

Publicado en *La palabra: Expresiones de la tradición oral*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 2002, 95-120.)

LA POESÍA IMPROVISADA Y CANTADA EN ESPAÑA

Maximiano Trapero

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

Dos géneros hay en España de poesía oral que son generales en todo el país: el *romancero* (género típicamente español, cuyo paralelo europeo es la *balada*) y el *cancionero*, el uno poesía narrativa, el otro poesía lírica. Los dos son géneros de poesía «memorial», tradicional, en la que el valor más poderoso es la recreación. Pero existe otro género de poesía oral, que ya ni es general en todo el país ni tiene una historia tan conocida y divulgada como los anteriores: es la poesía oral improvisada. Ésta se manifiesta también con formas mucho más diversas y tiene una geografía mucho más discontinua. El verso más utilizado es el octosílabo, que es el propio de toda la poesía popular española, pero la unidad métrica para el canto improvisado es cambiante, según las regiones: en Galicia se usa la *cuarteta* (y se llama *regueifa*), en Murcia y Las Alpujarras, la *quintilla* (y se llama *trovo*), en Baleares, la *octavilla* (y se llama *glosat*), en Canarias, la *décima* (y se llama *punto cubano*) y en el País Vasco, una multitud muy variada de combinaciones estróficas (y se llama *bertsolarismo*).

La poesía improvisada, fenómeno viejo y universal

En otras varias ocasiones anteriores he dicho que la poesía improvisada es un fenómeno muy viejo y universal. Un aserto así viene a reconocer un hecho muy general, que compromete a muy poco, por lo evidente que es, casi tanto como decir que todos los pueblos, con independencia del nivel de «civilización» alcanzada por cada uno, poseen un patrimonio poético popular. Otra cosa es que sepamos realmente cuáles sean las características de cada uno de esos legados culturales. Porque la improvisación poética es una de las manifestaciones más espontáneas y primigenias de toda civilización. Realmente, más que decir una cosa así, por lo obvio que parece, sería difícil imaginar un tipo de cultura popular, configurada históricamente en una lengua natural, en el que no se hubiera desarrollado algún tipo de poesía improvisada, por simple que haya sido.

Desde luego, para los que tenemos un horizonte espiritual configurado en eso que llamamos «cultura occidental», decir que la improvisación poética es un hecho muy viejo es algo obvio, puesto que se manifiesta ya en plenitud en una de las manifestaciones culturales primeras y a la vez cimeras de toda esa cultura occidental. Cuando leemos la *Odisea* nos llama la atención el hecho de que en todos los banquetes haya un personaje imprescindible, el *aedo*, que atrae todas las miradas y se convierte en el centro de la atención de todos; un personaje admirado y querido y que estará siempre por encima de toda discusión. Eran los *aedos* personajes profesionales de corte, al servicio de un rey; poetas cantores que, mediante un lenguaje formulaico, cuya técnica dominaban, eran capaces de repentizar los grandes relatos épicos de los héroes antiguos. Y desde el relato de Homero, han pasado a la posteridad los nombres de Femio, *aedo* del palacio de Ulises en Ítaca, y de Demódoco, *aedo* del palacio de Alcínoo, rey

de los feacios. Bien mirado, el propio Homero no fue sino un *aedo*, el modelo de poeta épico capaz de recrear toda la antigüedad helénica, el poeta *aédico* más grande de todos los tiempos.

El ejemplo de los aedos homéricos representa un grado de improvisación poética individual. Pero igualmente los textos inaugurales de las literaturas griega y latina nos presentan otro tipo de poesía improvisada más complejo aún, el que se produce en porfía entre dos personajes. Éste tiene incluso un nombre específico, el *verso amebeo*, con el que los contendientes cantan alternativamente y en competencia, sujetándose a unas reglas, con la esperanza de alcanzar una victoria que habrá de juzgar un hombre neutro y entendido que actúa como jurado. Y si en la *Ilíada* (I, 604) y en la *Odisea* (XXIV, 60) son las Musas las que cantan, en las *Bucólicas* (III) de Virgilio son ya dos pastores de carne y hueso, Menalcas y Dametas, los que se desafían. Dice Menalcas:

—¿Quieres que probemos a ver alternativamente de lo que es capaz cada uno de nosotros?

La lid poética tenía sus reglas: quien iniciaba tenía la libertad de escoger el tema, el otro debía contestarle; de tal manera que el segundo estaba siempre a merced del tema del primero, y a expensas de sus «ataques»; pero el segundo podía contestar y contraatacar a la vez, naciendo así un duelo de ataque y contraataque que podía prolongarse hasta que las fuerzas (y las razones) de uno de los contendientes sucumbían, o los dos (como es lo habitual, y como lo fue en el caso de los pastores virgilianos) se declaran vencedores mutuamente.

Los temas en la tradición antigua aparecían sin gran esfuerzo: predominaban los de carácter filosófico, con preguntas de concepto difícil que había que contestar al punto, pero no eran extraños los temas bucólicos, los amorosos, las interpretaciones del destino, la organización de la naturaleza, los de carácter sentencioso, que se llenaban de adagios y de refranes populares, y los de espíritu moralista.

Pero fenómeno también nuevo y local

Que la improvisación poética es un fenómeno viejo, lo sabíamos. Lo que ya no sabíamos era que ese fenómeno seguía vivo, al menos en unas dimensiones ni siquiera imaginadas. Y lo cierto es que la evidencia de su pervivencia se hace más patente en cuanto más profundizamos en el conocimiento de las culturas populares locales y nacionales. Eso sí, una cosa parece común a todas ellas: el hecho de que su existencia lo sea dentro de unos ámbitos populares y restringidos. Otra cosa es que haya vivido oculto a los ojos de los investigadores y sea tema casi desconocido, por tanto, para la crítica literaria «académica».

Desde ese desconocimiento general es desde donde puede explicarse la conmoción intelectual que produjo el descubrimiento por parte de Milman Parry y de Albert Bates Lord, en la década de los 30 de este siglo, de la poesía épica popular de los pueblos sur-eslavos (serbios, bosnios y croatas, incluso macedónicos). Porque la importancia del descubrimiento de Parry no queda sólo en el interés que supone el conocimiento de una tradición poética local, con todo lo extraordinaria que ésta sea en sí misma, sino que hay que valorarla en la repercusión que tomaron los estudios posteriores de Lord, al comprobar (y demostrar) que el funcionamiento de los recursos «formulísticos» de la poesía popular eslava se basaban en mecanismos similares a los de la poesía homérica. Es decir, que siendo la poesía homérica una manifestación —sublime, eso sí, y obra individual también de un genio creador— de poesía tradicional, ocho siglos antes de Cristo, venía a demostrarse que esa manera de hacer poesía no se había agotado y que volvía a aparecer ante los ojos del mundo en un lugar de los Balcanes veintiocho siglos después de los hitos homéricos.

Y los estudios que siguieron en la línea iniciada por Parry y Lord (Ong, Zumthor, Finnegan, Havelock, Frenk, Foley...), y que configuran la llamada «teoría de la oralidad», nos han venido descubriendo un mundo cada vez más amplio de manifestaciones de poesía improvisada, insertadas plenamente en las tradicionales populares, vivas y funcionales, de otros ambientes culturales y de otros pueblos muy ajenos a los sur-eslavos: en las islas Fidji, en Turquía, en Chipre, en Grecia, en Creta, en el

país de Gales, en Rusia, en Japón, en África (entre los beduínos del Sahara Meridional y entre los beréberes del Alto Atlas)... Y se demostró que la figura de los *guslar* de Yugoslavia no eran milagrosas pervivencias de un pasado remoto, refugiadas con exclusividad en el sur de los Balcanes, sino que figuras paralelas a los bardos eslavos (y comparables al mitificado *guslar* de Montenegro, Avdo Mededovic') podían encontrarse, por ejemplo, entre los *bertsolariak* vascos, entre los *pytariis* chipriotas, entre los *rimadores* cretenses, entre los *payadores* argentinos y chilenos, entre los *galeronistas* venezolanos, entre los *decimistas* cubanos o mexicanos, entre los *payadores* argentinos o uruguayos o entre los *repentistas* de cualquier país iberoamericano. Ya lo advirtió José Martí, a finales del siglo XIX, quien tan bien conocía la tradición repentística de su país y de Hispanoamérica: ¿A qué leer las historias antiguas de Homero si nuevos bardos hacen nacer cada día en el presente, a lo largo de toda la América hispana, la poesía improvisada más alta que se produce hoy en el mundo?

