

**LA TRADICIÓN Y LA IMPROVISACIÓN  
EN LA POESÍA ORAL: LA DÉCIMA, UN NUEVO  
GÉNERO POÉTICO INTEGRADOR EN EL  
MUNDO HISPÁNICO**

*TRADITION AND IMPROVISATION IN ORAL  
POETRY: TEN-LINE STANZAS. A NEW AND  
INCLUSIVE POETIC GENRE IN THE SPHERE  
OF SPANISH LITERATURE*

**Maximiano Trapero\***

Recibido: 31 de marzo de 2012

Aceptado: 25 de abril de 2012

**Resumen:** Una estrofa poética hay en el mundo hispánico, todavía poco conocida y estudiada, que comparte e integra las dos modalidades de la poesía oral: la tradicional y la improvisada. Esa estrofa es la décima, fijada para la poesía «culta» a finales del siglo XVI, y que tuvo un proceso de popularización y folclorización desde el siglo XVIII hasta llegar a ser en la actualidad la estrofa preferida de toda la poesía popular de Hispanoamérica (y de Canarias). Pero por las múltiples funciones que cumple y por la

**Abstract:** The ten-line stanza is a scantily studied and lesser-known poetic form in the world of Spanish literature, that brings together the two facets of improvisation and tradition. The ten-line stanza, that first appeared at the end of the XVIth century has since undergone a whole process of popularisation and inclusion in folklore until it has become the favourite form of popular poetry in Latin America (and the Canary Islands). Its multiple purpose and variety of forms have converted it from a simple (although

---

\* Catedrático de Filología Española (Lexicología y Semántica). Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Edificio de Humanidades. C/ Pérez del Toro, 1. 35003 Las Palmas de Gran Canaria. España. Teléfono: +34 928 45 17 49; correo electrónico: mtrapero@dfc.ulpgc.es

variedad de formas con que se muestra, de ser una simple (aunque afortunada) estrofa de la literatura del Barroco se ha convertido en un nuevo género que integra las dos modalidades históricas de la poesía popular.

**Palabras clave:** literatura oral, romancero, cancionero, décima, poesía improvisada.

flexible) form of verse framed within the Baroque tradition into a new genre that unites the two historical models of popular poetry.

**Key words:** oral literature, ballads, collection of verse, ten-line stanza, improvised poetry.

### 1. MENÉNDEZ PIDAL Y LA POESÍA ORAL «IMPROVISADA»

Todos los estudios sobre la poesía oral española de género narrativo y de tipo tradicional están marcados por el magisterio de don Ramón Menéndez Pidal. Este me parece a mí un aserto absolutamente indiscutible, por mucho que después puedan hacerse matizaciones y puedan incluso citarse autores y opiniones que se desarrollaron al margen de la línea del pensamiento del gran filólogo español. Sería del todo imposible resumir en unas pocas líneas ese pensamiento, y del todo fuera de lugar pretender hacerlo aquí. A costa de la simplificación, podría decirse que sobre dos pilares muy firmes levantó Menéndez Pidal el gran edificio de sus estudios sobre la poesía oral española: sobre el carácter «tradicional» de esos cantos y sobre el poder de la memoria en la transmisión de los mismos. Por supuesto que a cada uno de esos pilares le pondría él mismo añadidos y arbotantes con que explicar la enorme complejidad de esa realidad de géneros, subgéneros y manifestaciones diversas que simplificamos con el sintagma de «poesía oral».

Un género poético estaba en España en plena vigencia en el tiempo en que Menéndez Pidal lo tomó como centro de sus reflexiones: el romancero, y desde él extendió su mirada a otros géneros poéticos precedentes, como los cantares de gesta, o paralelos, como la balada europea. Y de ahí que su teoría sobre la poesía narrativa de tipo tradicional interese no sólo a los estudiosos del romancero, sino a todos los otros géneros poéticos narrativos orales.

Por otro lado, con bastante posterioridad, se desarrolló una llamada «teoría de la oralidad» que ha sido formulada principal-

mente desde la filología norteamericana y en inglés, y que desconoce las teorías de Menéndez Pidal, de la misma forma que ignora las manifestaciones de poesía (cabría aquí ampliar el género y decir literatura) oral españolas o, por mejor decir, pan-hispánicas, por cuanto no son solo españolas sino también hispanoamericanas, y hasta valdría decir iberoamericanas, pues también abarcan a Brasil y a las manifestaciones poéticas en portugués, que en esencia son las mismas que las dichas en lengua española; de tal forma que cabe hablar de una literatura oral «iberoamericana», en todo esencialmente unitaria, aunque manifestada en las diversas lenguas de la Península Ibérica y que se extendieron por todos los países de la América de lengua española y portuguesa.

Esa «teoría de la oralidad» tuvo sus pilares en las investigaciones de Milman Parry y de Albert B. Lord sobre la poesía épica de los países sur-eslavos, y se desarrolló después con las reflexiones y aportaciones de autores como McLuhan, Havelock, Ong, Zumthor, Finnegan, Foley, etc., que, en su conjunto, manifiestan un cuerpo teórico admirable, original, capaz de explicar las diferencias que identifican a ese «producto» literario hecho con la lengua con que se habla, en contraste a la lengua que nace de la escritura. Pero —lo repetimos— lo ha hecho ignorando el patrimonio poético oral español y sobre manifestaciones literarias que a mí me parecen inferiores en diversidad y en intensidad poética a las que conforman la tradición pan-hispánica.

