

LA MÚSICA EN EL TROVO DE *EL TÍO JUAN TITA*

Dr. Antonio Narejos

Profesor e investigador musical

INTRODUCCIÓN

Todavía está pendiente un estudio en profundidad sobre la dimensión musical del trovo. Las publicaciones especializadas han prestado particular atención a los aspectos relacionados con los textos, desde la literatura o la lingüística, la sociología o la historia.

Con frecuencia la letra de los trovos se fijó por escrito, evitando que se perdiera gracias a la intervención de algún copista *in situ*. Pero de la música apenas tenemos transcripciones y los trabajos que se centran explícitamente en ella son muy escasos¹.

Una de las razones puede ser la propia naturaleza del trovo, que es ante todo una manifestación de la poesía oral improvisada y no siempre ha estado asociada al canto. De hecho algunos troveros se han apoyado en otros *cantaores*, verdaderos lazarillos a quienes dictaban al oído sus versos improvisados.

Hoy podemos conocer el texto de algunos trovos de hace dos siglos, mientras que de la música, al ser considerada como algo secundario y mero soporte de los mensajes verbales, no tenemos constancia de que fuera anotada. Por eso un estudio de la música del trovo necesita apoyarse tanto en la escucha en vivo

1 En lo que se refiere a los trovos de la región de Murcia, y al margen de referencias colaterales, muy pocas publicaciones incluyen contenidos referidos a la música de los trovos, entre los que hay que destacar la ponencia de Juan Lanzón, *El cante por cartageneras y el cante del trovo* (2004) y el artículo de Emilio del C. Tomás Loba, «Breves anotaciones en torno al mundo de la repentización. El trovo y el lenguaje literario: Variaciones sobre un mismo tema (I)», (2007).

de las improvisaciones como en la comparativa de las grabaciones existentes, además de las referencias documentales.

En el caso de la región de Murcia, la mayoría de las publicaciones acerca del trovo se han centrado en la tradición de la Sierra y el Campo de Cartagena. La decisiva aportación de troveros como José María Marín a finales del XIX, el desarrollo de los cafés cantantes y la urbanización de los cantes mineros, como el definitivo impulso que a partir que en los años 50 experimentó el trovo en la comarca, hacen que ahí adquiriera unas señas de identidad y una profundidad indiscutibles, que lo convirtieron en la expresión del trovo murciano de mayor proyección.

No obstante, el trovo en nuestra región tiene mayor amplitud geográfica y social, configurando al mismo tiempo otras manifestaciones de gran calado y de no menor interés etnomusicológico, como son las que se localizan en el valle del Guadalentín y la Huerta de Murcia. Desde el punto de vista del folklore musical, es necesario revisar el mapa del trovo murciano, completándolo musicalmente en toda su riqueza y diversidad.

Juan Tudela Piernas, «El Tío Juan Rita», se ha ido fraguando a sí mismo como uno de los más significativos exponentes del trovo en la región murciana. Y lo ha hecho a pesar de permanecer al margen de la tradición trovera de Cartagena. Ligado a la Cuadrilla de Aledo desde joven, a través suyo podemos aproximarnos a esa otra realidad del trovo murciano del interior, realidad mucho menos estudiada a día de hoy, y que se apoya en elementos musicales muy distintos al de la tradición minera. Aquí el trovo se hace más cercano al folklore y adquiere características peculiares tanto desde el punto de vista de las estructuras rítmicas y formales, como estéticas e interpretativas.

La copla de El Tío Juan Rita ha calado hondo entre el pueblo, que lo ha situado entre los troveros que gozan de mayor popularidad y respeto. La frescura de su palabra y la sinceridad de su mensaje caracterizan un verso dotado de chispa humorística, a menudo picante y mordaz, pero siempre carismática.

Las armas de las que se ha valido son nobles y austeras. Su voz clara y aguda, con un mensaje sencillo y directo, deja traslucir una cierta ingenuidad, una gracia y frescura natural que ha mantenido viva, todavía a sus 98 años, la capacidad de ilusionarse por las cosas y el afán por seguir aprendiendo de la vida. Cuando hablamos con él puede verse en su rostro aquel niño que los años y el sufrimiento no han conseguido acallar.

El propósito de este estudio no es el de profundizar en la música del trovo en toda su amplitud, sino el trovo del tío Juan Rita, y contribuir si cabe, desde una

visión analítica, a la mejor comprensión de la grabación adjunta. Pero también en ofrecer elementos de comparación desde una panorámica más amplia, que nos permita acercarnos del trovo en nuestra región en toda su diversidad.

En el disco al que acompaña este libro, Juan Rita hace un paréntesis para mirar hacia adentro y hacia atrás. Por un momento renuncia a la temática irónica y se pone serio para contar los avatares de su propia existencia. Pero faltan aquí el desamparo y el desgarrar trágico del cante jondo. A pesar de las calamidades, su expresión luminosa transmite siempre su esperanza y gratitud a la vida.

EL TROVO EN LA REGIÓN DE MURCIA

Para situar a Juan Rita en el contexto del trovo murciano es necesario a su vez contemplarlo desde una perspectiva más amplia. Hablando con propiedad no es posible considerar el trovo en la Región de Murcia como algo homogéneo y unitario, ni desde un punto de vista social e histórico, como tampoco como poético y musical.

Sin embargo, y aunque las distintas manifestaciones que engloba no guardan conexiones necesarias en su origen ni en su desarrollo posterior, también es cierto que se dan elementos afines, cuando no comunes. Incluso es posible señalar en la actualidad la existencia de una cierta relación entre los troveros de toda la región, algunos de ellos, si bien muy pocos, han transitado entre los distintos ámbitos, como lo hizo Manolo Cárcelos, El Patiñero, que lo mismo participaba en las veladas de la Unión con la malagueña trovera y con la décima espinela, que cantaba cuartetos por Pascuas en la Huerta de Murcia o quintillas por fandangos de Huelva.

El momento en que vivimos es propicio para compartir y establecer relaciones de enriquecimiento entre los pueblos y sus culturas. Por eso más que nunca se hace necesario indagar en sus señas de identidad, no con el fin de homogeneizar sino para lograr una mayor sensibilización hacia las diferencias autóctonas.

El trovo en la Sierra minera y el Campo de Cartagena

La mayoría de autores coinciden en señalar el entronque del trovo de Murcia con el de Andalucía, poniendo de manifiesto las influencias mutuas.

Por un lado se ha señalado la proximidad con el trovo del levante almeriense el cual, según Díaz-Pimienta², ha mantenido más intercambios y contactos con el murciano que con el alpujarreño o el subbético, máxime cuando muchos mineros de Almería vinieron a trabajar a La Unión.

Del mismo modo se ha considerado que el trovo alpujarreño pudo trasladarse hacia la zona minera de levante llevado por los campesinos y que, de acuerdo con Checa, entró en conexión con los cantes de las minas, también denominados fandangos de levante –tarantas (y tarantos), mineras y cartagenera– y, por supuesto, con el *trovo murciano*³.

Sin embargo, Alexis Díaz-Pimienta ve todas estas variantes como pertenecientes a una misma tradición que llega hasta Murcia, en donde el gusto por la poesía de la civilización árabe-andaluza o la influencia de los qasidas y zéjeles llegaron a arraigar en las capas populares y en la conformación de su tradición oral. Las distintas manifestaciones se habrían ramificado, adoptando distintas fisonomías según su ubicación geográfica.