Y cada uno de nosotros, dentro de su particular ámbito cultural, ha tenido también la oportunidad de descubrir otros mundos de poesía repentizada que estaban próximos y que, sin embargo, eran ignorados. En nuestro caso, ocurrió con los varios tipos de poesía improvisada que se practican en las Islas Canarias, después, poco a poco, con los diversos géneros de improvisación que se practican en la Península Ibérica, tanto en España como en Portugal. Y descubrí a la vez «el otro mundo», la espléndida realidad que es el panorama de la poesía improvisada en Iberoamérica, desde mi particular punto de vista, el que mayor repercusión sociológica tiene dentro de sus respectivos países y que alcanza mayores alturas de calidad poética.

Un personaje literario y un libro por excelencia encarnan este tipo de poesía en América y, por extenso, en toda la literatura hispánica: el *Martín Fierro* de José Hernández, un autor argentino de finales del siglo XIX que inmortalizó en un largo poema épico la figura del gaucho, rebelde y pendenciero, payador y proscrito, pero también fiel exponente de los sentimientos y de los razonamientos del hombre que no viene a este mundo más que con dos manos para trabajar y los juicios de la condición de ser «hombre». *Martín Fierro* tendrá que ser por fuerza argentino, por su condición de gaucho y por la geografía en que transcurren sus hazañas, pero por sus cualidades poéticas podría ser también chileno, o peruano, o venezolano, o cubano: hispanoamericano, sin más. De hecho, el *Martín Fierro* se ha convertido en un clásico de influencia extraordinaria las clases populares, y partes extensas de su relato, sobre todo los episodios de las controversias poéticas entre Fierro y El Moreno, han pasado a la oralidad y se repiten en la tradición no sólo de la Argentina sino de todo el ámbito cultural hispano. Y es que el *Martín Fierro* trovador no es una ficción literaria de Hernández; es un personaje tan real como la vida misma, y tan común de aquellos pagos que no necesitó de añadidura literaria alguna:

Yo no soy cantor letrao,
mas si me pongo a cantar
no tengo cuándo acabar
y me envejezco cantando;
las coplas me van brotando
como agua de manantial.
(I, vv. 49-54)

Y en una reciente y última ocasión, en septiembre de este mismo año, en un Encuentro de poesía improvisada de países del Mediterráneo, celebrado en Gibellina, en la isla de Sicilia, y organizado por la Fundatione Orestiadé, descubrí otros nuevos mundos, quizás ya anunciados, y hasta intuidos, pero —al menos para mí— no vistos ni oídos; y es para mí un axioma de muy firme convicción que el mundo de la música sólo se descubre por el oído, y que al mundo musical que se representa en una actuación, como es el caso de la poesía oral improvisada, sólo se llega por la vista y por el oído. Pues en

Gibellina pude constatar, no ya la existencia, sino las formas reales y tangibles del canto de la poesía improvisada en Córcega, en Cerdeña, en Sicilia, en Malta, en la Toscana italiana, en Argelia y en el Líbano, en cada cual constituido como particular género folclórico, realmente popular y tradicional.

Tradición ausente de la Academia

Pensar hoy en la poesía es pensar en la escritura, en la *littera* (de donde deriva *literatura* 'lo que está escrito'), pero la historia de la humanidad y de su cultura —y valga decir también que de su literatura— empiezan mucho antes de que en los hábitos culturales del hombre occidental se hiciera normal el uso de la escritura, y todavía en tiempos mucho más remotos en que esos hábitos se hicieran colectivos, es decir, de que fueran comunes a toda la sociedad. La poesía escrita es un fenómeno muy moderno, comparativamente, casi de nuestros días. Por el contrario, cuando nos acercamos al origen de toda historia literaria, al origen de la poesía, nos encontramos con una palabra que gobierna su esencialidad: lo oral. ¿Qué marca distintiva puede caracterizar mejor las dos primeras manifestaciones de la poesía en lengua castellana, las *jarbas* y los *cantares de gesta* —la una, poesía lírica, la otra, poesía épica— que la oralidad? Y mientras más y más lejos se eche la mirada, y más y más ancho se muestre el panorama, mayor fuerza cobra el carácter de lo oral. El argumento podría formularse al revés, y decir entonces que cuanto más cerca está una poesía de la oralidad, más cerca está de sus orígenes y de sus raíces naturales.

Ningún testimonio directo nos ha quedado de ese género de poesía oral, improvisada, fuera del que la literatura (de autor y por escrito) pueda allegar al respecto, pero éstos son tantos y tan diversos que resultan evidentes. Es famoso, en primer lugar, en la literatura medieval el género de los *debates* («recuesta», «tensó» o «partiment»), que los trovadores provenzales elevaron a la mayor altura y que difundieron por toda Europa. La disputa podían encarnarla personajes reales, de carne y hueso, o seres abstractos, de carácter alegórico, a los que se les atribuía condiciones humanas. Todo ello giraba en torno al tópico del contrario: hombre / mujer, amor / desamor, caballero / clérigo, vino / agua, invierno / verano, rico / pobre, etc.

En la literatura española, ningún testimonio queda de que esos «debates» fueran orales, pero nada dice que no lo fueran; más aún, los textos que conocemos de ese género (la *Disputa del alma y el cuerpo*, la *Razón de amor*, los *Denuestos del agua y el vino*, la disputa de *Elena y María*, etc.) presentan rasgos muy cercanos a la oralidad. Y no acabaron entonces: la boga de esas discusiones literarias (nos referimos ahora a las escritas, no a las orales) se ha prolongado hasta nuestros días, y de ello dan fe los infinitos pliegos de cordel que se vendieron hasta fechas muy recientes en las aldeas y en las plazas de las ciudades de toda España y de Iberoamérica.

En el teatro clásico español se recogen algunas muestras de estos desafíos, a los que se les llamaba *echarse pullas*, y Rodrigo Caro en su célebre obra *Días geniales o lúdricos*, en el siglo XVII, deja constancia de ello. Ya entonces esta práctica de poesía improvisada era propia de «gentes rústicas», lo que la tradición oral moderna ha venido a confirmar, pues sigue siendo en exclusiva una modalidad de la poesía popular, y más de los ámbitos rurales.

Esa su condición de popular y, además, su naturaleza oral son, quizás, las causas que han hecho huir los ojos de la academia y de los investigadores de ella, como si fuera «cosa menor», indigna de entrar en las ocupaciones «científicas» de gentes tan eruditas y capacitadas. ¡Gran injusticia para la poesía popular y lamentable vacío para la investigación! En la poesía oral improvisada que hoy se practica en todo el mundo, y especialmente en el mundo hispánico, está aún vivo el espíritu de los juglares y de los trovadores medievales, aquellos personajes que dieron luz a la primera literatura dicha (y después escrita) en español; y sin perder un ápice de su función está también el deseo legítimo y natural de muchos pueblos que quieren, a la vez, conocer y recrearse y que tienen en las *canturías* la única vía de acceso al mundo de la cultura.

Es poesía la ciencia
que enseña a expresar lo hermoso
en el lenguaje glorioso
de la medida y cadencia.
Es poesía elocuencia,
encantamiento cristiano,
germen que el cerebro humano
engalana sin esfuerzo
y es el bello arte del verso
igual agudo que llano.

Esta décima pertenece a una controversia famosa entre dos improvisadores cubanos, Limendoux y Santana, de principios de siglo, netos representantes de lo que la décima y la *canturía* representan en el pueblo cubano. Yo he presenciado, no una sino infinitas veces, a cientos de campesinos cubanos absortos y entregados a los versos que los más «intelectuales» poetas improvisadores de su país les proporcionan como en torrente durante horas y horas en los días en que pueden tomarse un poco de asueto. La *canturía* es para ellos no una más, sino la única actividad que no sea trabajo; la viven con tal intensidad que se entregan a su poeta favorito como si de un ídolo se tratara; y su poeta les habla no de política, no de economía doméstica, tampoco de las previsiones del tiempo; les habla del amor, de los sueños del hombre, de cosas abstractas y sutiles, y lo hace con los símiles y metáforas más exquisitos; y los campesinos cubanos —los guajiros— comprenden y se emocionan y vociferan los hallazgos poéticos más sorprendentes del repentista.