Pero, a la inversa, también debe decirse que desde el lado de la filología española, portuguesa e iberoamericana en general se han ignorado hasta fechas muy recientes las aportaciones de los autores de esa «teoría de la oralidad». De manera que posiblemente las dos formulaciones teóricas más importantes que se han desarrollado en el mundo occidental sobre la poesía oral se han hecho de manera independiente y sin querer saber la una de la otra. Y lo que es más triste, siguen sin encontrarse. Muy pocas «introducciones», no ya estudios completos, conozco yo que desde el lado de la filología española hayan querido explicar esa teoría de la oralidad y que lo hayan hecho además tratando de ponerla en relación con los estudios realizados sobre la poesía tradicional pan-hispánica. Un autor debe destacarse por encima

de todos, por cuanto es un profundo conocedor de ambas tradiciones: Samuel G. Armistead, el único que ha explicado en español con cierto detalle los descubrimientos iniciales de Parry y Lord y el desarrollo de la teoría a la que dieron lugar<sup>1</sup>.

Por otra parte, al poner en relación la poesía popular narrativa española (propriadamente el romancero) con los cánticos épicos sur-eslavos estamos tratando posiblemente de las dos manifestaciones poéticas de tipo narrativo y de tradición oral vivas y «últimas» más importantes del mundo occidental, si bien los segundos están mucho más cerca de las formas poéticas propias de la Edad Media, y sus cantores pueden considerarse como los modelos supervivientes más representativos de la juglaría medieval.

En dos únicas ocasiones se acercó Menéndez Pidal al mundo de la poesía épica de la antigua Yugoslavia, y en ambas lo hizo de manera muy de pasada, aunque anunciando su propósito de volver sobre ella de manera más detenida<sup>2</sup>. En la primera, en 1961, sin conocer más que indirectamente los estudios de Parry<sup>3</sup>, para establecer las diferencias entre la canción tradicional occidental (cantares de gesta, romances y baladas) y la poesía épica balcánica, llegando a la siguiente conclusión: la canción tradicional occidental está basada en la repetición con variantes («vive en variantes») llegando a ser un «producto» colectivo, mientras que la poesía balcánica está basada en la improvisación («vive en la improvisación») siendo un «producto» poético individual<sup>4</sup>. (En este primer acercamiento, bien fuera por lo desconocido que le era entonces la canción épica yugoslava, bien fuera por la falta de lectura directa de los estu-

<sup>1</sup> ARMISTEAD (1996), pp. 15-34.

<sup>2</sup> «Expondré aquí brevemente –dice Menéndez Pidal en su segundo artículo– mi impresión acerca del reciente libro de A.B. Lord, *The Singer of Tales*, 1962, esperando tratar el caso yugoslavo más ampliamente, sin limitarme a esta importante publicación», MENÉNDEZ PIDAL (1965-1966), pp. 196-197.

<sup>3</sup> El propio Menéndez Pidal confiesa que no conoce a Parry «más que de segunda mano», por las referencias que de él y de sus teorías sobre la poesía de Homero y de los cantores épicos yugoslavos hace McMillan, MENÉNDEZ PIDAL (1961), p. 15.

<sup>4</sup> MENÉNDEZ PIDAL (1961), p. 15.

dios de Parry, se pone muy de manifiesto la antinomia que para Menéndez Pidal supone la tradición poética occidental respecto de la canción épica sur-eslava. Un romance español, dice Menéndez Pidal, después de seis siglos de vida oral, sigue siendo el mismo romance; por el contrario, una canción servia es distinta en cada recitación; y asegura que la forma de la transmisión de la canción sur-eslava es desconocida en la poesía oral occidental<sup>5</sup>; el romance se basa en una recreación de un texto previamente fijado, mientras que la canción sur-eslava se basa en la improvisación; y «los dos términos *tradición oral* e *improvisación* se repelen», concluye Menéndez Pidal<sup>6</sup>.

En el segundo acercamiento, en 1965, manifiesta ya desde el título la opinión que tenía de la oposición existente entre los cantos épicos yugoslavos y los occidentales, y que ahora va a formular a partir del fundamental libro *The Singer of Tales* de Albert Lord, publicado unos años antes, en 1960. La posición teórica de Menéndez Pidal se detiene de nuevo en la controversia entre memoria e improvisación como formas alternativas y respectivas del canto occidental y del canto yugoslavo. La suya se decanta de manera contundente en favor de la memoria como esencia del poema oral, y para corroborarlo trae el ejemplo de cómo en los cantares de gesta medievales el poeta confiaba su canto a un juglar, «al cual exigía fidelidad verbal absoluta»; cualquier palabra cambiada era censurable: «*Erró el juglar*, decía el trovador» cuando aquél cambiaba una sola palabra del texto manuscrito; sólo que posteriormente, cuando el juglar dejó de ser un profesional (el cantor de romances, por ejemplo), éste gozó de una gran libertad de memoria<sup>7</sup>. No valora Menéndez Pidal muy positivamente la improvisación pura, como si fuera algo imposible de existir y un tanto contraria a la consideración del verdadero poeta. Dice Menéndez Pidal: «La creación poética con la improvisación se concibe muy bien entre poetas como los yugoslavos, que principalmente actúan ante un proletariado rural», pero pretender que Homero, cantor ante príncipes y ciudadanos ilustres, fuera también un improvisador, «no diré [que sea] un despropó-

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>7</sup> MENÉNDEZ PIDAL (1965-1966), p. 204.

sito literario [...] diré sólo que es dejarse llevar demasiado por la afición especialística profesada hacia los cantores yugoslavos, tomándolos como modelo universal de poetas orales». Y concluye su reflexión: «¿Por qué poetizar *rápidamente?*»<sup>8</sup>.