El trovo de Cartagena y La Unión, a diferencia del resto, evolucionó hacia una manifestación culta, rica en pensamientos elaborados, exhibidos en agudas controversias entre troveros. Génesis García pone el acento en la idoneidad del trovo como cauce de las ideas, «*la expresión consciente, reflexiva e ideologizada del compromiso social*»⁴.

Desde el punto de vista musical Juan Lanzón realizó un estudio los dos estilos fundamentales sobre los que se apoyan los trovos en la Sierra y el Campo de Cartagena, como son la Malagueña trovera, que sirve de base a los trovos en quintilla, y la Guajira (uno de los cantos de ida y vuelta, procedentes de Cuba y Las Antillas) con la que se canta la décima espinela. Ambas tienen como único acompañamiento la guitarra.

El trovo en el Alto y Bajo Guadalentín y en la Huerta de Murcia

La rica y diversa extensión que va desde Sierra Espuña hasta la Huerta de Murcia, siguiendo el cauce del Guadalentín, incluyendo el Campo de Lorca, es

2 Alexis Díaz-Pimienta. «Aproximaciones teóricas al trovo andaluz. Apuntes para un futuro estudio» (2008), pág. 349.

3 Francisco Checa. «El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico». (1996).

4 Génesis García. «Sociología de trovo cartagenero» (2004) págs. 36-37.

el ámbito natural de El Tío Juan Rita. Si podemos encontrar una característica común en el trovo de estos dominios es la tradición de trovar por Pascuas, término con el que se denominan los cantos navideños de *aguilando*⁵, particularmente en el centro de la Región. La estructura poética es más sencilla que las empleadas en la zona de Cartagena y está basada en la cuarteta⁶.

Sin embargo en el ámbito geográfico del Guadalentín también es propio el trovar por Fandangos, en una suerte de mestizaje entre el folklore y flamenco. En este caso se emplea la quintilla, lo que obliga a repetir uno de los versos para completar las seis frases melódicas que conforman la estructura musical del fandango.

El fandango trovado se acompaña únicamente con una guitarra, mientras que las pascuas cuentan con una cuadrilla instrumental, formada comúnmente por laúdes, bandurrias, guitarras, guitarros, pandero y platillos. En el caso de la Cuadrilla de Aledo, que es la misma que participa en el Auto de los Reyes Magos y a la que siempre estuvo vinculado el Tío Juan Rita, se incluyen además dos clarinetes.

No obstante sobre las formaciones acompañantes, el rigor de un estudio riguroso no debe hacernos caer en el afán de sistematización. No se trata de establecer normas, ya que el trovo no depende de su acompañamiento, como el propio Juan Rita dejó entrever al remontarse a sus inicios en el trovo: «*los instrumentos que usábamos eran botes, cañas y cosas así*»⁷.

Otra de las costumbres musicales del ámbito del Guadalentín, como se da en Cuadrillas como la de El Campillo, es la de llevar el trovo al terreno propio del baile tradicional, improvisado por malagueñas⁸. Como señala Emilio del C. Tomás Loba «*mientras que el Aguilando o Pascua es improvisado por numerosas agrupaciones religiosas a lo largo y ancho del territorio perteneciente al antiguo reino de Murcia, esto es, las Cuadrillas, el segundo estilo, la Malagueña, tiende a ser muy improvisada éstas en la zona limítrofe de la Diputación de Lorca (Murcia) y la Comarca de los Vélez (Almería)*»⁹.

5 Con un valor etimológico anterior al vocablo culto *aguinaldo*, el término *aguilando* se emplea, preferentemente en Murcia, como sinónimo de villancico.

6 El artículo de Joaquín Gris, *Memorial del Trovero Juan Rita*, recoge en este mismo libro el texto de algunos de sus trovos, como los â^ las *IV Jornadas de Cultura Popular en la Huerta de Murcia* [Santa Cruz, 2006] o el *III Encuentro de Cuadrillas y Folklore en pedanías altas de Lorca* [Torrealvilla, 2009].

7 Francisco García Molina. «Juan 'Rita', agricultor y trovero», entrevista en *La verdad de Murcia*, Murcia 06-12-1975, pág. 31.

8 Así se oye trovar al Tío Juan Rita en una grabación sin editar. Ver pág. 48.

9 Emilio del C. Tomás Loba. *Op. cit.* pág. 166, n. 1.

En la actualidad no son muchos los troveros en las comarcas del Guadalentín y la Huerta de Murcia, pero al abrigo de los maestros, y gracias en parte al importante impulso dado por el asociacionismo trovero, están surgiendo nuevas generaciones de troveros, entre quienes solo citaremos a dos por su particular simbolismo en el presente estudio: Pedro López El Cardoso II, que recoge el testigo del Patiñero, trovando en todos los estilos, incluidos los del Campo de Cartagena y Javier Andreo, pertenece a la Cuadrilla de Aledo, considerado “El Nieto de Juan Rita” con quien comparte controversias por pascuas y fandangos desde hace ya una década.

ANTECEDENTES DEL TROVO EN EL FOLKLORE MURCIANO

Voy a tratar de desarrollar brevemente algunas de las influencias procedentes del folklore murciano que han influido directa o indirectamente en el trovo. No se trata aquí de hacer un recorrido histórico amplio, lo que rebasaría no solo los límites de este trabajo, sino incluso su verdadera esencia.

La búsqueda de los orígenes del trovo ha llevado en ocasiones a plantear conexiones con un pasado remoto y generalizaciones vagas que aportan muy poco a la comprensión de sus características actuales y su evolución. Uno de los troveros más importantes, como es Ángel Roca, hablando del trovo en la Cuenca minera de la Unión, rechaza los intentos de remontar sus orígenes al siglo XIII con Alfonso X, o aun antes a los cantares de gesta o los trovadores de Provenza¹⁰.

Mucho más fructífera resulta la conexión histórica con las manifestaciones más próximas, hasta donde puedan ser susceptibles de documentación. Sobre estos pasos se podrá ir retrocediendo, planteando nuevas hipótesis de mayor alcance, señalando indicios fiables que, a modo de eslabones conceptuales, nos permitan elaborar teorías sólidas.

Al margen de las conexiones entre el trovo con el de otras regiones españolas, en toda el área interior de la región de Murcia pueden señalarse claramente dos aspectos de su folklore entre los antecedentes directos del trovo: la vieja poesía popular, tal y como nos ha llegado a través de las coplas de ciegos, y la tradición navideña del *aguilando*.

10 Ángel Roca. *El trovero Marín* (1971), pág. 34.

Tampoco debemos olvidar que las tierras murcianas fueron radicalmente repobladas por castellanos y aragoneses, lo que debería permitirnos reconstruir nuevos nexos de intercambio intercultural más allá de los ecos andalusíes en el folklore de nuestra región.

En el *Cancionero panocho*, Díaz Cassou establece la diferencia entre la poesía popular, «*cuya inspiración sólo alcanza a improvisar coplas*», y «*el trabajo menos espontáneo del juglar y del ciego de los romances*»¹¹. En realidad se trata de naturalezas expresivas distintas, sin bien la convivencia entre ambas debió ser fuente de mutuas influencias. De hecho, el propio Díaz Cassou vuelve a referirse a los trovadores ciegos diciendo que al mismo tiempo «*recogían y creaban nuestra poesía popular*» que luego llevaban al papel para su conservación y difusión.

Los ciegos, por tanto, además de componer versos, también los tomaban de la poesía que el pueblo, que en buena medida era improvisada, para luego fijarlos sobre papel¹². En 1588 ya se habían constituido en cofradía, reconocida oficialmente por Felipe II: «*Allí limpiaba y fijaba sus trovos, romances y oraciones, y daba a los que la merecían, la inmortalidad de la imprenta*»¹³.