La poesía popular española

La poesía popular española se ha manifestado desde siempre a través de dos géneros: el romancero y el cancionero. Para el primero, que es un género épico, es decir, narrativo, se ha utilizado siempre un mismo y único metro, el romance, que es una serie más o menos larga de versos octosílabos, con rima asonante en los pares; por ejemplo el romance *El caballero burlado*:

A cazar va el cazador, a cazar como solía,
los perros lleva cansados y la jurona perdida.
Se sentaba a descansar al pie de un haya que había...

Para el segundo, para el cancionero, que es un género lírico, se han utilizado, sin embargo, distintos metros: las jarchas, el zéjel, el villancico, el dístico, las letrillas, la canción, la seguidilla, la cuarteta, la copla..., tipo:

Por el aire va que vuela
la flor de la marañuela.

O Dicen que no nos queremos
 porque no nos ven hablar;
 a tu corazón y al mío
 deberían preguntar.

Estos dos géneros, que nacieron en la Edad Media y que han venido utilizándose sin interrupción hasta la actualidad, nutren lo que se denomina la *poesía tradicional* española, a través de dos mecanismos paralelos, el de la conservación (y recreación) de los textos antiguos y el de la creación de

nuevos textos a imitación de los modelos anteriores, pues nunca la inspiración popular ha cesado de crear poesía. Y estos dos géneros siguen vigentes, con mayor o menor vitalidad, según la geografía, en todos los territorios de habla española, tanto en la España peninsular, como en la insular, como en los países y territorios hispanoamericanos.

El ser «tradicional» no significa que sea texto inmovilizado, tal cual ocurre con el texto fijado por la escritura. Las leyes que gobiernan todo género de literatura oral giran en torno a dos procedimientos simultáneos: el de la repetición y el de la renovación. «Poesía [o literatura] que vive en variantes», dijo Menéndez Pidal que era, y nos parece que es la mejor definición que puede hacerse de ella. Pero no cabe duda de que la fuerza que predomina en su transmisión, es la primera, la de la repetición; por eso determinados géneros orales hispánicos, como, por ejemplo, los romances, han podido permanecer en la memoria colectiva de pueblos muy variados durante cinco, seis y hasta siete siglos, con elementos cambiantes diferenciales muy importantes, pero conservando una identidad temática esencial. Por eso, a este tipo de género de poesía (y de literatura) se le puede llamar, con razón, «poesía memorial». Frente a otro tipo de poesía (aquí sólo de poesía) que, aun viviendo dentro de una tradición de formas, de funciones, de usos e incluso de significado, es «poesía improvisada».

El genio que manifiesta el primer tipo de poesía, la «memorial» es siempre colectivo, pertenece y representa a una colectividad: es poesía (o literatura) de todo un pueblo. Así, por ejemplo, el romance de *Delgadina*, por encima de las miles de versiones orales individuales que se hayan producido en todos los países hispanoparlantes (también en los de habla portuguesa, y gallega, y catalana, y judeosefardita) es representativo, en el nivel simbólico más general, de unas relaciones incestuosas entre un padre y una hija, que la cultura «oficial» de esos pueblos condena por ir «contra natura»; pero si descendemos a niveles de consideración menos generales, advertimos que el texto del romance ha prestado mayor o menor atención a aspectos diversos del relato, según cada país o región folclórica, tales como la crueldad de la madre y de las hermanas de la infortunada doncella al negarle el auxilio del agua, o la dureza de las prisiones en que se halla, o el auxilio que le llega del cielo, cuando de la tierra le faltaba.

Por el contrario, la poesía improvisada manifiesta siempre un genio individual, fruto, sí, de una tradición colectiva, que se da conforme a unas peculiaridades propias de un lugar determinado y diferenciales de una determinada comunidad, pero imputable al genio individual de cada poeta cantor. Así, la poesía de Tomasita Quiala, por ejemplo, será, antes que nada, *punto cubano*, es decir, poesía improvisada en décimas, conformada según las reglas de la música y de la instrumentación con que se acompaña, y conforme a las «reglas» que en Cuba se han configurado como propias (o, al menos, predominantes) de la poesía improvisada. Frente a la poesía de Miguel «Candiota», que es *trovo*, es decir, poesía improvisada hecha en quintillas y cantada según la estructura y las formas de la malagueña o del fandango de Las Alpujarras. O frente a la poesía de Andoni Egaña, que es *bertsolariak*, es decir, poesía improvisada en lengua vasca, que puede elegir entre un número muy variable de métricas y que ha de apoyarse también en el canto, bien sea sobre una melodía tradicional, bien sobre otra que el propio poeta cree en el momento de cantar, pero que ha de cantarse sin instrumentación alguna, a *capella*. Cada uno de estos tres poetas canta «al estilo» de la región folclórica a la que pertenece, y conforme a las «deyes» que en cada una de esas regiones se han ido configurando a lo largo del tiempo; es decir, dentro de una tradición, aunque ésta sea nacional o local. El acto individual, en este caso, como en todos los que corresponden a una cultura tradicional, participa de los caracteres dominantes en lo común tradicional de cada pueblo. Pero no cabe duda de que la poesía de Tomasita Quiala se distingue de la de los otros repentistas cubanos, lo mismo que la de Miguel «Candiota» es diferente a la de los otros troveros alpujarreños y la de Andoni Egaña de la del resto de bertsolaris vascos. Cada uno de ellos, por ser los tres «figuras» indiscutibles de la poesía improvisada en sus respectivas regiones folclóricas, podrá tener más o menos fervorosos seguidores de entre el público en general, más o menos imitadores de entre los

propios improvisadores, pero esto será justamente por ser un «yo» diferencial, sujeto individual de una producción poética.

La poesía oral improvisada en España

A decir verdad, no conocemos bien todas las manifestaciones de poesía improvisada que se dan en España, sus peculiaridades, su vitalidad actual, etc. Y eso porque, si la poesía popular, en general, ha sido tema muy secundario en el estudio y la investigación de las culturas populares, la poesía oral improvisada ha sido, con mucho «la cenicienta», la «oveja negra» de la literatura popular. Sólo en los últimos años, y gracias a la sensibilidad de nuevas mentalidades de profesores e investigadores por la cultura de sus respectivas regiones, empezamos a conocer el panorama de la poesía oral improvisada que se practica en España.

En esta Comunicación trataré sólo de las modalidades que yo considero principales, atendiendo a la repercusión social que tienen en sus respectivas regiones y al grado de vitalidad con que se manifiestan, a saber: el *bertsolarismo* en el País Vasco, el *trovo* en la región de Murcia y en las Alpujarras, el *glosat* en Baleares, la *regueifa* en Galicia y el *punto cubano* en Canarias.

Otras manifestaciones de poesía improvisada hay en otras regiones de España, de las que, no obstante, queremos dejar constancia: el *cantar a picadillo* en las montañas occidentales de Santander (Christian 1998 y 2000), el *chacarrá* en el Campo de Gibraltar (Cádiz) (Ruiz 2000), cuartetos y ovillejos en Brihuega y otros pueblos de La Alcarria (Guadalajara) (Caballero 1996), los *corrantes* en las provincias de Lérida y Tarragona (Cataluña) y otras varias formas de improvisación en varias partes de la Comunidad Valenciana (Santapola, Elche, Orihuela...) y en varias zonas de Málaga, de Córdoba y del norte Almería (aparte de la zona de la Alpujarra granadina y almeriense).

El *bertsolarismo* en el País Vasco

Casi con seguridad, el fenómeno de improvisación poética más conocido de España es el que se practica en el País Vasco, donde recibe el nombre de *bertsolarismo*, y sus practicantes el de *bertsolaris*, siendo inmemorial su origen y estando aún en plena vigencia su práctica. Más aún: podría decirse que el *bertsolarismo* vasco vive en estos momentos el estado de mayor apogeo de su historia legendaria.

