permanencia de estas corrientes artísticas. Pero sí quiero destacar, para mayor abundamiento de los orígenes de la poesía cantada, que en la ciudad francesa de Arras se crearía, durante el siglo XIII, una escuela de trovadores ciudadanos que, en una atmósfera burguesa, menos espiritualizada que la de los castillos, tratarán temas prosaicos, pero desarrollarán agradablemente su técnica poética y musical.

Se concede entonces la más grande importancia a la forma. Algunas fórmulas –como las Sirventas y el Enueg que sirvieron para descongestionar las vesículas biliares de sarcásticos y descontentos, el Planh, pieza de homenaje póstumo, el Alba o separación de amantes al despuntar el día, etc.–, permitirían el desarrollo complaciente de temas familiares de los que la muchedumbre no se cansa nunca.

A través de esta escuela, se llega a la creación de los *Jeux-Partís* o Juegos Partidos (Los juegos que se hacían antiguamente en el Campo cartagenero pudieron ser algo parecido), especie de diálogos cantados, consagrados a la discusión de algún placentero caso de conciencia.

Hay, como hemos visto, antecedentes curiosos y clarísimos de un arte que sin ser como el trovo se le parece mucho, y nos enseña cómo la poesía iba del brazo de la música desde la Edad Antigua, e incluso desde antes.

5.2. Los cantes básicos del trovo

Únicamente se han utilizado dos cantes para el trovo, o al menos han sido dos cantes los que la tradición ha conservado en la Sierra y Campo de Cartagena. Estos cantes son la malagueña-trovera y la guajira-trovera y en verdad hemos de confesar que estas formas musicales nos parecen escasas, son como de quita y pon. Es como si a la existencia de dos fórmulas básicas poéticas: cuartetos, quintilla y décima, se hubieran querido contraponer otras dos musicales que son la malagueña y la guajira.

Pero nuestra sorpresa es mayor aún cuando comprobamos que con ligeras variantes, todos los cantaores usan siempre la misma pieza, es decir, que casi siempre cantan los trovos sobre las mismas músicas, sazoadas con el individualismo y personalidad de cada intérprete.

Ello no obstante, siguen las sorpresas, y en contra de lo que debiera, la interpretación no resulta monótona, pues el cante, por su ejecución subjetiva –en la que caben siempre unas variantes físicas o emocionales– se convierte en diverso y diferente sin llegar a romper su estructura fundamental.

Esta versatilidad puede ser el origen de ese quita y pon al que nos hemos referido antes, porque si el cantaor hace de sus cantes algo irreplicable, por el diferente estado corporal y psíquico de cada instante y por el cúmulo de circunstancias que concurren de forma especialísima en cada versión, entonces advierte que no tiene necesidad de recurrir a otras formas musicales distintas o nuevas y que las existentes –por ser susceptibles de una concepción y ejecución muy elásticas– son bastantes para desenvolverse en el campo de la trovería.

Admitimos por ello una limitación en el repertorio musical pero, a cambio, por ese afán individualista y por el deseo de parecer original o por serlo, aceptamos variaciones sobre el mismo tema, aunque se mantenga el tronco primitivo de los cantes. Sobre una de sus ramas, aunque de origen más netamente árabe, nacería el fandango y uno de sus innumerables brazos es la malagueña que, adoptada por el trovo y recibiendo a su vez el influjo de las cartageneras, llegaría a hacerse trovera.

5.3. La malagueña-trovera

No tocamos el aspecto literario y entramos directamente en el musical.

La malagueña trovera es una pieza de fraseo y ritmo libres. Aunque la inmensa mayoría de las personas que conocen estos cantes lo sepan, creo conveniente decir que esta malagueña no tiene nada que ver con la tradicional y universalizada ya, de carácter asimétrico popular, en compás ternario, cuyo ritmo más común consiste en una corchea, dos semicorcheas y cuatro corcheas. Esta es la malagueña de los folkloristas, pero no la de los flamencos. La malagueña trovera, por el contrario, escapa a encasillamientos y se nos hace en cierto modo inasequible; el compás se difumina y pierde, derivando en un canto que podríamos considerar “*ad libitum*”, que resulta melismático y acompañado de vibratos y micro-intervalos inferiores al semitono y que evidencian un origen claramente oriental o incluso africano. Como en todo flamenco auténtico, este movimiento oscilatorio del sonido, que nace el estremecimiento producido por la tensión del artista, es como el alma del cante, como un sentimiento dolorido de raíces telúricas.