De esta actitud de Menéndez Pidal se desprenden varias cuestiones que conviene individualizar:

a) Parece como si Menéndez Pidal menospreciara la improvisación como forma de «poetizar», como si en la improvisación no pudiera haber verdadera poesía<sup>9</sup>.

b) Parece como si en los mecanismos de la reproducción de un canto oral estimara Menéndez Pidal que la memoria fuese un recurso más «natural» que la improvisación.

c) Con ello parece mostrarse que Menéndez Pidal no sólo no conocía de manera directa el fenómeno del canto épico de los *guslari* balcánicos, sino que desconocía del todo (o no las consideraba aquí) las otras tradiciones hispánicas de improvisación poética<sup>10</sup>.

Una actitud así, en un hombre que conocía tan profundamente la poesía oral de los pueblos de Europa y que había reflexionado con tanto tino sobre la poética en que se basaba, extraña sobremanera desde las alturas que ahora miramos el fenómeno entero de la poesía oral, pero no en el tiempo en que Menéndez Pidal escribió sobre ello. Y en su tiempo, y sobre

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>9</sup> Es muy significativo respecto a la valoración que Menéndez Pidal tenía de la poesía improvisada el siguiente párrafo: «Vemos aquí la improvisación brotar por todas partes en Yugoslavia, como una facilidad connatural, allí muy al uso; la vemos bajo su complejo de admirable frivolidad. Desde este punto de vista, la improvisación toma como base del poetizar es un jugueteo que sólo prospera en medios de escaso desarrollo intelectual en la técnica artística, sea en grado eminente entre yugoslavos, sea en tono menor entre payadores argentinos o versadores valencianos o versolaris vascos, capaces de estar horas y horas repentizando sobre cualquier tema», MENÉNDEZ PIDAL (1965-1966), p. 200.

<sup>10</sup> Porque la poesía épica sur-eslava no es, ni mucho menos, pura improvisación; y las manifestaciones de poesía improvisada del mundo hispánico que cita (la de los payadores argentinos, versadores valencianos y versolaris vascos) no son de las mejores que podrían citarse en cuanto a los valores poéticos de que se sirven de ordinario, pero aún así pueden hallarse en ellas extraordinarios valores de verdadera poesía.

todo desde España, la poesía llamada «tradicional» no es que lo abarcara todo en el campo de la poesía oral, pero sí que lo encubría todo, lo ensombrecía, tal era la fuerza con que vivía el romancero y las cualidades poéticas e históricas que lo adornaban. Si Menéndez Pidal hubiera vivido en Hispanoamérica hubiera conocido otra realidad y sin duda hubiera formulado sus tesis con unas perspectivas más amplias, pero vivió en España y en la tradición poética española dentro del campo de la oralidad todo se quedaba pequeño al compararse con el romancero. Y cuando Menéndez Pidal fue a América, en Chile, en Perú y en Cuba se dedicó también a recoger romances y no conoció la otra espléndida realidad de poesía improvisada existente en esos países y en todos los otros países del continente. En ninguno de los relatos de sus viajes americanos he encontrado la más mínima alusión a este tipo de poesía, ni siquiera a la décima. Que desconociera las muestras de poesía popular improvisada existentes en España, puede explicarse por el ámbito tan recluso en que vivían y por el grado de modestia con que se manifestaban, pero no en América, donde la poesía improvisada tenía ya entonces mucha más fuerza que el romancero. Así que ese silencio de Menéndez Pidal sólo puede explicarse desde un efectivo desconocimiento del fenómeno improvisatorio, apoyado por el silencio que desde el ámbito de la investigación y de la literatura escrita existía sobre él, o por una actitud personal de cierta desconsideración hacia él como fenómeno literario.

Con todo, si bien lo miramos, tampoco es tan sorprendente esa actitud de Menéndez Pidal. Eso ocurrió a principio de la década de los 60, cuando no se había publicado ni una sola línea sobre la poesía improvisada de España, ni siquiera de la de América (y si algo de allí se había publicado lo más probable es que no hubiera llegado a su conocimiento), cuando empezaba a darse a conocer en Europa el «descubrimiento» de la poesía épica sureslava... ¡desde el otro lado del Atlántico! Aunque tampoco es tan sorprendente, si consideramos que aún hoy mismo la «academia» entera de España, de América y de Europa, salvo muy contadas excepciones individuales, sigue ignorando la existencia de esa poesía oral improvisada, y que a pesar de contar con una teoría tan bien elaborada, sustentada en tan múltiples

y sobresalientes testimonios, sigue apartada de los planes de estudio universitarios y de las ocupaciones ordinarias de la investigación filológica y literaria de los «académicos».