Por otra parte, el *bertsolarismo* vasco ha contado, más que ninguna otra modalidad de la improvisación española e hispánica en general, con muchos y muy variados estudios. Desde los trabajos de Michelena (1960), de Lecuona (1965), de Zavala (1996 y 2000), de Aulestia (1990) y el de Egaña (1996), Garzia (2000) y Sarasua (2000)⁴⁵, hasta escritos y artículos de todo tipo, unos divulgativos, otros analíticos, más una colección enorme de antologías de *bertsos* (en euskera *bertso* designa lo que es castellano 'estrofa', mientras que a cada verso los llaman *línea*) de los más famosos *bertsolaris*, debida a la diligencia y al trabajo de Antonio Zavala, responsable de las ediciones, y al gran amor a la cultura vasca de Joaquín Satrústegui, director de la editorial Senda, en donde han visto la luz.

Mi conocimiento del *bertsolarismo* vasco se había basado en la lectura de esta bibliografía, mas a ello pude añadir una experiencia directa, muy superior, en diciembre de 1997, al asistir a la final del Campeonato Nacional de *Bertsolarismo*. Una experiencia así, en el momento más alto del *bertsolarismo*,

⁴⁵ Andoni Egaña y Jon Sarasua han escrito, además, un interesantísimo libro, que viene a ser una reflexión dialogada, a modo de correspondencia cruzada, sobre el fenómeno del *bertsolarismo* y las circunstancias que rodean la vida y los pensamientos de los *bertsolaris*. El libro, escrito y publicado originariamente en euskera, fue traducido por ellos mismos al castellano, con el título *El mirlo le dijo al cuervo...*, aún inédito.

prolongada en una jornada por más de ocho horas, permite no sólo adentrarse con cierta profundidad en ese mundo, sino comprobar también el ambiente sociológico en el que ese fenómeno vive, con un apoyo social que va, en este caso, mucho más allá del entusiasmo, y llega a identificarse con una de las manifestaciones más singulares de la cultura vasca.

Este es el hecho que más me interesa destacar, en primer lugar: la identificación del bertsolarismo con la cultura autóctona vasca. En algunos ámbitos culturales se mantiene que la pervivencia del euskera, que vivió épocas de gran debilidad y de extremado fragmentarismo, se debió, en parte, a la existencia del bertsolarismo y a la existencia de tantos y tantos bertsolaris que, cantando siempre en euskera, tuvieron fieles seguidores en las aldeas y pueblos más pequeños de los valles vascos.

Y esta es también una de las principales características del bertsolarismo, si no la más, la que se canta siempre en euskera. Y no sólo es la lengua, sino también la música: los bertsolaris siempre cantan sus improvisaciones, siempre, *a capella*, sin instrumentación alguna, y para ello usan infinidad de melodías, acomodadas en cada caso al tipo de *bertso* (estrofa) que ha elegido para su improvisación, de tal manera que el repertorio de melodías de que dispone el bertsolari es enorme. No quiere esto decir que el bertsolari no pueda crear *ex profeso* una melodía para su improvisación, pero es lo cierto que la mayoría usa de las que ya existen, acomodándolas, eso sí, a la variación y al gusto del propio cantor. Y así, ese caudal de música usada para el bertsolarismo, es también música folclórica vasca, tradicional, que puede usarse para otros muchos cantos populares y colectivos: una manera más de adentrar un arte que es eminentemente individual, el bertsolarismo, en una tradición que es colectiva, la música. Eso explica —cosa que entonces me llamó mucho la atención— que cuando un bertsolari actúa en un campeonato y ha llegado al final de su *bertso* (estrofa) repitiendo los dos últimos versos, éstos son coreados unánimemente por el público, como conocedores que son de la melodía. Y es bien sabido el amor del pueblo vasco a la música, legendarios son sus coros y su afición a cantar en coro, y no es ninguna novedad decir que la música tradicional vasca está llena de melodías bellísimas.

Por ejemplo, la controversia que Andoni Egaña y Jon Sarasúa improvisaron sobre el tema de «El frío y el calor», a propuesta del público, en el VI Encuentro-Festival de Las Palmas:

Egaña	
«Hotzak hasi behar du»	«¡Que empiece el frío!»,
hainbeste zarata! (bis)	han vociferado fuerte...
Zeuk hasi behar zendun	tú debías de empezar,
beroa zera ta (bis).	dado que eres el caliente.
Sarasúa	
Zerbait atera behar	Hay que empezar a cantar
guk gure ahotik (bis)	con cierto calor,
atera itzak bertsoak	saca tus versos de una vez
konjeladoretik (bis).	del congelador.

A la infinita variedad de la música, en el bertsolarismo se corresponde también una gran variedad de formas de improvisación, tanto sea por el tipo de estrofa y versificación usadas como por el tipo de actuación (*performance*) que se imponga. Las características tan particulares de la lengua vasca hace que tenga también sus propias leyes versificadoras, que pueden corresponder, más o menos, con las siguientes estrofas en castellano: cuartetos, sextillas, octavillas, décimas y hasta estrofas de 12 y 14 versos, con un sistema de rima muy variado que, a veces, llegan a complicar hasta el extremo, para poner a prueba las dotes del bertsolari. Pero una de las estrofas más usadas es la de diez versos, aunque no con la rima de la décima espinela (*abbc:cd:deed*), sino con la del romance, asonantando los versos pares. Y el verso predominante es el octosílabo, aunque sean frecuentes las combinaciones anasilábicas 8/6, 10/8 ó

6/4.

En cuanto a los tipos de improvisación que se practican, depende mucho del tipo de actuación (*performance*) de que se trate: en las actuaciones espontáneas (o incluso programadas) ante un público, predominan los desafíos entre dos bertsolaris, que cantan por tema libre o por tema impuesto; mas en actuaciones de competición (o incluso en las espontáneas) las actuaciones de los bertsolaris suelen ser en solitario, y en ellas se dan multitud de modalidades: improvisación en una, dos o tres estrofas de un tema impuesto (la soledad, la luna, la fe, el día lunes, una carta...), definición de una palabra sin poder nombrarla (*cocina, escoba, cabeza, bosque...*), completar un *bertso* a partir de uno o dos versos iniciales impuestos (una especie de «pie forzado» inicial) y en una estructura métrica también marcada, etc. En todo ello se valora no sólo el grado de virtuosismo del poeta, sino también —y mucho— su ideología (no política, sino intelectual) del cantor, su capacidad de argumentación, el ingenio y la rapidez en la réplica, la originalidad de su pensamiento, de tal manera que un bertsolari de éxito es también, en cierta manera, un ideólogo, un líder del pueblo vasco.

El bertsolarismo vasco, como dije, vive hoy un momento de gran pujanza, envuelto en un ambiente de gran popularidad y, lo que es más raro, si lo comparamos con lo que ocurre en el resto de las regiones donde se practica algún tipo de improvisación poética, de indudable prestigio. Y otras marcan distinguen el movimiento actual del bertsolarismo en el País Vasco:

.Es ya un fenómeno urbano, sin que haya dejado de serlo también rural, y sociológicamente culto: hoy los bertsolaris actúan de continuo en las ciudades y en los grandes núcleos de población, y quienes acuden a sus actuaciones son gentes de toda condición, no sólo los iletrados típicos de épocas pasadas.

.Es hoy también un fenómeno de jóvenes, no de viejos: la edad que predomina entre los bertsolaris actuales va desde los 18 a los 30; y además de jóvenes universitarios: de los 8 participantes en la final del Campeonato Nacional de Bertsolaris de 1997 mencionada, 7 eran universitarios, y 4 de ellos ya licenciados.