Pero su actividad no se limitaba a la recopilación y edición, sino que también la difundían públicamente: «*con la guitarra que heredó de sus antecesores los juglares moros, acudía como ellos en los días de mercado a guitarrear por soldada, y cantaba el romance o toná murciana, un tono adecuado a la poesía narrativa*».

Recorriendo con sus canciones los diferentes lugares de la geografía murciana, vendían al mismo tiempo sus “Nuevos romances” recogidos en los pliegos sueltos denominados *de cordel* al ser puestos en venta tendidos en cuerdas. Estos Pliegos de cordel supusieron el más importante vehículo de transmisión de romances vulgares en Murcia entre los siglos XVII y XIX.

Algunos de ellos llevaban grabados (*tacos*) alusivos a los instrumentos acompañantes del canto, como *Trobos discretos de consejos, para cantar con la gui-*

11 Pedro Díaz Cassou (1900): *Literatura popular murciana: el cancionero panocho: coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*, Madrid: Imprenta de Fortanet. Reedición de la Academia Alfonso X El Sabio de Murcia 1980, Biblioteca murciana de bolsillo, núm. 20. pág. 8.

12 Alberto del Campo Tejedor (2008) hace un interesante estudio sobre los «ciegos repentistas» de esta época y su evolución histórica anterior. Ver «Furor poético al margen de la Ilustración. El repentismo entre los siglos XVIII y XIX» págs. 172-175.

13 Díaz Cassou, *Op. cit.*, pág. 11.

tarra, impreso en Murcia por Francisco Benedicto en 1772¹⁴ y *Trobos nuevos para cantar con la guitarra*. Anónimo, sin razón de imprenta, año, ni lugar¹⁵. De este acompañamiento instrumental dan cuenta textos del XIX como los de Díaz Cassou y Julián Calvo, quienes refiriéndose a Murcia dicen que se hacía con una guitarra y una bandurria.

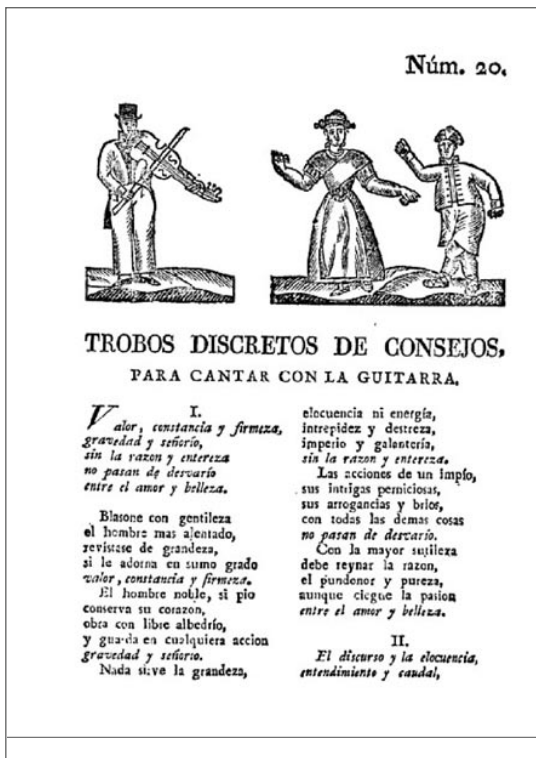


Fig. 1. Pliego de Cordel (Murcia, 1772)

14 *Trobos discretos de consejos, para cantar con la guitarra*. Reproducido por Juan González Castaño y Ginés Martín-Consuegra, J. (2004) *Antología de la literatura de cordel en la región de Murcia (siglos XVIII-XX)*, pág. 69.

15 *Trobos nuevos para cantar con la guitarra*. La reproducción procede de la Colección Roberto Martínez del Río, Salamanca (Museo Internacional del Estudiante).

Núm. 26



TROBOS NUEVOS
para cantar con la guitarra.

*Aquel que tiene dinero
y presta si se origina
pierde el dinero y amigo
cuando su dinero pida.*

*Es muy cierto y verdadero
que el que no tiene que dar
es un nadie, un embustero
solo vereis obsequiar
aquel que tiene dinero.*

*Es de educacion muy fina
y de sangre noble viene
á estafador se opina
el que gasta cuando tiene*

y presta si se origina.

*El que fué asilo y abrigo
y la afliccion remedió
cualquiera de esto es testigo
cuando lo suyo pidió
perdió el dinero y amigo.*

*Aquel que hacienda crecida
tiene, repara y verás
que si algo prestó en su vida
ya tiene un contrario mas
cuando su dinero pida.*

*Los pastores al ganado,
labradores á la tierra,*

Fig. 2. Pliego de Cordel (sin fecha ni lugar)

Probablemente sus entonaciones guardaran relación con las de los viejos pregoneros, cantos basados en pocas notas, simples cantinelas de poca repercusión musical¹⁶ que podían ser de una gran monotonía, como se describe un cronista murciano en 1902 acerca de un «voceador de romances de ciego»¹⁷. Aunque también podrían constituir melodías más elaboradas, como la transcripción del romance de *La Samaritana* que cantaban entre dos personas a coro la parte

16 Manuel de Falla se inspiró en estas entonaciones repetitivas de los pregoneros para componer la parte del Trujamán en *El Retablo de Maese Pedro*.

17 «El vendedor cantaba los versos al son de un triángulo que golpeaba furiosamente un chiquillo. Y con monotonía irresistible, siempre en el mismo tono, aquel romance se desenroscaba, digámoslo así, de la memoria del vendedor...». Extraído de «Literatura callejera», en Diario de Murcia el 23 de julio de 1902, pág. 2.

narrativa y a una el diálogo, y de la que nos ofrecen sendas transcripciones musicales Calvo (18XX), Díaz Cassou (1897) y Verdú (1906), que se cantaba por los ciegos en la Semana de Pasión¹⁸. Entre los ciegos copleros destacó *Perico el ciego*¹⁹, nacido en Totana, quien hacia 1835 se especializó en este romance, gozando de gran favor por parte del público.

Otra vía importante de conexión del folklore con los trovos actuales en el interior de la Región de Murcia fueron los cantos de aguilando. En sus distintas configuraciones, bien como cuadrillas de animeros, aguilanderos y también auroros, los diferentes grupos de los rituales festivos y religiosos, empleaban estos cantos en el ciclo de Navidad para improvisar letras, como modo de conectar con el pueblo y autoridades, de quien esperaban obtener un donativo haciendo alusiones particulares a diferentes circunstancias. De acuerdo a la tradición, las cuadrillas recorrían las casas y uno de los hermanos preguntaba «¿se canta o se reza?», lo que daba pie a la oración si la casa estaba de luto, o por el contrario a la música con la que el *guía* improvisaba unas coplas pidiendo la limosna²⁰.

En la descripción los aguilandos en el último tercio del XIX que nos ofrece Julián Calvo en su cancionero, dice que «se acompañan con guitarras, guitarríquo, bandurrias o con timplas, címbalos muy pequeños, sonajas y panderas»²¹. Este sigue siendo el la base instrumental que encontramos en la mayoría de las cuadrillas, e incluso son los instrumentos que se suman a las campanas de Auroros en el ciclo de Navidad, cuando cantan los aguilandos.