## 2. ENTRE LA REPRODUCCIÓN Y LA IMPROVISACIÓN

Pero considerar la improvisación pura o la memoria fidelísima como las dos maneras respectivas y excluyentes en que se manifiestan las tradiciones poéticas orales de la épica del sur de los Balcanes y de la canción occidental europea, más concretamente del romancero español, nos parece que es establecer una antinomia del todo inexistente en el mundo real en que esas tradiciones viven. En la poesía oral popular no se da ninguno de esos dos extremos de manera exclusiva y en estado puro, sino todos los grados intermedios que se quiera considerar, según las tradiciones que se examinen. Un alto grado de recreación define a la canción épica sur-eslava, pero sobre unos esquemas bien fijados en la tradición, sobre un «esqueleto estable», según lo definió Menéndez Pidal<sup>11</sup>. Bien se sabe, por su parte, que en la canción española de tipo tradicional (los romances, el cancionero) opera en primer lugar y como fuerza más poderosa, la memoria, pero sin poder olvidar que en cada una de las actualizaciones de ese canto se producen variantes propias de una iniciativa individual. Existe en la transmisión del poema narrativo tradicional una permanente tensión entre la fidelidad a la memoria del modelo aprendido y las variaciones propias (consustanciales) de la re-creación de ese «texto»<sup>12</sup>. Esas variantes pueden ser de cuatro tipos, según explicó el mismo Menéndez Pidal precisamente en el primero de sus dos estudios que estamos valorando aquí<sup>13</sup>:

<sup>11</sup> MENÉNDEZ PIDAL (1965-1966), p. 199.

<sup>12</sup> «Poema sin texto» llamó Diego Catalán al romance tradicional, y en verdad que eso es, si por texto entendemos una formulación fijada (sea en la escritura, sea en la memoria) e inamovible. De manera análoga, Bertrand Bronson dijo que la balada no era un texto, sino «una entidad fluida soluble en la mente», cit. por VALENCIANO (1992), p. 35.

<sup>13</sup> MENÉNDEZ PIDAL (1961), pp. 18-19.

a) Variantes *de expresión*, que son las más frecuentes y características, propias de cada «usuario» en cada recitación, pero que no pasan de esa circunstancia momentánea, pues no se tradicionalizan (o muy raramente lo hacen);

b) Variantes *por descuidos o libertades de la memoria*, tales como la omisión de versos, el trueque en el orden de éstos, las contaminaciones entre varios romances o motivos folclóricos, etc.; estas variantes sí llegan a tradicionalizarse si son afortunadas;

c) Variantes *de retoque*, como son las modificaciones del sentido de un verso, la adicción de versos para explicitar mejor una secuencia, la creación de detalles para hacer más vivo el relato, etc.; suponen estas variaciones un primer «autor» que improvisa, o más bien medita y elabora su retoque, por lo que si esos retoques son afortunados se tradicionalizan; y

d) Variantes *de refundición*, que alteran la estructura del relato y producen una versión nueva del poema; suponen un «autor» que no improvisa sino que reelabora el poema; pueden hacerse tradicionales (menos ahora, pero sí en época antigua cuando el romancero vivía entre gentes «cultas», como es el caso de varios romances trovadorescos de Juan del Encina, de Lope de Vega, etc.).

En el otro extremo, en la poesía más improvisada que pueda concebirse también hay «tradición» y memoria<sup>14</sup>. Tradicional es la forma estrófica en que se improvisa, propia y peculiar de cada lugar; tradición es también el género folclórico con que se canta, y los períodos musicales en que se organiza el poema cantado, y los instrumentos musicales con que se acompaña, y las agrupaciones estructurales de las unidades estróficas; y a la tradición pertenece asimismo el lenguaje formulario que el poeta usa de continuo; hasta su estilo personal está forjado como fruto de una tradición específica. Y a una memoria excepcional debe confiar el bardo o trovador su repertorio de «fórmulas» poéticas, en función de tropo literario, con las que irá tejiendo su particular versión de un canto tradicional. Fundamentales

<sup>14</sup> Y bien saben todos los poetas repentistas que la memoria es tan importante como «el don» de la improvisación, y no se cansan de decirlo de continuo.

resultan ser estas fórmulas en la épica de los *guslari* servios, según demostraron Parry y Lord; importantísimas son también en el romancero tradicional español, según han estudiado Ruth H. Webber y Diego Catalán *et alii*<sup>15</sup>, y muy características lo son también en la décima improvisada de los países hispanoamericanos, aunque este extremo esté aún por estudiar.

Y valga decir que la oposición memoria / improvisación, con las limitaciones que acabamos de señalar, no opera sólo entre la distinción del canto narrativo occidental y la épica popular de los pueblos sur-eslavos, sino que se da en cualquiera de las tradiciones individuales que se considere, y por supuesto también en la tradición hispánica, como veremos con detenimiento más adelante. Lo cual, en el fondo, fue reconocido por el propio Menéndez Pidal: «La canción oral —dice— tiene fijeza y estabilidad fluidas; admite variantes, no al prototipo fluido, sino variantes entre los muchos cantores: la variante es la fluidez misma»<sup>16</sup>. Aunque es claro que el modelo poético que Menéndez Pidal tenía delante cuando formuló este «poético» aserto fue el del canto «memorial» de la tradición peninsular (española y portuguesa) y no el del canto épico de la tradición sur-eslava (y menos las múltiples formas de poesía improvisada que existen en el mundo hispanoamericano).

### 3. UN NUEVO GÉNERO DE POESÍA ORAL CASI DESCONOCIDO EN EL MUNDO HISPÁNICO

Poesía «memorial» acabamos de decir, calificativo que debemos también a Armistead<sup>17</sup>, y que nos parece una muy buena denominación para poder distinguir los dos grandes géneros de poesía oral y popular que viven hoy en el mundo hispánico, en cada uno de los cuales opera con las dosis de prioridad que en cada caso particular pueda determinarse la memoria y la innovación, nunca de manera excluyente. Distinción afortunada y del todo necesaria es esa, pues, en efecto, un nuevo género de

<sup>15</sup> WEBBER (1951) y CATALÁN (1984).

<sup>16</sup> MENÉNDEZ PIDAL (1965-1966), p. 205.