En esta renovación generacional y en este cambio sustancial de substrato sociológico ha tenido mucho que ver la creación de una Asociación de Bertsolaris (*Euskal Herriko Bertsozaleen Elkarte*, con sede en Igeldo Pasealekua, 25. 20008 Donosti) que organiza «campeonatos» regionales, provinciales y nacionales de bertsolaris, coordina la actuación de los bertsolaris, promueve el amor al bertsolarismo en las ikastolas, ha creado talleres-escuela donde se enseñan los rudimentos de la improvisación y ha logrado una infraestructura informativa que trasciende a la opinión pública de ordinario, a través de los medios de comunicación (prensa, radio y televisión). A la Asociación de Bertsolaris se debe, además, la publicación de varias y muy interesantes «actas» de los últimos campeonatos provinciales y nacionales de bertsolaris.

Todo ello hace del bertsolarismo vasco —como dijimos al principio— la modalidad de improvisación poética más importante de España en la actualidad y seguramente también del Mundo Hispánico.

El trovo en Murcia y en el Campo de Cartagena

En la región de Murcia, y muy especialmente en los municipios de Cartagena y La Unión, lo que suele llamarse el «Campo de Cartagena», vive hoy otra de las manifestaciones de poesía improvisada más importantes de España, por lo que tiene de fenómeno social aceptado y reconocido, también por la altura poética con que se practica, aunque haya perdido ya los tintes de denuncia y de reivindicación

social que tuvo en tiempos pasados.

La bibliografía sobre el trovo murciano no es muy abundante ni antigua, pero sí interesante: el trabajo panorámico mejor que conozco sobre el trovo es el de Bonmattí Limorte (2000); pero hay también estudios y antologías de dos troveros famosos: *Calle del trovero Castillo* (1995) y el «El Minero» de Mouzo Pagán (1966).

La fórmula típica de improvisación es *el trovo*, siendo los improvisadores, *troveros*. La estructura métrica predominante es la *quintilla* (con algunas variedades de rima, generalmente asonante) cantada con aire de *malagueña*, bastante «aflamencada» (*malagueña trovera* la llaman o, simplemente *cante del trovo*), y acompañada de una guitarra que toda al estilo del flamenco, con largos y muy floreos interludios. Para acompasar la quintilla del texto a la estructura de seis tercios de la música, se repite siempre el primer verso, propiciando con ello la expectación del público y unos momentos más de reflexión al trovero.

Por ejemplo, el inicio de los troveros murcianos en el VI Encuentro-Festival de Las Palmas:

Patñero

A Canarias yo he venido
por verme en vuestro regazo
y al estar agradecido
quiero daros el abrazo
que de Murcia me he traído.

Antonio

Ya que estamos en escena
donde reina la poesía,
al comenzar mi faena
les entrego el alma mía
y abrazos de Cartagena.

Otras fórmulas se utilizan en la región de Murcia para la improvisación, como son la cuarteta y hasta la décima, ésta de incorporación relativamente reciente, por influencia de algunos troveros emigrantes a Cuba, que retornaron con la estrofa típica de América, pero hay que decir que el trovo murciano se desarrolla básicamente en quintillas. Una modalidad particular de trovo hay, sin embargo, por antonomasia, y que se convierte en la prueba principal cuando de comprobar las actitudes del trovero se trata, y es la *glosa* en quintillas de una cuarteta impuesta, de tal manera que las cuatro quintillas que debe improvisar el poeta no sólo deben cumplir con la preceptiva de acabar con cada uno de los versos de la cuarteta, sino que deben respetar la rima que aquella tenga, de tal forma que si la cuarteta es alterna (*abab*) las quintillas deberán ser alternas (*ababa*) y si abrazada (*abba*), las quintillas también abrazadas (*abbab* o *abaab*).

Otra modalidad de improvisación se practica en Murcia que resulta distintiva y muy curiosa, y es la que se podría llamar «al dictado»: cuando un trovero es poeta pero no cantor, le dicta los versos a otro que los canta, de tal forma que resulta un acto de creación compartido, actuando al unísono poeta e intérprete y recibiendo también al unísono los aplausos del público.

El trovo murciano actual, tanto en cuestiones de preceptiva métrica como de contenido temático, se rige mucho por unas «leyes» que dictó un trovero famoso de principios de siglo, José María Marín; una especie de recomendaciones que Marín formuló para elevar la categoría poética del trovo y que, debido a su indiscutido prestigio, se han convertido en «leyes».

El trovo murciano vive hoy también en un momento de esplendor, pues no sólo cuenta con el fervor de un público aficionado sino con el reconocimiento de las instituciones culturales locales y regionales, que apoyan cuantas iniciativas se programen en favor del trovo, bien sea en el ámbito local o

en reuniones y certámenes nacionales o internacionales de poesía improvisada⁴⁶. Y como muestra de su poder de convocatoria, está el Certamen Nacional del Trovo, organizado por el Ayuntamiento de Cartagena, que se viene celebrando anualmente desde 1977.

Finalmente, debe decirse que el trovo murciano no debe confundirse con el trovo alpujarreño, pues aunque tienen elementos afines y, en la actualidad, existe una relación muy fluida entre sus respectivos troveros, tienen diferencias muy notables, sobre todo en los aspectos musicales.

El trovo de Las Alpujarras

Las Alpujarras es una comarca histórica de la Andalucía oriental, que baja desde las estribaciones de Sierra Nevada hasta el Mediterráneo y que se reparte entre las provincias de Granada y Almería. Es por tanto una región extremadamente montañosa, con comunicaciones muy difíciles, con una economía depauperada, casi exclusivamente agrícola, y que a comienzos de la mitad de este siglo sufrió un fuerte abandono de sus pobladores, emigrantes a las tierras bajas y al cultivo de los invernaderos de la costa de Almería. Hoy el movimiento trovero de las Alpujarras y los más afamados troveros alpujarreños viven en la zona de invernaderos de El Ejido, sobre todo.

Quien más ha estudiado y ha escrito sobre el trovo alpujarreño es José Criado (1993 y 1994), pero también son interesantes los trabajos de Checa (1992) y Fernández Manzano (1992), y existe una buena antología de trovos a cargo de Criado y Ramos Moya (1992).

La fórmula típica de improvisación alpujarreña es en todo paralela a la de Murcia: *trovo* se llama su arte, *troveros* se llaman los cantadores y *quintillas* son las estrofas en que improvisan, generalmente con rima asonante. Lo que cambia es la música y la instrumentación de su *trovo*: el cante es de *fandango* y los instrumentos que acompañan son el violín y la guitarra (en otras ocasiones, también laúd y palillos). Y la forma más común de su *performance* es el de la alternancia entre dos troveros, generalmente en controversia. *Tanda* o *velada de trovo* es como llaman los del lugar a su *performance*, básicamente cantada, pero también con muchas intervenciones recitadas, sobre todo al comienzo, como introducción y saludo, y al final, como despedida y para descanso de los músicos, mientras se alterna otra pareja de troveros.

La tesitura en que cantan los troveros alpujarreños es muy alta, casi al límite del rompimiento. Esta es la característica más llamativa de su cante, lleno de melismas y de una expresividad extraordinaria, con indudable raigambre del flamenco. Cada trovero inicia su turno con un gritito *rajao* (propriadamente una exclamación), para darse ánimo, y llega a alturas de expresividad dramática realmente impresionantes.

Por ejemplo, la despedida Candiota y Sevilla (los dos más famosos troveros alpujarreños) en el VI Encuentro-Festival de Las Palmas:

Candiota
Mis Alpujarra aquellas
lloraron cuando partí
y ante tantas cosas bellas
se desgrana sobre mí
un terremoto de estrellas.

⁴⁶ Tal es el caso actual, en donde los troveros murcianos han acudido a Sicilia con la ayuda de la Consejería de Turismo y Transporte del Gobierno Autónomo de Murcia; en el VI Encuentro Festival de la Décima y el Verso Improvisado, celebrado en Las Palmas en octubre de 1998, en donde los troveros acudieron entonces con la ayuda de la Concejalía del Ayuntamiento de Cartagena.

Sevilla
Yo lucho y sigo luchando
con la fe y con la energía
que el público me va dando
y en mi mente la poesía
que en Canarias va granando.