Aunque los trovos basados en el estilo del aguilando se cantan en el resto de situaciones y épocas del año, con frecuencia en romerías y encuentros de cuadrillas. Dado que la tradición de cantar y trovar con los *aguilandos*, en su faceta colectora de limosnas para el culto está relacionada directamente con la Navidad, parece más apropiado denominar simplemente pascuas al modelo formal y musical que sirve de base a los trovos. De hecho es éste el término

18 Las tres versiones muestran sensibles variantes, destacando la que ofrece José Verdú que, a diferencia de las otras dos, está en modo menor. Ver José Verdú (1906): *Colección de cantos populares de Murcia, recopilados y transcritos por José Verdú; con un prólogo de Tomás Bretón*. Barcelona: Vidal Llimona y Boceta, 1906. 2ª ed.: *Cancionero popular de la Región de Murcia: I. Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo, recopilados, transcritos y armonizados por Jose Verdú*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca, 2001, pág. 61.

19 José Verdú. *Op. cit.*, pág. 20, nota 6.

20 Salvador Martínez Nicolás (1989): «Cuadrillas de Hermandades en la Navidad en la huerta de Murcia», pág. 255.

21 Julián Calvo, *Op. cit.* pág. 5.

con el que suele denominarse a los aguilandos en el Valle del Guadalentín y el Campo de Lorca, así como el empleado habitualmente por los troveros para referirse a este estilo.

En su estudio sobre el trovo de los guiones en las cuadrillas de ánimas, Bonillo señala esta doble vertiente en los aspectos temáticos y formales, por un lado la religiosa y por otro la profana. En el mismo artículo se recoge una controversia entre el Tío Juan Rita y Paco López²², y es que una buena parte de la actividad trovera de aquél se ha desarrollado como guión de la Cuadrilla de Aledo, precisamente improvisando sobre la música de las pascuas.

APUNTES PARA UNA ESTÉTICA DEL TROVO

En su libro *Antropología de la Región de Murcia*, Luis Álvarez Munárriz se refiere al «Tío Juan Rita, manijero de la cuadrilla de Aledo», como «*figura indiscutible*» de la composición popular realizada por las cuadrillas en numerosos festivales. Y lo hace al hablar de la creatividad que puede apreciarse en las letras de las canciones tradicionales y la exigencia de «*una gran capacidad creativa por parte del narrador y dotes especiales para repentización inmediata y la puesta en conexión de numerosos elementos tanto tradicionales como la estructura de las composiciones, como del tiempo real en que se producen (noticias, historias, rumores...) así como una relación directa y muy interactiva con el público presente en el momento de la actuación*»²³.

La garganta de Juan Rita conecta directamente con el manantial popular. A sus 98 años ha acumulado siglos de sabiduría. Bebe del imaginario colectivo, utiliza referencias intertextuales, pero al mismo tiempo es original, sorprendiendo siempre con su ocurrencia. Como buen trovero, a Juan Rita no le gusta repetirse.

El trovo tiene su fundamento en la creatividad y no en la imitación. Es creación en acto y, aunque utiliza viejos moldes heredados y fórmulas repetidas, el verso improvisado surge como manifestación espontánea siempre renovada.

Lo esencial del trovo es ser actividad viva y no hábito fijado por la praxis. El trovo no preexiste a su expresión, sino que toma forma en el curso de su

22 Ginés Bonillo Martínez (2008). «El trovo de los “guiones” en las cuadrillas de ánimas», pág. 87.

23 Luis Álvarez Munárriz, (2005): *Antropología de la Región de Murcia*, pág. 353.

enunciación. No tiene como fin el producto acabado sino a su propio proceso. Por eso se orienta al momento en el que surge y no aspira a quedar para la eternidad.

El factor musical ocupa un papel complementario en el desarrollo de los trovos. No habrá que insistir más en la existencia de un de trovo recitado, sin acompañamiento musical alguno, e incluso cuando es cantado, en ocasiones lo ha sido por una voz que se presta al dictado del repentista. Este fue el caso de José María Marín, que no cantaba ni tocaba, por lo que tenía que llevar siempre a un guitarrista y cantaor, a quien soplaba al oído sus quintillas improvisadas para poder pugnar con sus adversarios lo que, a juicio de Norberto Torres, «*ralentizó considerablemente a partir de entonces la música del trovo*»²⁴.

Algunas manifestaciones del trovo cantado surgen del mestizaje entre el folklore y el flamenco, como es el caso del fandango en el Valle del Guadalentín, el estilo que se recoge en el disco de Juan Rita, así como el de la malagueña trovera y la décima espinela de la Sierra y el Campo de Cartagena.

Pero al poner el acento en la inmediatez y la comunicabilidad de la palabra, lo más importante en el canto del trovo es hacerlo de la forma más sencilla posible, lo que lleva a los cantes a una menor longitud y un ámbito melódico más reducido, simplificando los giros y acortando la extensión de los melismas.

La expresión musical del trovo se hace más escueta y menos comprometida, si la comparamos con las formas más intensas del flamenco. Al trovo le falta el duende, que viene de la sangre y el dolor que enajena al cantaor. Siguiendo a García Lorca en su conferencia *Juego y teoría del duende*, podríamos decir que en el trovo domina la *musa* frente al *duende*. García Lorca enfrentó estas dos formas de influencia sobre el artista: «*La musa dicta y en algunas ocasiones sopla*»²⁵. La musa despierta la inteligencia, permitiendo al trovero narrar con lucidez lo cotidiano, puro ejercicio de ingenio y habilidad.

Por su naturaleza expresiva y comunicativa se orienta tanto a su faceta introspectiva como a la comunicabilidad social. El trovero puede expresarse en solitario, pero es mucho más frecuente establecer un diálogo entre dos participantes, e incluso hasta tres, en cuyo caso uno de ellos suele actuar como moderador. Es la llamada *controversia*, en la que se producen un enfrentamiento poético, habla-

24 Ver Norberto Torres y Juan Grima (1995). «Pedro “El Morato”», pág. 128.

25 F. GARCÍA LORCA (1933). «Juego y teoría del duende», en *Conferencias*, Madrid: Alianza Editorial, 1984, vol. II, pág. 93.

do o cantado, totalmente improvisado. Las controversias suelen durar un tiempo indefinido, generalmente hasta que uno de los rivales no es capaz de responder de forma inmediata.

La tradición del trovo en controversia está documentada claramente a mediados del siglo XIX, cuando François A. Gevaert en 1852, refiriéndose a la música popular española, dijo que «*el canto y la letra de la copla a menudo son improvisados por el intérprete, y algunos de ellos despliegan ahí una imaginación y un talento extraordinarios. Es sobre todo entre los gitanos andaluces donde encontramos a estos improvisadores, y a veces los más renombrados de estos cantores se desafían unos a otros*»²⁶.

Otra cuestión que merece ser tenida en cuenta es el empleo de modelos poéticos y musicales relativamente fijos. Las coplas sobre las que se apoyan los trovos siguen fórmulas arquetípicas del folklore, y sus melodías están supeditadas a estructuras compartidas. Sin embargo, las distintas zonas geográficas tiñen el trovo de unos ritmos y unas características melódicas peculiares. Sin hablar de las diferencias propias de los estilos de cada uno de los repentistas. Refiriéndose a los trovos de la Sierra y el Campo de Cartagena, Lanzón muestra su sorpresa ante el hecho de que, con ligeras variantes, «*todos los cantores usan siempre la misma pieza, es decir, que casi siempre cantan los trovos sobre las mismas músicas, sazonadas con el individualismo y personalidad de cada intérprete*»²⁷, lo que por otra parte no impide que siempre aparezcan variantes físicas y emocionales que enriquecen los moldes musicales empleados.