<sup>17</sup> ARMISTEAD (1996), p. 25.

poesía oral hay que considerar en el panorama general de las tradiciones populares de los pueblos hispánicos, el de la poesía improvisada, hasta hace muy pocos años absolutamente ignorada, no porque no existiera sino porque era del todo desconocida (o desconsiderada). Tan nueva y tan desconocida era que creo debe tenerse como pionero en todo el mundo hispánico el Simposio Internacional que sobre la décima (como una modalidad de poesía improvisada) organizamos en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 1992, entiéndase desde un ámbito universitario y con el propósito de analizar científicamente ese fenómeno. ¡En 1992!, ayer mismo. Y tanto que el encargado de pronunciar la conferencia inaugural de ese Simposio, justamente por ser el mejor conocedor del panorama entero de la poesía oral en el mundo hispánico, el sabio Samuel G. Armistead, hubo de declarar a la poesía improvisada como «la cenicienta, la oveja negra, de la literatura oral»<sup>18</sup>.

Mucho se ha andado (corrido diría yo) en ese campo desde aquel tan próximo y tan lejano a la vez 1992. Se han sucedido los simposios, se han convocado congresos aquí y allá, se han organizado festivales de repentismo en todo el mundo y se les ha dado publicidad, se han constituido asociaciones de poetas improvisadores y de estudiosos de ese fenómeno a nivel local, nacional e internacional, etc. Y sobre todo: empieza a contarse con una bibliografía considerable que facilita el conocimiento del fenómeno más allá de su pura presencia: se han publicado las actas de varios de esos simposios y congresos, se han editado bastantes muestras de verdadera poesía improvisada, ya fuera en controversia o en diálogo poético, se han multiplicado de una manera asombrosa las grabaciones en casetes y CD de muestras auténticas de poesía improvisada, han aparecido varios libros de divulgación sobre la décima y sobre la improvisación en general, y han llegado ya al papel impreso algunas investigaciones sobre este fenómeno de mucho calado intelectual<sup>19</sup>. Y como absoluta novedad hay que dar cuenta de las primeras experiencias que se están ensayando en el campo

<sup>18</sup> ARMISTEAD (1994), p. 42.

<sup>19</sup> Entre otras, DÍAZ-PIMIENIA (1998), GARZIA, SARASUA y EGAÑA (2001), y CAMPO TEJEDOR (2006).

del aprendizaje del verso improvisado, con métodos específicos, en varios lugares (País Vasco, Cuba, Puerto Rico, Baleares, Canarias...), con resultados espectaculares. De tal manera que hoy podemos contemplar un panorama sobre la poesía improvisada en el mundo pan-hispánico (e incluso del mundo occidental) muy distinto del que podíamos ver hace tan sólo 20 años. Hasta asombra pensar cómo una realidad tan diversa y esplendorosa como la que de verdad hay hoy (y había antes) en España, en Portugal y en todos los países iberoamericanos pudo permanecer absolutamente oculta, silenciada en los ámbitos de la filología y de la investigación universitaria. Con razón puede calificarse, por tanto, como «arte nuevo» de la oralidad poética.

El romance y el corrido son los dos subgéneros que Armistead engloba dentro del calificativo de «poesía memorial»; yo creo que mejor sería decir el *romancero* y el *cancionero*, como los dos grandes géneros de la poesía «tradicional» española e hispánica, puesto que el corrido (mexicano en su origen, pero universal ya) debe considerarse, en nuestra opinión, como un subgénero derivado del romance, como lo son también otros subgéneros poéticos modernos, tales como la habanera cubana, el tango argentino o el vallenato colombiano.

*Romancero* y *cancionero* han sido los dos géneros «tradicionales» de la poesía popular española, los dos únicos en los que se ha fijado la investigación hispánica e hispanista, sin duda por la calidad literaria intrínseca que tienen, pero también por estar encerrados en ellos las manifestaciones de poesía más persistentes y duraderas de toda la literatura española y no menos por haber sido objeto de estudio de los más eminentes filólogos y punto de reflexión de muchos hombres de alto pensamiento. Y con todo merecimiento, pues el romancero español no tiene parangón entre los grandes *corpora* de la literatura oral conocida en el mundo. Y su importancia es mayor cuando consideramos el hecho de que es una poesía que no ha cesado de estar viva, quizás solo en estado latente, oculta a la mirada de los estudiosos, pero viva y pujante en los labios del pueblo hasta el presente. Que se manifestó esplendorosa en los siglos áureos, porque el sentir cortesano gustó de ella y la aplaudió, pero que se mantuvo callada —recogida en su propia modestia— antes y

después, y que ha llegado hasta hoy repartida por todos los países de hablas hispanas.

#### 4. LA POESÍA IMPROVISADA EN EL MUNDO HISPÁNICO

En otro lugar nos hemos detenido en señalar las regiones y lugares de España en los que existe una verdadera tradición repentística, señalando las características que distinguen a cada una de ellas<sup>20</sup>, lo mismo que hicimos con Iberoamérica<sup>21</sup>.