Modernamente, algunos troveros alpujarreños gustan de cantar también en décimas, y lo hacen con muy buen oficio, pero más por influencia de la región de Murcia (y últimamente por la relación que han tenido con *repentistas* cubanos). Prueba de que la décima no es forma tradicional de La Alpujarra es que la cantan (más bien la recitan) sin acompañamiento musical alguno. Una prueba es esta magnífica décima que Candiota improvisó recitando en el VI Encuentro-Festival de Las Palmas:

Décima, mi paisana,
andaluza como yo,
¿qué viento te trasplantó
a la selva americana?
No pude, querida hermana,
en mis tiempos conocerte,
pero esta noche por suerte
conmigo vas caminando
cuando me voy acercando
al teatro de la muerte.

El *glosat* de las Islas Baleares

Lo más característico en la práctica de la improvisación poética en las Islas Baleares, lo mismo que ocurre en otros lugares del dominio del catalán (Cataluña y Valencia), es el uso de su lengua autóctona: el mallorquín y el menorquín, según sean de Mallorca o de Menorca sus cantores.

A éstos se les llama *glosadors*, cantan siempre en pareja, en alternancia, y se llama a su *performance*, *glosat*, recibiendo el nombre de *glosat de picat* cuando la modalidad de improvisación es la controversia.

Los versos que cantan son siempre octosílabos (como casi todas las formas de improvisación de España y de Hispanoamérica), pero sin que tengan una estructura estrófica única y fija. Por regla general, los *glosadors* improvisan formando sextillas u octavillas, pero entre esa media pueden aparecer septillas y hasta décimas (no espinelas, desde luego), sin que exista en ningún caso un sistema de rima fijo, pero sí una tendencia a que la rima sea consonante y alterna (a veces, abrazada) entre los versos de la estrofa elegida.

Su *performance* es siempre cantada, acompañados de una guitarra. La música es lenta, solemne, casi ritual, muy hermosa; música típicamente mediterránea.

Por ejemplo, el inicio de los dos glosadores representantes menorquines en su actuación en el VI Encuentro-Festival de Las Palmas:

Ametller
Jo ja vaig a començar
si no 'm falla sa gargamella,
i si un glosador s'esgavella,
amics, malament sol 'nar.
I a vegades una pispella
per un ja li pot bastar;
un abraç vos vull donar

*Ya voy a comenzar
si no me falla la garganta
(pues) si un glosador se descoyunta,
amigos, mal suele ir la cosa.
Y a veces (con) una cosa insignificante
para uno ya es suficiente;
un abrazo quiero daros*

i ara des de Ciutadella
que mos 'cabau d'escoltar.

*abara desde Ciutadella
(a los) que acabáis de escucharnos.*

Barceló
I dins un local tan honrat,
amb una gent tan educada,
i jo és sa primera vegada
i que he vingut convidat.
Salut sa gent que hi ha 'replegada
i un públic tant apreciat,
i d'aquí vos don un abraç
i a ses dones una besada.

*En un local tan bonrado,
con una gente tan educada,
para mí es la primera vez
que he venido invitado.
Saludo a la gente que hay reunida
a un público tan apreciado,
desde aquí os doy un abrazo
y a las mujeres un beso.*

Un estudio panorámico de la poesía improvisada en las Islas Baleares es la Sbert (2000).

La regueifa de Galicia

Entre las varias formas de improvisación que se conocen en Galicia, la más típica, la más extendida y, a la vez, la que se practica con una mayor asiduidad, es la denominada *regueifa*. Su nombre está relacionado con su origen: era la disputa en verso y cantada entre varios contrincantes por conseguir el pan de boda que solía ofrecerse a los que, sin ser invitados, acudían a la puerta de la casa del banquete nupcial a solicitarla. El pan de boda (propiamente una gran torta) se llamaba *regueifa*, y de él, por metonimia, los cantos improvisados por conseguirlo.

Hoy sigue practicándose aquella costumbre, sobre todo en las aldeas, pero el canto improvisado en Galicia tiene escenarios más diversos y se han diversificado sus funciones. Sigue llamándose *regueifa* en la comarca de Bergantiños, en el occidente de La Coruña, *brinda*, *beringo* o *loia* en comarcas del oriente de Lugo y, simplemente, *cantigas ao desafío* en el sur de Orense, en zonas limítrofes de Portugal. A sus practicantes se les llama *regueifeiros* o *brindeiros*, pues esa es, justamente, la función principal que hacen en la actualidad, la de ser «brindadores» en las ceremonias y en las celebraciones a las que son invitados. Por ejemplo:

*A regueifa está na mesa,
que é de pan de centeo;
o muíño que a moeu
non tiña capa nin veo.*

*La regueifa está en la mesa,
que es de pan de centeno;
el molino que la molió
no tenía muela ni eje.*

La estructura métrica es, sin embargo, uniforme en todo el territorio: la cuarteta con rima asonante en los versos pares: la simple y españolísima *copla*. Característica también común es el uso del gallego en estos cantos y la forma de cantar, una melodía monocorde, *a capella*, sin instrumentación alguna (en tiempos anteriores se usó la gaita y panderetas), aunque con variantes bien diferenciadas según las comarcas.

La característica más llamativa de la *regueifa* es la rapidez con que la cantan, la espontaneidad en la improvisación y el ingenio en las respuestas, más que los recursos literarios de otras formas de improvisación del mundo hispánico.

Son varios los autores que se han fijado en las modalidades de la poesía en Galicia, sobresaliendo los trabajos de Lisón (1974) y Blanco (2000).

La décima y el punto cubano en las Islas Canarias

Lo que diferencia la forma de improvisación poética de las Islas Canarias del resto de los

territorios españoles es el uso de la décima espinela, una estrofa que nació siendo culta y se transformó a partir del siglo XVIII en una de las manifestaciones de la cultura popular más importante de toda la América ibérica, tanto hispana como portuguesa. Y esta es la otra característica diferenciadora: que Canarias es un territorio a medio camino entre la Península Ibérica y el Continente americano, y esto, que es un hecho geográfico, se resuelve en algunos asuntos culturales más a favor de la relación Canarias-América o América-Canarias, que en las dos direcciones se manifiesta la relación. Es decir, que en este tema de la décima popular, Canarias está más cerca de América que de España. Hoy en Iberoamérica, y en todos los países, tanto en los de habla española como en Brasil, de habla portuguesa, la poesía improvisada es un fenómeno de cultura popular de unas dimensiones y de una importancia sociológica —también literaria— muy superiores a los de España y los de los otros países que conozco. Y la improvisación poética en toda América se hace en décimas.

De los orígenes españoles de la décima no voy a decir nada porque ese es el aspecto más sabido. Yo creo que todos, absolutamente todos los decimistas han improvisado alguna vez una décima sobre este asunto: valdría la pena hacer un estudio sobre ello, pues entre otras cosas se demostraría cómo sobre un mismo tema, por mil veces que sea repetido, la improvisación es capaz de encontrar siempre un matiz diferencial, una idea y una palabra original, nunca antes intuida ni dicha. A mí me ha llamado mucho la atención este asunto y he puesto algún interés en ir recolectando décimas que hablen de él: no hay decimista que no sepa, ni que deje la ocasión de repetirlo en sus versos, que su creador fue Vicente Espinel; y junto a este dato trivial: que Espinel era andaluz y malagueño, que nació en Ronda, precisando incluso el año de su nacimiento, el año de la creación de la décima y el título del libro en que la dio a conocer; he oído decir, incluso, que su alumbramiento se produjo por la noche, en horas de luna llena, pero eso es ya metáfora; décimas todas ellas asombrosas en el contenido y hermosísimas en la expresión, como ésta del cubano Jesusito Rodríguez, que dijo en el Festival de Decimistas de Las Palmas en 1992; empezaba con este tema:

Málaga, mano de miel,
nueve lunas esperó
y en una estrella le abrió
las pupilas a Espinel.

Citaré completa una de las décimas más bellas y seguramente la más famosa de entre todas, la del cubano Jesús Orta Ruiz «Indio Naborí», reconocido por todos como el mejor decimista del siglo XX:

Viajera peninsular,
¡cómo te has aplanado!,
¿qué sinsonte enamorado
te dio cita en el palmar?
Dejaste viña y pomar
soñando caña y café
y tu alma española fue
canción de arado y guataca
cuando al vaivén de una hamaca
te diste a El Cucalambé.