Algunos de estos elementos personales de la expresión comunes con el flamenco son los melismas, el vibrato e incluso el empleo de intervalos microtonales inferiores al tono (ya sean cuartos de tono o bien intervalos menores) que a veces pueden dar la impresión de pequeñas desafinaciones. También encontramos acentos y apoyos expresivos, respiraciones y ornamentos, aunque sin respetar necesariamente los cánones flamencos.

En su adaptación de la música al texto improvisado muchos elementos permanecen abiertos a la improvisación musical, incluso al azar, aunque siempre dominado y reconducido por el ingenio y la intuición creativa del trovero. La posi-

26 Gevaert citado por Sneeuw, C. (1991). "El flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert" en *Candil*, Revista de Flamenco de la Peña Flamenca de Jaén, Marzo-Abril, Jaén, nº 74, págs. 657-669.

27 Juan Lanzón. *Op. cit.* pág. 16.

ble variación permanece en los límites de la adaptación del texto a la música. En todo caso “lo musical” se somete a “lo oral”, ya que ante todo debe garantizarse la comprensión del mensaje. El canto debe evitar deformaciones tanto musicales como prosódicas, de modo que permita expresar bien las palabras y el espíritu del texto.

DOS REGISTROS MUSICALES EN EL TROVO DE EL TÍO JUAN RITA

El Tío Juan Rita desarrolla su trovo a partir de los dos estilos predominantes en el Valle del Guadalentín, la cuarteta cantada sobre las pascuas y la quintilla sobre el fandango. El contenido del disco recoge exclusivamente quintillas trovadas por fandangos, sin embargo, y para tratar de obtener una idea lo más completa posible sobre los aspectos musicales que le caracterizan, es imprescindible dedicar un apartado a su otra gran variante, las pascuas.

PASCUAS

Las grabaciones publicadas hasta hoy en las que puede oírse al Tío Juan Rita recogen únicamente trovos en el estilo de pascuas. Fue en este estilo con el que tuvo sus primeras experiencias, según cuenta él mismo, cuando a los 16 en la cuadrilla de Torrealvilla comenzó a actuar en lugares próximos como Huerta Nueva y Chicha. Pero fue ya en la treintena cuando se comprometió con la cuadrilla de Aledo como guión de Pascuas, rol que sigue desempeñando en la actualidad y que le ha llevado a actuar en Granada, Sevilla, Madrid, Segovia, Paris, Besier, Montpellier, Avignon, Grenoble, etc. Y con este mismo estilo estuvo presente en la Expo de Zaragoza 2008, en el video titulado “Trovos del agua” en controversia con Javier Andreo²⁸.

Desde un punto de vista formal la estructura de las pascuas coincide con el modelo de *aguilando* más extendido en Murcia, que se limita a la alternancia de dos secciones, la copla y el estribillo, un número indeterminado de veces. La copla repentizada es interpretada por una voz a solo, a la cual responde el estribillo, a modo coro, entonado por el resto de la cuadrilla.

28 Para todos los detalles relacionados con su biografía ver el exhaustivo trabajo de Joaquín Gris Martínez *Memorial del trovero Juan Rita*, en este mismo libro.

Los versos de la cuarteta octosilábica del texto, tanto de la copla como del estribillo, tienen su correlato en la correspondiente frase musical de ocho compases.

La característica fundamental del estribillo es la de repetir los dos últimos versos improvisados por el trovador. Estos a su vez se dicen dos veces, de modo que pueda construirse la cuarteta:

Copla (a solo):
*Es una cosa exquisita
 que en mi memoria la llevo
 el hacerte una visita
 bonito pueblo de Aledo*

Estribillo (a coro)
 ... *el hacerte una visita
 bonito pueblo de Aledo
 ... el hacerte una visita
 bonito pueblo de Aledo*

Copla

Es u - na co - sa ex - qui - si - ta que en mi me - mo - ria la lle - vo
 el ha - cer - teu - na vi - si - ta bo - ni - to pue - blo de A - le - do

Estribillo

el ha - cer - teu - na vi - si - ta bo - ni - to pue - blo de A - le - do.
 _ el ha - cer - teu - na vi - si - ta bo - ni - to pue - blo de A - le - do

Fig. 3. Transcripción de las Pascuas, en Aledo: *Sones de fiesta Española*, Auvidis Ethnic, 1994

Es frecuente que se inicie la pieza con una *introducción* instrumental, concluyendo en su mayoría con una *coda*, la cual viene a ser una repetición del mismo fragmento introductorio o una variante del mismo.

La armonía de las pascuas sigue un esquema perfectamente prefijado y sirve de referencia a todos los troveros que improvisan sobre esta estructura.

Hay que destacar la reminiscencia modal que encierran estas cadencias, al comenzar en modo mayor y terminar en la dominante del relativo menor con la tercera del acorde sensibilizada. Esto ofrece dos formas de aproximación

armónica, una la de considerar que se produce una *modulación intratonal*²⁹ del relativo mayor al menor y otra, en la línea de los análisis de la música del folklore español, circunscrita al llamado *modo de Mi*³⁰, uno de los arquetipos más significativos de la música popular española, lo que da explicación al final en modo menor pero con la tercera mayor (como sucede en la conocida como escala andaluza). En el ejemplo de las Pascuas cantadas por la Cuadrilla de Aledo, ofrecemos las dos interpretaciones armónicas alternativas, la tonal-modal y la puramente modal (*modo de mi* sobre la tónica *do*). En el estilo que nos ocupa, este esquema se repite cada cuatro compases *ad infinitum*.

The figure shows a musical staff in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody consists of the following notes: quarter notes G4, A4, Bb4, C5; quarter notes D5, E5, F5; quarter notes G5, A5, Bb5; quarter notes C6, Bb5, A5. Below the staff, two harmonic interpretations are provided:

- Top interpretation:** (LabM) I _____ V _____ I _____ V^{3b} _____
- Bottom interpretation:** Do (Modo de Mi) VI _____ III _____ IV _____ I _____

Fig. 4

El ritmo de las Pascuas es ternario y se interpreta en un tempo moderado (negr=100-108 en un compás de 3/4). Pero quisiera resaltar como peculiaridad una fórmula rítmica propia de la cabeza del estribillo (primer compás) muy típica especialmente en aguilandos de distintos puntos de la Región murciana y que al mismo tiempo caracteriza algunos arranques de Salves de los auroros:

29 Salvador Martínez Nicolás: Op. cit., pág. 250.

30 El concepto de *modo de Mi* ha sido aceptado ampliamente por la comunidad investigadora del folklore musical para referirse al modo dorio griego (si se quiere también frigio o tercer modo del canto llano) con el tercer grado cromatizado, formando sobre la Fundamental un acorde mayor, típico en el folklore español en toda su geografía y particularmente en la llamada escala andaluza. Ver P. J. A. de Donostia, «El modo de 'Mi' en la canción popular española», en Anuario Musical, vol 1, 1946, págs. 153-179. De acuerdo con Miguel Alonso Manzano, no es correcto hablar de modos griegos en el estudio del folklore. Cuando nos referimos a los modos eclesiásticos encontramos mayor proximidad, no obstante, y dado que se ha tipificado, mejor referirnos a este modo como *Modo de Mi*, independientemente de la nota sobre la que tenga situada la tónica.

Pascuas de Aledo (estribillo)

Aguilando de Cieza

Villancico de Águilas

Pascuas de Lorca

Villancico de Abanilla

Salve al Cristo de las Penas: Auroros de Patiño

Pascuas de Alhama

Septillo: Auroros de Rincón de Seca

Fig. 5

Desde el punto de vista de la prosodia musical, la melodía de Juan Rita es predominantemente silábica. Se caracteriza por ser siempre directa, aunque en ocasiones emplea otras fórmulas para finalizar los versos: o bien pequeñas inflexiones sobre dos o más notas en las cadencias e incluso un ligero melisma sobre el tercer verso. Cuando el verso es agudo (con la última sílaba acentuada), Juan Rita canta la nota real, pero nunca la prolonga.