Por señalar sólo las tradiciones que están verdaderamente asentadas y que permanecen vivas, en España debemos señalar, en primer lugar, el *bertsolarismo*, por la pujanza e importancia sociocultural que tiene en todo el País Vasco, a nosotros nos parece que sin parangón posible en ningún otro territorio conocido<sup>22</sup>. Está también muy vivo el *trovo* en la región de Murcia, y específicamente en la comarca de Cartagena y La Unión<sup>23</sup>; sin embargo, está más decaído el *trovo* alpujarreño<sup>24</sup>, cuando en épocas pasadas tuvo mayor práctica y estuvo más extendido por todas las comarcas de las Alpujarras granadinas y almerienses. Cierta resurgir tiene ahora el *glosat* en Baleares, sobre todo en Mallorca, en donde llegó casi a extinguirse, y en donde en cada isla la improvisación se practica con formas poéticas y musicales diferentes<sup>25</sup>. Nuevo resurgir tiene también el *cante de poetas* de la región del Genil (en la zona de confluencia de las tres provincias andaluzas Málaga, Granada y Córdoba), por el ánimo que le ha dado en los últimos años el Festival de Villanueva de Tapia<sup>26</sup>. Casi perdida llegó a estar la tradición de la *regueifa* en Galicia<sup>27</sup>, ahora con iniciativas oficiales y particulares para mantenerla y reforzarla. Y el *punto cubano* fue una tradición muy

<sup>20</sup> TRAPERO (2002).

<sup>21</sup> LÓPEZ LEMUS y TRAPERO (2001), pp. 179-195.

<sup>22</sup> AULESTIA (1990), ZAVALA (1996), SARASUA (2000) y GARZIA, SARASUA y EGAÑA (2001).

<sup>23</sup> ROCA (2000) y BONMATTÍ (2000).

<sup>24</sup> CRIADO (1994) y CAMPO TEJEDOR (2006).

<sup>25</sup> SBERT (2000) y MUNAR (2004).

<sup>26</sup> GALEOTE (2005).

<sup>27</sup> BLANCO (2000).

arraigada popularmente en todas las islas del archipiélago canario; a esa etapa le siguió un casi abandono general, quedando sólo de manera plena en la isla de La Palma<sup>28</sup>; hoy sin embargo hay un claro resurgimiento de la tradición improvisadora canaria y empieza a tener una presencia casi constante en todos los ambientes, habiendo saltado a los noticieros de los medios de comunicación.

Otras manifestaciones de poesía improvisada hay en otros lugares de España, mucho más limitadas en el espacio y más restringidas en su práctica, como el *cantar a picadillo* en las montañas occidentales de Santander<sup>29</sup>, el *chacarrá* en el Campo de Gibraltar<sup>30</sup>, las cuartetos y ovillejos en Brihuega y otros pueblos de La Alcarria<sup>31</sup>, los *corrantes* en las provincias de Lérida y Tarragona, las *albaes* de la huerta valenciana, la *jota* improvisada en el bajo Ebro<sup>32</sup>, etc.

Eso por lo que respecta a España, pero también Portugal tiene importantes y hermosas tradiciones de verdadera poesía improvisada, como las que se practican en el norte (los *cantares ao desafio* del Alto Miño) y en el sur (la *décima* y la *cuadra* en el Algarbe) del continente, y en sus dos archipiélagos atlánticos: los *despiques* de Madeira y las *cuadras* y *sextillas* de las islas azorinianas de San Miguel y Terceira<sup>33</sup>.

En la América hispana puede decirse que la poesía improvisada vive en todo el continente, también en Brasil. Pueden hacerse precisiones distinguidoras respecto a la vitalidad y a la importancia sociológica que tiene en cada país, incluso respecto a las formas de practicarse y a las funciones principales que en cada lugar cumple, pero una unidad superior se impone en todo el continente: la forma estrófica que se usa de manera absolutamente mayoritaria, la *décima*<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> TRAPERO (1994a).

<sup>29</sup> CHRISTIAN (1998 y 2000).

<sup>30</sup> RUIZ (2000).

<sup>31</sup> CABALLERO (1996).

<sup>32</sup> FERRÉ PAVÍA (2004).

<sup>33</sup> LIMA (2000).

<sup>34</sup> Sobre la *décima* y la improvisación en América la bibliografía es muchísimo más abundante, tanto en visiones generales como particulares de

## 5. LA DÉCIMA, UN GÉNERO INTEGRADOR

A los dos géneros viejos y propiamente «tradicionales» de la poesía popular española, el romancero y el cancionero, ha llegado a sumarse otro: la décima, mucho más joven, sin duda, pero que tanto es poesía narrativa como poesía lírica, y que, por tanto, ha llegado a configurarse como el «tercer género» de la literatura pan-hispánica de tipo popular. La décima nació –valga recordarlo– como una simple estrofa, como una nueva «rima» (así la bautizó Vicente Espinel en su libro *Diversas rimas*), y esa condición fue la que tuvo en sus primeros cultivadores (Mal Lara, Baltasar de Alcázar, Cervantes, Lope, Calderón...) y la que ha seguido teniendo en la literatura, vamos a llamarla «cult», escrita. Pero es en el ámbito de la literatura popular y oral en donde la décima adquiere la categoría de género literario. Es en la oralidad en donde la décima se convierte en el *tercer género literario* de la poesía popular, en un «género integral», múltiple en sus diversas manifestaciones y que recorre temáticamente el universo entero de la vida del hombre, sea tanto en la esfera individual como colectiva.