Cierto que la décima no sólo se usa en Canarias para la improvisación, pues también se ha convertido —como en Iberoamérica— en expresión de poesía popular de tipo tradicional (junto al *cancionero* y al *romancero*), y cierto también que en Canarias se usan otras formas métricas para la improvisación poética (como la *meda* en la isla de El Hierro y los *ranchos de ánimas* en Gran Canaria), pero

tanto en un caso como en otro, la décima improvisada es la modalidad de la décima popular más significativa de Canarias y la absolutamente dominante entre las formas improvisatorias.

La forma típica de manifestarse la décima improvisada en Canarias es con el llamado *punto cubano*, idéntica a como se manifiesta en Cuba: una especie de declamación salmodiada, que cada cantor acelera, retarda o adorna según su propio estilo, con amplios interludios musicales protagonizados por los instrumentos con que se acompaña, guitarra y laúd (a veces, también unas claves). Los decimistas se llaman *versadores* o *verseadores* y su arte es la *poesía*.

Un ejemplo cualquiera: la décima que el palmero Eremiot Rodríguez improvisó en su despedida en el VI Encuentro-Festival de Las Palmas:

Eremiot
Yo les di la bienvenida
con corazón de grandeza
y me muero de tristeza
al darles la despedida.
A mí me queda una herida,
quizás con ella me muero,
pero quiero ser sincero,
mi pensamiento se aferra:
que llevéis a vuestra tierra
el corazón de un palmero.

El *punto cubano* (o canto de la décima improvisada) fue muy común en todas las islas del Archipiélago, y en todas ellas hubo *verseadores* de mucha fama y popularidad, pero es lo cierto que en la actualidad sólo en una isla, La Palma, se mantiene vivo y pujante, con encuentros y actuaciones asiduos, bien sea en la programación de las fiestas populares, sobre un escenario, bien en la intimidad de una reunión entre amigos, en una bodega o en un recinto privado.

Una nota esperanzadora hemos de añadir. Por una parte, la frecuente visita de *repentistas* cubanos a las Islas, de una calidad extraordinaria, con actuaciones en todos los pueblos de las Islas, y, por otra, la celebración de Coloquios, Simposios y Festivales en torno a la décima, han provocado una reacción muy positiva en favor de la práctica de la décima y el *punto cubano* y han surgido nuevos y jóvenes *verseadores* con unas cualidades extraordinarias, lo que hace presagiar una regeneración muy interesante de la décima en las Islas Canarias.

Sobre la décima canaria se han publicado varios estudios últimamente (Martín Teixé 1999, Rodríguez Ramírez 1994, Siemens Hernández 1994, Trapero 1994a), además de varias antologías de décimas, unas improvisadas otras escritas, de autores populares canarios (González Ortega 1994, Hernández 1994, Martín Teixé 1992, Martín Teixé y López Isla 1994, Noda Gómez 1993). A todo ello han servido de estímulo grande los dos Encuentros-Festivales que sobre la décima y el verso improvisado se han celebrado en Las Palmas de Gran Canaria en los años 1992 y 1998 («actas» respectivas en Trapero 1994 y Trapero 2000).

Sobre la décima en América, la bibliografía es muchísimo más abundante, tanto en visiones generales o particulares de distintos países, como de Chile (Dannemann 2000), de Cuba (Díaz-Pimienta 1995, Feijóo 1961, Guanche 1994, Linares Sabio 1994, 1995 y 1999, López Lemus 1995, 1995a y 1997, Trapero 1999), de Ecuador (Hidalgo 1990), de Puerto Rico (Jiménez de Báez 1964, Córdova Iturregui 1994), de México (Jiménez de Báez 1992 y 1994, Mendoza 1957, Nava López 1994), de Argentina y Uruguay (Zabala 2000), etc. Aparte las «actas» de congresos y festivales sobre la décima y el verso improvisado celebrados últimamente en Las Tunas (Cuba): *La décima popular en Iberoamérica* (1995) y Hernández Menéndez (ed.) (1999).

Un autor de décimas hay, a la vez que improvisador y estudioso del género, que sobresale por encima de todos, que es el cubano Jesús Orta Ruiz «Indio Naborí» (1980, 1997 y 1999). El libro individual más importante sobre el género improvisatoria en décimas es el de Díaz Pimienta (1998). Y sobre la décima, en general, como género de poesía popular, los estudios de Armistead 1994 y 1996, Clotelle Clarke 1936, Cossío 1944, Orta Ruiz 1991, Pérez Vidal 1965, Trapero 1996a y Trapero 2000.

Características generales y finales

Se improvisa en la lengua autóctona de cada región: en Canarias, Las Alpujarras y Murcia, en castellano; en el País Vasco, en euskera; en Galicia, en gallego; en las Baleares, en mallorquín o menorquín.

Los nombres que reciben los improvisadores, así como el que recibe su arte es también particular de cada región: *bertsolaris* se llaman en el País Vasco, *troveros* en Murcia y Las Alpujarras, *glosadors* en Baleares, *regueifeiros* y *brindeiros* en Galicia, y *versadores* o *verseadores* en Canarias.

La estructura métrica típica de cada forma de improvisación es también particular de cada región: en Canarias su usa la décima espinela; en Las Alpujarras y Murcia, la quintilla; en Galicia, la cuarteta; en Baleares, la sextilla y la octavilla; y en el País Vasco una gran pluralidad formal.

Son comunes, sin embargo, el verso octosilábico (el típico de toda la poesía popular española e hispánica) y el sistema de rima, predominantemente asonante, aunque acomodada a la estrofa típica de cada región.

Es también característica común el hecho musical: la improvisación en España se hace siempre cantando, y, excepto en el País Vasco y, ahora, en Galicia, siempre con acompañamiento instrumental, aunque éste adquiere cierta diversidad; en Baleares y Murcia se usa sólo la guitarra; en Canarias, la guitarra y el laúd (a veces, con la aparición de las claves); y en Las Alpujarras, la guitarra y el violín (a veces también el laúd y los palillos).

Al final, cada una de estas manifestaciones musicales, aunque con el soporte de la poesía improvisada, se ha convertido en un género folclórico propio de cada región: el *punto cubano* en Canarias, el trovo por *malagueñas* en Murcia, el trovo por *fandangos* en Las Alpujarras, la *regueifa* en Galicia, la música de *glosat* en Baleares, y un innumerable repertorio de melodías vascas (todas ellas bellísimas) en el País Vasco.

Bibliografía básica

- ARMISTEAD, Samuel G. (1994): "La poesía oral improvisada en la tradición hispánica", en TRAPERO, Maximiano (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 41-69.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1996): "Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima", en TRAPERO, Maximiano, *El libro de la décima*, 15-34.
- AULESTIA, Gorka (1990): *Bertsolarismo*, Bizkaixo, Foru Aldundia.
- BLANCO, Domingo (2000): «La poesía oral improvisada en Galicia: las *regueifas*», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed. 2000), 339-352.
- BONMATÍ LIMORTE, Casimiro (2000): «El trovo del Campo de Cartagena (Murcia)», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 371-392.
- CABALLERO BARRIOPEDRO, Jesús (1996): *¡Buen pie para una cuarteta! (Historias de Bribuela)*, Madrid: Compañía Literaria.
- Calle del trovero Castillo: textos en homenaje al Trovero José Castillo Rodríguez*. Ayuntamiento de La Unión (Murcia), Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Murcia y Ayuntamiento de La Unión, 1995.
- CLOTELLE CLARKE, Doroty C. (1936): "Sobre la espinela", en *Revista de Filología Española*, XXIII, 293-304.
- CÓRDOVA ITURREGUI, Félix (1994): "Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación", en TRAPERO, Maximiano (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 73-85.