Pero con mayor frecuencia es en los finales de cada verso, cuando apunta a entonar este breve melisma de dos notas no siempre se oyen la última de ellas, sino que la deja como en suspenso, como puede apreciarse en el tercer verso. Es como si le bastara solo con insinuarla dentro del acorde. El oído del oyente cerrará la línea que solo queda concluida por la guitarra, que toma el testigo.

Esta característica mantiene un grado de tensión en la melodía, también usado por Juan Rita en su forma de trovar el estilo de las pascuas. Para apreciarlo con toda claridad vamos a comparar la conclusión de los versos de la cuarteta de Juan Rita con las de el Nieto (Javier Andreo) y el Patiñero (con quien trovó durante 20 años hasta su muerte en Encuentro de Cuadrillas de Patiño. El ejemplo está sacado del XXIX Encuentro de Cuadrillas de esa localidad, celebrado en 2007.



Fig. 6

Aquí podemos ver como el Nieto y el Patiñero cierran los versos con breves melismas. El Patiñero se recrea en los versos segundo y tercero, mientras que Juan Rita corta la resolución dejándola en el aire. Esta elisión, como he dicho, es una característica de Juan Rita que le ayuda a mantener un grado de tensión melódica. Una especie de picardía, ya que donde los demás definen la nota final él con frecuencia la deja sin resolver.

FANDANGO

El contenido del disco al que acompaña este estudio está formado íntegramente por trovos en quintilla realizados por Juan Rita sobre el *fandango natural*, a diferencia de la tradición minera, donde esa misma estrofa se canta por la *malagueña trovera*. El propio Juan Rita reconoce no encontrarse a gusto con los estilos de la Sierra y el Campo de Cartagena, y confiesa a las dificultades que experimentó al intentar adaptarse a estilo de sus anfitriones en sendas ocasiones en Balsicas y la Aljorra³¹.

La tradición de los fandangos en el mundo trovero del Levante almeriense y el trovo alpujarreño está perfectamente documentada³². Junto a las malagueñas y verdiales, el fandango conforma un mismo género que se encuentra presente en muchas regiones españolas, tanto en sus versiones bailadas como en las solo cantadas, adquiriendo diferentes peculiaridades en las distintas comarcas. Así se da también en los trovos del Valle del Guadalentín como base para un estilo de trovos.

Las estructuras literaria y musical del fandango no son simétricas, ya que el texto se ordena en estrofas de cinco versos octosílabos, mientras que la estructura musical tiene seis *subperiodos* melódicos (también conocidos como *tercios* en

31 Entrevista personal en su casa de Totana el 8 de enero de 2010.

32 Norberto Torres y Juan Grima. *Historia del flamenco*, Sevilla: Tartessos, 1995, Vol. II, p. 129.

el argot flamenco). De este modo, uno de los versos poéticos debe repetirse para hacer la concordancia. Cada una de las estrofas musicales se denomina *copla* y se alternan con un *ritornelo instrumental* (o variación) a cargo de la guitarra.

El perfil melódico del fandango es mucho más variado que el de las pascuas, con el enriquecimiento del canto con distintos de elementos expresivos, tales como melismas que prolongan con diversas notas una misma sílaba, el uso de diversos ornamentos, cromatismos, etc.

Ay! Yaun-ques tris - te de con-tar

Les voy a con-tar mi vi da

Aun-ques tris - te de con-tar

So-la-men - te pa que di - gan

Sies-to pue-de ser ver-dad

Ay! Lo ma-lo Dios lo cas-ti-ga

Fig. 7. Transcripción Grabación de la pista nº 1 (primer tercío)³³

33 La notación solo con la cabeza de las notas ofrece una visión más sintética y esencial del canto, reflejando el carácter libre, no sometido a compás, de la interpretación. La mayor o menor distancia en la separación de las notas responde aproximadamente a la velocidad entre las mismas.

La melodía empleada por Juan Rita es atacada con frecuencia en agudo, siguiendo un contorno ondulado ceñido casi siempre por grados conjuntos. La línea sigue por lo general un perfil descendente, buscando las notas tonales de referencia. Suele recrearse en melismas y giros en función de carácter, pero especialmente al final de cada tercío.

Juan Rita utiliza este modelo para todos sus trovos por fandangos, sin embargo en cada ocasión son diferentes. Los giros en ocasiones varían, tanto para adaptar el número de sílabas y acentuación de las palabras a la prosodia musical, como aprovechando la métrica libre para adaptarse mejor a la carga emocional del texto.

Obsérvese el siguiente ejemplo, donde los dos primeros versos³⁴ arrancan de modo diferente al anterior. En esta segunda ocasión primer verso sí resuelve sobre la nota real del acorde (una excepción a su norma). El segundo es más agudo que el primero. La prosodia altera la acentuación normal, al colocar el acento de Totana en la última sílaba: «To-ta-ná». La extensión de los tercios musicales es más breve que en el caso anterior.

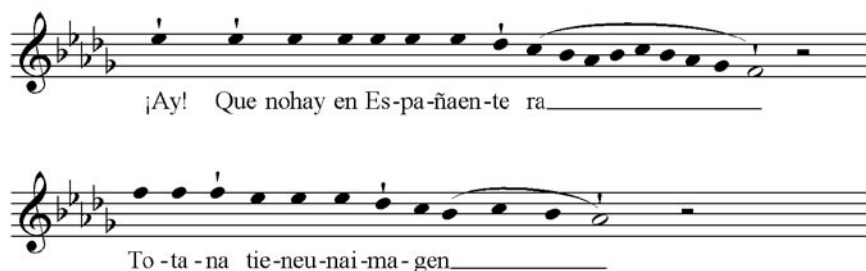


Fig. 8. Ejemplo de giro distinto

Las notas que reciben un apoyo rítmico aparecen señaladas con una tilde, mientras que las notas responden la prolongación de los sonidos, coincidiendo con los finales de cada *tercio*. Las notas encerradas entre paréntesis son omitidas por el trovero, aun siendo necesarias para completar la armonía, quedando su ejecución a cargo de la guitarra que realiza el acompañamiento.

³⁴ Se trata de los dos primeros versos de la pista nº 6 lleva por título *A la patrona de Totana Santa Eulalia de Mérida*.