En cuanto a los melismas vibrados, que son notas cantadas sobre una sola sílaba, se hacen más patentes hacia la mitad del verso en la mayoría de los cantaores y son particularmente notables en los finales de frase o semifrase o, si se quiere, en las últimas sílabas de los tercios. La melodía, que repite el primer verso dos veces con frase diferente, aunque estrechamente emparentadas y en forma consecutiva o alternando esta repetición con el segundo verso, discurre de forma que se aprecia un sentido descendente, o sea, que suele terminar en una nota más grave que la inicial, recorriendo un ámbito más bien reducido, de sexta u octava a lo sumo. Durante su desarrollo se producen esos momentos de auténtico florilegio vocal, cuando en el penúltimo o último tercio la voz se eleva y abriendo caminos inexplorados entra en juego lo que yo llamo el éxtasis dinámico, en el que el artista se transforma, se evade y entra durante unos segundos desasosegados en comunión cósmica. Aquí es donde el cantaor hace gala de su fuerza, de su poder y nervio, modificando ostensiblemente la evolución rítmica que ya, por sí misma, es cual enredadera sonora. Tras este cénit expresivo, verdadera transfiguración del cantaor, cuyos valores musicales no son siempre apreciados, cede la presión interna, termina este auténtico “*pathos*” del intérprete y el cante yace —como postrado por el esfuerzo— en el reposo final.

5.4. La guajira-trovera

Es un cante de procedencia cubana, aclimatado aquí por el trasiego de personas y cantos entre las Antillas y los puertos de la Baja Andalucía. Su ritmo es ternario, pero está constituido por dos compases alternados consecutivamente: el 3/4 y el 6/8. Resulta muy atrayente y su exotismo se duplica en España, pues el cantaor la hace con todas las inflexiones flamencas que, unidas a las de origen (no olvidemos que la música antillana es de procedencia negra y por ello viene a ser africana), le han dado fortuna y ha podido sobrevivir, aunque como un cante de escasa entidad, menor.

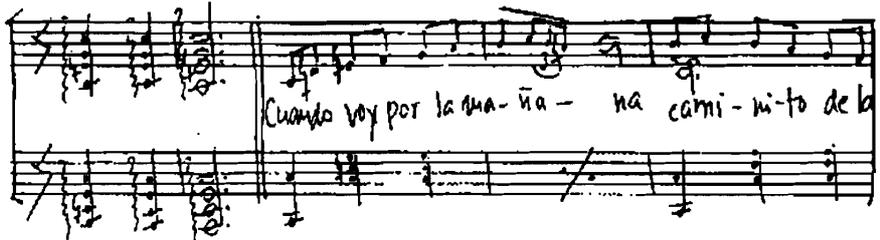
Sin embargo, las que hemos podido escuchar como el otro cante básico del trovo, con la única de la que oímos a “Picardías”, no tienen nada de particular y responden en toda la línea a la cubana transformada. Parece que en Cartagena y La Unión y en toda esta Comarca, se cantó una guajira con personalidad distinta, similar a la que cultivaba hace años Pepe “Picardías” y en la que el ritmo, conservando la cárcel de los compases que hemos dicho antes, era menos cadencioso que el de la cubana y su fraseo menos cálido.

El primer verso de esta guajira-trovera se repite dos veces seguidas, pero la frase musical es contraste y su ejecución sobria. El cantaor, tras los versos centrales de la décima, en los cuales no hace sino un recoleto servicio al trovero, desarrolla sus “vibrati” y rompe el ámbito del intervalo de 6ª en que estaba viviendo. Para ello, proyecta la tesitura hasta la cima de sus posibilidades llegando a las notas La o Si sobre el pentagrama y luego va descendiendo hasta terminar, tras unos quiebros más melódicos y rítmicos, sobre la tónica del modo mayor. Esta guajira-trovera, lo repito, está más en las formas occidentales y parece un excelente vehículo para las décimas. Cada verso está compuesto por tres compases y 1/3.