- COSSÍO, José María de (1944): “La décima antes de Espinel”, en *Revista de Filología Española*, XXVIII, 428-454.
- CRiado, José (1993): *De trovo con Candiota (1985-1987)*, Sevilla, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- CRiado, José (1994): “La décima popular en La Alpujarra”, en TRAPERO, Maximiano (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 201-216.
- CRiado, José y Francisco RAMOS MOYA (eds.) (1992): *El trovo en el festival de música tradicional de La Alpujarra: 1982-1991*, Sevilla, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- CHECA, Francisco (1992): “El trovo alpujarreño, sedante en una tierra de dolor”, en CRIADO, José y Francisco RAMOS MOYA (eds.), 271-281.
- CHRISTIAN, William A. (1998): *Trovas y comparsas del Alto Nansa*, Santander, Aula de Etnografía de la Universidad de Cantabria.
- CHRISTIAN, William A. (2000): «Verso improvisado en las montañas occidentales de Cantabria», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 405-418.
- DANNEMANN, Manuel (2000): «Poesía juglaresca en América Latina, setecientos años después», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 39-50.
- Décima popular en Iberoamérica, La (Memorias del II festival iberoamericano de la décima)*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1995.
- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis (1995): “Apuntes para el estudio del repentismo en Cuba”, en *La décima popular en Iberoamérica (Memorias del II Festival iberoamericano de la décima)*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 239-252.
- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis (1998): *Teoría de la Improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* (prólogo de Maximiano Trapero). Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa.
- EGAÑA, Andoni (1996): “Características generales del bertsolarismo”, ponencia leída en el *IV Festival iberoamericano de la décima*, Veracruz, inédita.
- ESPINEL, Vicente (1980): *Diversas rimas*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca (ed. e introducción de Alberto Navarro González y Pilar Navarro Velasco).
- FEIJÓO, Samuel (ed.) (1961): *La décima popular*, La Habana, Biblioteca del Capitolio Nacional.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reinaldo et al. (1992): “El trovo en la Alpujarra”, en CRIADO, José y Francisco RAMOS MOYA (eds.), 25-61.
- GARZIA, Joserra (2000); «Texto, contexto y situación en la poética de los bertsolaris», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 429-438.
- GONZÁLEZ ORTEGA, Manuel (1994): *Vida y décimas de Juan Betancort*, Las Palmas de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias/Ayuntamiento de Tuineje (prólogo de Maximiano Trapero).
- GUANCHE, Jesús (1994): “Aspectos geográficos y cartográficos de la décima popular cubana”, en TRAPERO, Maximiano (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 257-264.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (1994): *Décimas de José Hernández Negrín (Décimas de La Gomera)*, Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (ed.) (1999): *La luz de tus diez estrellas (Memorias del V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- HIDALGO, Laura (1990): *Décimas esmeraldeñas*, Madrid, Visor.
- INDIO NABORÍ [Jesús Orta Ruiz] y Ángel VALIENTE (1997): *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias/Centro de la Cultura Popular Canaria/Cabildo Insular de la Palma (edición y prólogo de Maximiano Trapero).
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (1964): *La décima popular en Puerto Rico*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (1994): “Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito”, en TRAPERO, Maximiano (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 87-109.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (1992): “Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y tradición”, en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 467-491.
- LECUONA, Manuel (1965): *Literatura oral vasca*, Gipuzcoa, Editorial Auñamendi.
- LIMA, Paulo (1994): *Poetas de cá. Breve panorama da poesia em Portel*, Portel, Câmara Municipal de Portel.
- LIMA, Paulo (2000): «O estado da decima no sul de Portugal e sua contribuição para a historia oral», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 215-226.
- LINARES SABIO, María Teresa (1995): “La décima como ‘viajera peninsular’ y su regreso aplanado”, en *La décima popular en Iberoamérica (Memorias del II festival iberoamericano de la décima)*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 93-106.
- LINARES SABIO, María Teresa (1999): “Hipótesis sobre el origen de las tonadas de punto cubano”, en HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (ed.), 159-166.
- LINARES SABIO, María Teresa (1994): “Funciones y realizaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba”, en TRAPERO, Maximiano (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 111-132.
- LISÓN, Carmelo (1974): «Arte verbal y estructura social en Galicia», en *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*, Madrid: Alkal, 49-69.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1995): “Poesía y oralidad en la tradición cubana”, en *La décima popular en Iberoamérica (Memorias del II festival iberoamericano de la décima)*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 77-92.

- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1995a): *La décima. Panorama breve de la décima cubana*, La Habana, Editorial Academia.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1997): *Décima e identidad. Siglos XVIII y XIX*, La Habana, Editorial Academia.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1999): *La décima constante. Las tradiciones oral y escrita*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- MARTÍN TEIXÉ, José Luis (1992): *Las décimas de doña Pancha*, Mazo (La Palma), Ayuntamiento de la Villa de Mazo.
- MARTÍN TEIXÉ, José Luis y Mario Luis LÓPEZ ISLA (1994): *La leyenda de Cuquillo. El poeta isleño de Mazo y Cabaiguán*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria.
- MARTÍN TEIXÉ, José Luis (1999): “La décima en Canarias: los verseadores”, en HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra, *La luz de tus diez estrellas (Memorias del V encuentro–Festival iberoamericano de la décima)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 247-250.
- MENDOZA, Vicente T. (1957): *Glosas y décimas de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MICHELENA, Luis (1960): *Historia de la literatura vasca*, Madrid, Minotauro.
- MOUZO PAGÁN, Rogelio (1966): “El Minero” Manuel García Tortosa (Troveros de la tierra), La Unión (Murcia), Dirección General de Cultura de la Comunidad Autónoma de Murcia/Ayuntamiento de La Unión.
- NAVA LÓPEZ, E. Fernando (1994): “La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos”, en TRAPERO, Maximiano (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 289-309.
- NODA GÓMEZ, Talío (1993): *Décimas de Severo*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de Cultura Popular Canaria.
- ORTA RUIZ, Jesús [Indio Nabor] (1991): *El jardín de las espinelas*, Sevilla, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura.
- ORTA RUIZ, Jesús [Indio Nabor] (1980): *Décima y folclor*, La Habana, Ediciones Unión.
- ORTA RUIZ, Jesús [Indio Nabor] (1999): “Influencia canaria en la cubanización de nuestra poesía”, en HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (ed.), 46-51.
- PÉREZ VIDAL, José (1965): “La décima popular”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXI, nº 3º y 4º, 314-341.
- RODRÍGUEZ RAMÍREZ, Jesús–Mario (1994): “Modelos melódicos en la décima canaria”, en TRAPERO, Maximiano (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 341-359.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (2000): «Poesía e improvisación en el folclore de Gibraltar (Cádiz)», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 457-472.
- SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (2000): «Épica pteroceta 'palabras aladas': El fenómeno de la oralidad desde Homero», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 109-116.
- SARASUA, Jon (2000): «El bertsolarismo vasco», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 473-480.
- SBERT, Miquel (2000): «La poesía improvisada en Baleares: els glosadors», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 481-492.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1994): “Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias”, en TRAPERO, Maximiano (ed.) *La décima popular en la tradición hispánica*, 361-367.
- TRAPERO, Maximiano (ed.) (1994): *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del simposio internacional sobre la décima*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (1994a): “El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias”, en *La décima popular en la tradición hispánica*, 141-174.
- TRAPERO, Maximiano (1996a): “Para una poética de la décima”, en *El libro de la décima*, 37-137.
- TRAPERO, Maximiano (1999): “Desde el asombro (ante el prodigio)”, en HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (ed.), *La luz de tus diez estrellas (Memorias del V encuentro–festival iberoamericano de la décima)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 207-219.
- TRAPERO, Maximiano (2000): «Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 117-137.
- TRAPERO, Maximiano (ed.) (1996): *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de G.C./Cabildo Insular de G.C./Unelco.
- TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.) (2000): *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, I. Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y ACADE.
- ZABALA, Abel (2000): «Funciones del canto improvisado en Argentina y Uruguay», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 273-288.
- ZAVALA, Antonio (1996): «Bosquejo de historia del bersolarismo» y «El bersolarismo», en *Auspoaren auspoa I*, Oiartzun (Gipuzkoa), Sendoa Argitaldaria, 109-254 y 255-282, respectivamente.
- ZAVALA, Antonio (2000): «El conocimiento del idioma como base y fundamento de la improvisación en verso», en TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.), 493-497.