En este disco Juan Rita además de troverse a sí mismo, también aparece en controversia con El Nieto y con El Chicharra. A diferencia de las pascuas, en el fandango encontramos características melódicas mucho más personales que permiten diferenciar los estilos de los distintos troveros. Compárese, por ejemplo, la transcripción del trovo del Tío Juan Rita con el de El Chicharra, con quien aparece en controversia en esta misma grabación (pista XX), cuando éste responde al reto de aquél: «*Venga, tírame al cuello...!*»:

En es - ta tar-dees-pe- cial _____

En es - ta tar-dees-pe- cial _____

Yal ver - lo me re - su - ci - ta _____

De nue-vo-voy a sa-lu-dar _____

Si Dios quie-real Tio Juan Ri_ ta_ _____

Y del tro-vo-va-mos a ha blar _____

Fig. 9. Entonación de El Chicharra

Observando las dos transcripciones se aprecia cómo Juan Rita ataca sistemáticamente en el registro agudo y sus tercios tienen siempre una dirección descendente, mientras que El Chicharra en los dos primeros casos, y particularmente en el primero, permanece en una misma altura. También se ve cómo

ambos troveros buscan diferentes notas del acorde hacia el final de cada tercio: en el primero Juan Rita se dirige hacia la 3ª del acorde de Re♭ en sentido descendente, mientras que El Chicharra busca la tónica en sentido ascendente (si bien ambos hacen una elisión y omiten resolver en la nota del acorde que toca la guitarra). En el segundo verso, por el contrario, Juan Rita se dirige hacia la tónica (volviendo a eludirla), cuando El Chicharra va a la tercera, que sí canta, para quedarse con ella. También vemos diferencias en la interválica, anticipando Juan Rita la séptima menor del primer grado (Do♭) que El Chicharra deja casi para el final, antes del cierre del segundo tercio. Vemos cómo El Chicharra juega con el cromatismo en el tercer tercio, mientras Juan Rita que lo hace en el último, para el que suele reservar la mayor carga expresiva. El canto de El Chicharra es algo más ornamentado, jugando con mordentes y pequeñas inflexiones allí donde El Tío Juan Rita prefiere un canto más austero.

Desde el punto de vista armónico en el fandango conviven los sistemas modal y tonal, con un grado mayor de complejidad que en el caso de las Pascuas. Juan Lanzón, en su aportación sobre la *cartagenera*, hace referencia a esta dicotomía tonal-modal y a «*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*»³⁵

La introducción de la guitarra concluye con la cadencia andaluza, (sobre *Fa* en el caso de la grabación que nos ocupa) siempre en el *modo de mi* (también llamado *modo flamenco*). Con la entrada de la voz se produce la transformación de modalidad en tonalidad³⁶, cambiando la función del acorde de *Lab Mayor*, que pasa de ser tercer grado de la tonalidad modal, a dominante la tonalidad, Re♭ M en este caso.

En la grabación, cuya interpretación instrumental corre a cargo del guitarrista Miguel Ponce Ruiz³⁷, y como es costumbre, después de la cadencia andaluza que

35 Juan Lanzón Meléndez (2004). *El cante por cartageneras: el cante del trovo*, pág. 14. Ricardo Molina y Antonio Mairena se refieren a la *cartagenera* como «el fandango de Cartagena» que «*junto a la murciana o la taranta, que experimentaron en el último tercio del siglo XIX el influjo del cante flamenco transformándose en lo que hoy es*». (*Ibímen* pp. 8-9)

36 En la terminología del flamenco se emplea el término *cambio* para designar este paso de modal a tonal o su inversa. Ver Lola Fernández (2004): *Teoría musical del flamenco*. Acordes Concert, Madrid, pág. 90. En el mismo libro véase pp.114-119 los apartados dedicados al fandango desde los puntos de vista rítmico y armónico.

37 Miguel Ponce acompaña con frecuencia a Juan Rita, que en muchas ocasiones también ha contado con la colaboración de El Andaluz.

termina la introducción, la modulación armónica se reduce a una sencilla conducción del bajo en el cierre del tercío correspondiente, pasando de la modalidad inicial (Fa en *modo de mi*) en la tonalidad de la copla (Re \flat M).

Como se ha visto en las anteriores transcripciones, no siempre el cantautor resuelve sobre la nota del acorde, sino que deja que sea la guitarra quien la dé, como pasando el testigo, buscando la complementariedad entre voz e instrumento.

Las coplas por su parte, siguen un esquema armónico tonal característico según se recoge a continuación:

Re \flat M (V) ----- I

I ----- (I $_7$) ----- IV

V $_7$ ----- I

I ----- (II $_7$) ----- V

V $_7$ ----- I

I $_7$ ----- (IV) ----- III $_3\sharp_4$ ----- I
 Fa (modo de Mi) II ----- I

Fig. 10

En el ejemplo anterior puede verse como el retorno a la modalidad tiene lugar siguiendo el proceso inverso, convirtiendo en este caso el acorde de Sol \flat M, subdominante de la tonalidad, en el segundo grado de la tonalidad modal (Fa).

Tras la introducción de la guitarra, se alternan la copla, o trovo propiamente dicho, y un ritornello, o breve periodo instrumental que separa cada una de las intervenciones del trovero en una suerte de diálogo entre cantaor y guitarrista. Durante estas variaciones Miguel Ponce desarrolla falsetas muy sencillas, basadas en el mismo diseño de la introducción, aunque de dimensión algo más corta.

Durante la copla la guitarra respeta las frases guardando silencio durante el desarrollo melódico e interviniendo únicamente en los cierres de cada tercio para definir los acordes en el momento de las pausas de la voz, con breves intervenciones *ad libitum* y el empleo de recursos típicos como rasgueados y notas repetidas.

Los aspectos rítmicos son mucho más flexibles. Las introducciones de la guitarra y las variaciones entre las diferentes estrofas siguen el ritmo del fandango de Huelva, mientras que las coplas transcurren en ausencia de compás (fandango natural), presentando un ritmo libre, con la ralentización del canto que permite entonar los giros melódicos y melismas, aunque sin renunciar a mantener un pulso interno que da coherencia a toda la frase.

Pero cabe preguntarse si estas características del trovo de El Tío Juan Rita han sido constantes a lo largo de su vida o por el contrario han ido sufriendo modificaciones. Para tratar de encontrar la respuesta a esta interrogante considero de gran interés comparar los trovos recogidos en esta publicación con otra de sus versiones, registrada hace más de treinta años.

En la década de los setenta Juan Rita grabó en cassette las mismas coplas que ahora se incluyen en este CD. Este material no ha sido publicado y se conserva bastante deteriorado, aunque permite apreciar muchos de sus rasgos musicales y expresivos. El disco adjunto está grabado en un entorno orientado a su edición, mientras que la versión original fue grabada en un ambiente mucho más espontáneo, una Nochebuena, durante una velada trovera de aquellas que podían durar ininterrumpidamente toda una noche.

Si bien los textos coinciden, al haber sido extraídos de aquellas repentizaciones para la reconstrucción actual, en el canto sin embargo pueden apreciarse diferencias significativas.

Si comparamos las versiones actuales con las que se recogen en este cassette, la transformación más importante se aprecia precisamente en la longitud de los melismas. Cuando en los 70 hacía extensos giros, en 2009, a sus 97 años, los

melismas están muy acortados. Pero además los emplea casi exclusivamente en el último verso de cada cuarteta. Compararé el último verso de una de las coplas tomada al azar, en concreto 'A mi familia':



Fig. 11

Esta drástica reducción de los melismas denota una evolución hacia patrones melódicos más sencillos, en los que prevalece lo esencial renunciando a los largos melismas, al mismo tiempo que se observa un descenso del diapason hasta de medio tono.

He aquí una muestra de una trayectoria importante, de la que apenas podemos documentar sonoramente lo que él nos ha donado en este disco, punta del iceberg de toda una vida dedicada al trovo como expresión de la sabiduría popular.

Juan Tudela Piernas, el Tío Juan Rita, representa hoy la máxima expresión del trovo vivo en nuestra región. A sus 98 años rezuma un verdadero espíritu juvenil a través del vitalismo de sus letras, manteniendo viva la raíz de una tradición muy peculiar de nuestra tierra.

Al abordar el presente estudio me planteé no solo penetrar en los aspectos musicales del trovo del Tío Juan Rita, sino que también me interesó tomar conciencia de la realidad del trovo en la región de Murcia, el cual, lejos de la uniformidad, está reclamando un estudio en profundidad desde la perspectiva diversa y plural que lo caracteriza.