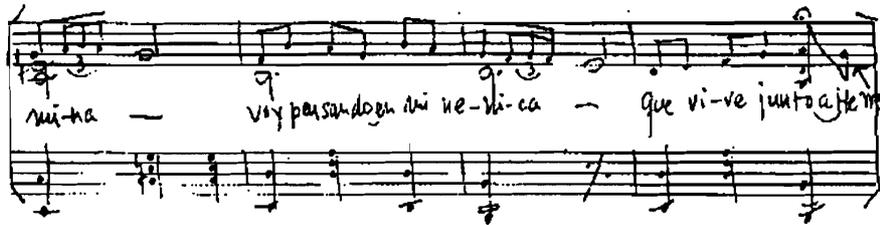
5.5. Conclusiones

- 1ª. En lo referente al cante, no vamos a pretender sistematizarlo porque, como ya se ha dicho, no es fácil someterlo a una normativa rigurosa (lo mismo que el trovo). Pero se puede concluir que el cante es el mejor medio de que el trovo se vaya sedimentando por buenos caminos.
- 2ª. Hay que conseguir que la guajira-trovera de aquí, no la cubana, se siga cultivando como en sus mejores tiempos.
- 3ª. Hay que velar por la categoría de los cantaores, porque ellos son quienes deben materializar el genio de los maestros repentistas. El cantaor es el auténtico intérprete del trovo, es un co-protagonista que puede llegar a nuestra inteligencia y corazón por el camino de la música.
- 4ª. Por eso, junto a grandes troveros, hay que poner a grandes cantaores y guitarristas, y de esta manera haremos un arte completo.
- 5ª. Intentar que el trovo encuentre otros cauces musicales, diferentes a la malagueña y a la guajira, si queremos enriquecerlo.
- 6ª. El cante es música de futuro, su expresión está llegando a todos los niveles sociales y es un arte que, debido a su estructura libre, es medio de expresión muy importante.

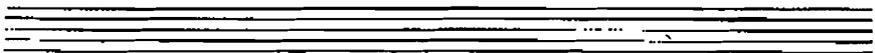
Viva Carracena - Ecuatiana (Agrupación
Koroplate y armonizada por Heberto Palmer. Euzilia Benito).

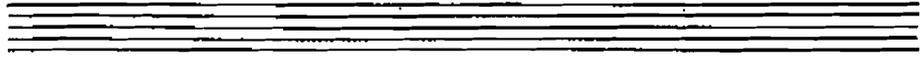


Quando voy por la ma-ña - na cami-ni-to de la



mi-na - voy pensando en mi ne-ni-ca - que vi-ve junto a Jeme

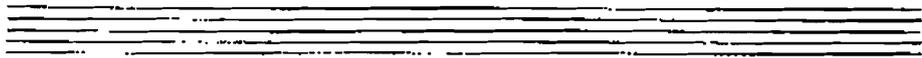


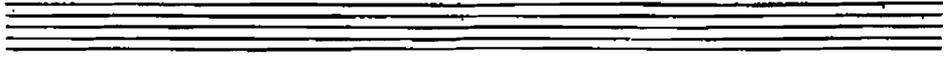


y di- leal en-ganchar - or. mucho sube al engan-

che y di- leal en-ganchar - or

que le di- gao los tor- ne- ros que si queda mucho





sol pa-ra fi rar un ba re

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on the staff, with lyrics underneath. The lyrics are "sol pa-ra fi rar un ba re". There are some handwritten annotations above the notes, including a question mark and a tilde. Below the staff, there are some handwritten notes and symbols, including a tilde and some illegible characters.

no. 2 de Febrero de 1945.

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written on the staff, with lyrics underneath. The lyrics are "no. 2 de Febrero de 1945.". There are some handwritten annotations above the notes, including a tilde and some illegible characters. Below the staff, there are some handwritten notes and symbols, including a tilde and some illegible characters.