Junto con el Flamenco, que aspira a la declaración de Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, Auroros, Animeros y Troveros representan las señas

de identidad de la Región de Murcia, un pueblo que se expresa musicalmente y transformando en arte su oración y su reivindicación social, su dolor y su crítica a menudo humorística.

No resulta descabellado conectar aquí el trovo murciano con otras manifestaciones poético-musicales más modernas de contenido social como el *rap*, en la línea de hibridación entre lo popular y lo urbano seguida por el sociólogo austro-hispalense Gerhard Steingrass.

Hoy más que nunca estamos abiertos a intercambios y mestizajes, pero necesitamos valorar más nuestras propias raíces culturales para dialogar en pie de igualdad con el resto de los pueblos. Ello nos permitirá desde Murcia contribuir a un mejor conocimiento de las tradiciones culturales de los pueblos a nivel europeo, como herramienta para promover la cooperación y la multiculturalidad de las sociedades modernas.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MUNÁRRIZ, LUIS (2005): *Antropología de la Región de Murcia*. Murcia: Editora Regional.
- ARMISTEAD, SAMUEL G. (1992): «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica», en *La Décima Popular en la Tradición Hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas. Ed. de Maximiano Trapero (1994): Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas-Cabildo Insular
- BONILLO MARTÍNEZ, GINÉS (2008): «El trovo de los “guiones” en las cuadrillas de ánimas», en García Jiménez, Modesto (coord). *Música de Tradición Oral XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Almería: IEA, págs. 81-100.
- BONMATI LIMORTE, CASIMIRO (1988): “Los Trovos”, en Revista *Narria, Museo de arte y tradiciones populares*, nº 49-50 (monográfico dedicado a Murcia). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, págs. 39-45.
- CAMPO TEJEDOR, ALBERTO (2008): «Furor poético al margen de la Ilustración. El repentismo entre los siglos XVIII y XIX», en García Jiménez, Modesto (coord). *Música de Tradición Oral XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Almería: IEA, págs. 169-200.

- CANO RUIZ, TOMÁS (1977): «Raíz árabe del trovo», en Díaz Martínez, Luis: *Marín-Castillo-«El Minero». Los tres puntales del trovo*, Murcia: Edición del autor.
- CHECA, FRANCISCO (1996): «El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico», en *Gazeta de Antropología*, nº 12. Granada.
- CRiado, PEPE (1999): *Hombres de versos*. Almería: Instituto de estudios almerienses.
- (1997): *El Trovo en el Campo de Dalías*. En: *JO DE ABRIL*. La Mojonera, nov.
- DÍAZ MARTÍNEZ, LUÍS (1977): *Marín, Castillo y el Minero. Los tres puntales del trovo*. Murcia: Edición del autor (Imp. Muelas).
- (1994): *Vida del trovero Castillo*. Almería: Arráez Editores.
- DÍAZ PIMIENTA, ALEXIS (1998): *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun [Gipuzkoa]: Sendoa.
- (2008): «Aproximaciones teóricas al trovo andaluz. Apuntes para un futuro estudio», en García Jiménez, Modesto (coord). *Música de Tradición Oral XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Almería: IEA, págs. 347-360.
- DURÁN, ENRIQUE (2007): «Música y poesía de tradición oral en El Ejido», en *Mirando al tiempo*. El Ejido: Asociación Cultural Athenea.
- El Trovo: La magia del verso improvisado* (1999). Asociación Trovera “José María Marín”, Murcia.
- FERNÁNDEZ MANZANO, AZUCENA y REYNALDO (1988): «El trovo de La Alpujarra», en *Gazeta de Antropología*, nº 6.
- FERNÁNDEZ, LOLA (2004): *Teoría musical del flamenco*. Madrid: Acordes Concert.
- GARCÍA, GÉNESIS (2004): «Sociología de trovo cartagenero», en *Revista Murciana de Antropología*, 11. Universidad de Murcia. Págs. 23-43.
- (1974): *El trovo, ¿poesía culta o popular?*. Ayuntamiento de La Unión.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, JUAN y MARTÍN-CONSUEGRA, GINÉS J. (2004): *Antología de la literatura de cordel en la región de Murcia (siglos XVIII-XX)*. Murcia: Editora Regional de Murcia.

- GRIS MARTÍNEZ, JOAQUÍN (2007): *Auroros y Animeros de la Región de Murcia*. Murcia: Comunidad Autónoma de Murcia y Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz.
- LANZÓN MELÉNDEZ, JUAN (2004): «El cante por cartageneras y el cante del trovo», en *Revista Murciana de Antropología*, nº. 11. Universidad de Murcia.
- LUNA SAMPERIO, MANUEL (1999): *Cuadrillas y hermandades de ánimas en el Sures-te Español*. Tesis doctoral dirigida por Encarna Nicolás Marín y Luis Álvarez Munárriz. Murcia: Universidad de Murcia, Facultad de Letras.
- MARTINEZ GARCÍA, SALVADOR (1989): «Cuadrillas de Hermandades en la Navidad en la huerta de Murcia» en *Grupos para el ritual festivo* (coordinación y prólogo Manuel Luna Samperio) Murcia: Editora Regional, pp. 247-259.
- PITARCH ALFONSO, CARLES (1998): «En torno al "Cant valencià d'estil": Investigaciones y proyectos», en Luis Costa (coord.): *Actas del segundo congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*: Valladolid, 22-24 de marzo de 1996, págs. 191-214.
- ROCA, ÁNGEL MARTÍNEZ (1971): *El trovero Marín*. Cartagena: Atheneas ediciones.
- (2002): *Historia del trovo desde sus orígenes mineros a la actualidad : [1865-2002]*. Murcia: Editorial KR, 3ª ed.
- RUPÉREZ VERA, JUAN (2005): *Historia de los cantes de Cartagena y la Unión* (vol. 1), Cartagena: Corbalán.
- SÁEZ, ASENSIO (1987): «El trovo y sus aledaños», en *Troverías* nº1. Monteagudo, págs. 9-12.
- SERRANO SEGOVIA, SEBASTIÁN (1980): *Marín, rey del trovo*. Ministerio de Cultura. Madrid,. (1ª Ediciones, Cartagena: Faro 1996).
- SEVILLANO, ANTONIO (1996): «Cantes de Levante: Denominación errónea», en *Los cantes y el flamenco de Almería*. Almería: IEA.
- TOMÁS LOBA, EMILIO DEL C. (2007): «Breves anotaciones en torno al mundo de la repentización. El trovo y el lenguaje literario: Variaciones sobre un mismo tema (I)», en *Cartaphilus* 2, págs. 164-174.
- TOMÁS LOBA, EMILIO DEL C. (2004): «Herencia patrimonial intangible en la comarca de Lorca. Las cuadrillas en el ocaso del mundo tradicional: Aportaciones en torno a su música» en *Alberca*, nº 2, págs. 231-246.

- TORRES CORTÉS, NORBERTO (2005): «Trovo y flamenco» (Estudio comparativo de dos rituales de sociabilidad andaluza en el contexto de literatura oral). Ponencia presentada en el XXXI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Badalona (Cataluña), sept. 2003. Publicada en el libro *Guitarra flamenca II: lo contemporáneo y otros escritos*, Sevilla: Signatura Ediciones.
- TORRES, NORBERTO y GRIMA, JUAN (1995): «Pedro “El Morato”», en *Historia del flamenco*, vol. II, Sevilla, Tartessos, págs. 125-129.
- TRAPERO, MAXIMIANO (1996): *El Libro de la Décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas-Cabildo Insular.