En rigor, puede decirse que la décima no desempeña una función verdaderamente nueva en el campo de la poesía popular; ningún género o subgénero poético en que hoy pueda clasificarse una décima estaba antes vacío de expresión poética,

---

cada país, como de Chile, DANNEMANN (2000); de Cuba, FEIJÓO (1961), ORTA RUIZ (1980), LINARES SABIO (1994 y 1999), LÓPEZ LEMUS (1995, 1997 y 1999) y DÍAZ-PIMIENTA (1995 y 1998); de Ecuador, HIDALGO (1990); de Venezuela, SALAZAR (1991) y NOVO (1999); de Colombia, PEÑÍN (1997); de Puerto Rico, JIMÉNEZ DE BÁEZ (1964) y CÓRDOVA ITURREGUI (1994); de México, MENDOZA (1957), JIMÉNEZ DE BÁEZ (1994) y NAVA LÓPEZ (1994); de Argentina y Uruguay, ZABALA (2000), etc. Aparte hay que mencionar las «actas» de congresos y festivales sobre la décima y el verso improvisado celebrados últimamente, TRAPERO (ed.) (2004); *La décima popular en Iberoamérica*, 1995; HERNÁNDEZ MENÉNDEZ ed. (1999); NOVO y SALAZAR (1999); TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (2000). El libro individual más importante sobre el género improvisatorio en décimas es el de DÍAZ-PIMIENTA (1998). Y sobre la décima, en general, como género de poesía popular, los estudios de CLOTELLE CLARKE (1936), COSSÍO (1944), PÉREZ VIDAL (1965), ARMISTEAD (1994), TRAPERO (1996) y TRAPERO (coord.) 2001.

ni siquiera en el terreno más novedoso de la poesía improvisada, pues es obvio que antes de nacer la décima ya existía el «género» de la improvisación poética, y muy posiblemente los lugares en donde en la actualidad se improvisa en cuartetas o en quintillas o incluso en pareados, etc., sean testimonios más arcaicos del arte universal e intemporal de la improvisación. De todas formas, en el panorama actual de la poesía popular iberoamericana, el papel más sobresaliente que cumple la décima es, sin lugar a dudas, el de ser el metro predilecto de la improvisación. Tan importante ha sido la aportación de la décima a esta modalidad de la oralidad, que con razón puede decirse que la décima cubre hoy prácticamente el panorama entero –y desde luego el que lo hace con la mayor altura poética– de la poesía improvisada del mundo hispánico.

En la otra dimensión, la de la poesía «memorial», la décima ha venido, unas veces, a suplantar los usos que en tiempos antiguos cumplían el cancionero y el romancero, y otras veces ha venido a renovarlos y a reforzarlos. La décima, convertida ya en poesía popular, tanto sirve para expresar un sentimiento personal e íntimo como para narrar cualquier acontecimiento que haya conmovido el interés general. Así, la décima ha venido, por una parte, a sumarse a la tradición de la lírica popular, y a competir, por otra, con el romance como poesía narrativa.

### 5.1. *La décima como poesía narrativa*

Por lo que respecta al género narrativo, la décima ha suplantado la función noticiera del romance. Hoy puede decirse que aquellos episodios modernos (un naufragio, un crimen, una historia de amor, un acontecimiento de historia local...) que han merecido ponerse en verso, como antiguamente lo fueron, por ejemplo, las luchas fronterizas entre moros y cristianos o las gestas de los héroes medievales, los acontecimientos modernos —digo—, en Hispanoamérica y en Canarias, están escritos en décimas, no en romances. El ejemplo más popular que puedo citar es una composición hecha a raíz del *Hundimiento del Valbanera*, un barco que con más de 500 pasajeros emigrantes

españoles con destino a Cuba se hundió sin dejar rastro, víctima de un huracán, en la travesía entre Santiago y La Habana, en 1919, después de haber salido de Barcelona y de haber hecho escala en varios puertos peninsulares y canarios. El acontecimiento conmovió sobremanera tanto a Cuba como a Canarias, puesto que algunos de los que iban en el barco se salvaron al desembarcar en Santiago y pudieron contar después los detalles de aquella odisea. El relato de la tragedia se puso de inmediato en verso. La composición, en décimas, nació en Cuba; a Canarias la trajeron los emigrantes canarios de retorno. Lo curioso es que, después, en Canarias se hizo otro relato del suceso en verso romance, y que ahora uno y otro viven juntos en la tradición oral, aunque sean las décimas las más extendidas. Así dice la primera estrofa del relato en décimas:

Septiembre, día memorable  
de mil nueve diecinueve,  
el público hoy se conmueve  
en un caso irremediable.  
La familias apreciables  
de alta y de baja esfera  
preguntan por donde quiera  
todo el día sin cesar  
si se sabe en qué lugar  
ha parado el Valbanera.

El ejemplo concreto del *Hundimiento del Valbanera* viene a demostrar que la nueva épica popular, en Hispanoamérica, nace ya en décimas, no en romances. Pero otra dimensión hay del dominio absoluto de la décima en Hispanoamérica que resulta más llamativo, el de la conversión en décimas de relatos que nacieron y vivieron antes en metro romance. Los ejemplos que podría traer aquí en apoyo de este hecho son innumerables, pero citaré sólo uno, el de la historia de Carlomagno y sus Doce Pares de Francia, ya comentado en otro lugar<sup>35</sup>. En efecto, hay constancia de que entre los libros e impresos que llegaron a América iban muchas «resmas» con la historia de Carlomagno y la portentosa batalla entre Fierabrás y Oliveros y que una vez

<sup>35</sup> TRAPERO (1996), pp. 56-58.

allí se extendió «como mancha de aceite» por todo el continente, como tan expresivamente dijo el mexicano Vicente Mendoza. Pero aquel romance de pliego carolingio ya no vive en forma de romance, sino que se ha transformado en un relato en décimas (y en algunos lugares, además, en forma de «glosa»), según ha podido recogerse en la tradición oral de, al menos, Argentina, Chile, Perú, Colombia, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, México y Brasil. Así dice una décima glosada de Puerto Rico:

Oliveros malherido  
se fue donde Carlomagno:  
—Yo quisiera ser armado  
y pelear con mi enemigo.  
En Mamionda lo he sentido  
con miles provocaciones,  
y ya que tú no respondes  
yo le voy a responder:  
que hasta morir o vencer  
*toda la vida anda el hombre.*

## 5.2. *La décima como poesía lírica*

Más parcelas cubre la décima como género lírico. En este terreno, la décima no ha suplantado a los otros metros (la cuarteta sigue siendo la estrofa predominante de la canción lírica), pero convive con ellos en plenitud de uso y de funciones. Las interferencias y las mixturaciones entre la lírica tradicional y el nuevo metro de la décima son, en este caso, más que casos innumerables, una verdadera constante. Lo son, en primer lugar, los casos en que una copla (una cuarteta) tradicional se desarrolla y se transforma en décima, y lo hace de manera tan armónica que pareciera que nació siendo ya décima, como ésta recogida en Canarias:

*No hay mal que por bien no venga  
ni bien que su mal no traiga,  
edificio que no caiga  
ni cosa que fin no tenga.  
No hay nada que se mantenga  
con el paso de los años*

y hasta los mismos engaños  
dejan paso a la verdad  
para ver con claridad  
los tremendos desengaños.

Pero es más importante la constante de la creación de nuevas décimas sobre el campo temático —amplísimo, totalizador— de la lírica tradicional. Cualquiera que sea el *Decimario* local, regional o nacional que tomemos como fuente, cuando éste sea bien representativo de la tradición popular del lugar, encontraremos en él incontables y «ejemplares» ejemplos para cada caso. La décima cubre ya por completo el campo universalizador de la lírica popular. Tanto sirve para la declaración y expresión del amor más gozoso, como para el lamento más dolorido:

#### **Amor gozoso**

Yo me atrevo a ser pintor  
y pintarte una azucena;  
pintarte la luna llena  
y el resplandeciente sol.  
También te pinto una flor  
en manos de un jardinero,  
y te pinto el mundo entero  
sin nada que ponderar:  
pero no podré pintar,  
mi niña, lo que te quiero.  
(*Tradicional de Canarias*)

#### **Amor dolorido**

Yo no canto para naide  
ni naide me ponga asunto,  
yo canto para un difunto  
que anda penando en el aire.  
Yo canto por un desaire  
que me ha dado una mujer:  
ella me empezó a querer  
y luego se arrepintió:  
las penas que me dejó  
¡qué malas son de tener!  
(*Tradicional de Canarias*)

Sirve igualmente tanto para la expresión seria y sentenciosa, como para la expresión jocosa y festiva:

#### **Lírica sentenciosa**

Si la experiencia viniera  
junto con uno a este mundo  
ni por un solo segundo  
la indecisión existiera.  
Entonces la vida fuera  
una gloria, una fortuna;  
pero es tan inoportuna  
que siempre se está ocultando

#### **Lírica festiva**

Sale el niño de la escuela  
y apenas pone su nombre:  
—Papá, cuando yo sea un hombre  
me casaré con mi abuela.  
—Hijo, tú no consideras  
que eso es una tiranía,  
que resulta villanía  
casarte tú con mi madre.

y al fin se aparece cuando  
ya no hace falta ninguna.  
(*Tradicional de Cuba*)

—¡Y siendo tú mi padre  
te casaste con la mía!  
(*Trad. de Cuba, rec. en Canarias*)

En décimas se manifiesta también la función lúdica del lenguaje y en décimas se expresan modernamente las historias de animales y las razones disparatadas:

### Al derecho y al revés

Vivo no jardim brilhante  
vivo no brilhante jardim  
és constante e nã tens fim  
nã tens fim e és constante.  
Eras dos cantores amante  
eras amante dos cantores  
da atenção era os primores  
os primores da atenção era  
as flores na primavera  
na primavera as flores.  
(*Trad. del Alentejo, Portugal*)

### De animales y disparates

Yo he visto un cangrejo arando,  
un zorro tocando un pito,  
muerto de risa un mosquito  
al ver un burro estudiando.  
Un buey viejo regañando  
a una ternerita flaca  
sentada en una butaca  
que de risa estaba muerta  
al ver una chiva tuerta  
remendándose una hamaca.  
(*Original de Cuba, rec. en Canarias*)

En décimas se hacen, asimismo, adivinanzas, tanto sea en una sola décima o, lo que es más llamativo, en serie y hasta en «glosa», como la siguiente, recogida en la tradición de Canarias, pero que es originaria de Cuba (la solución: el huevo):

*No soy sangrado ni vivo,  
ni muerto ni amortajado,  
ni estoy vivo ni estoy muerto,  
ni despierto ni dormido.*

1

En el estado que yo  
son pocos los que se encuentran,  
que me pusieron en venta  
y a mí nadie me compró.  
Un caballero salió  
a venderme en el partido,  
a mí nadie me ha querido  
mirándome en este estado,  
en sangre todo bañado  
*sin ser sangrado ni herido.*

3

Ojos tengo y nada veo,  
oídos y nada entiendo  
y por ser fatal mi suerte  
ni yo mismo me comprendo.  
Vivo por estar viviendo,  
sólo por andar a diestro,  
mas la vida es el abierto  
que estoy en mi propia caja  
cubierto con una mortaja,  
*ni estoy vivo ni estoy muerto.*

2

Yo no sé lo que es vivir  
siendo hijo de la muerte  
y por ser fatal mi suerte  
me hallo dispuesto a morir.  
Porque de tanto sufrir  
hoy me veo en este estado,  
en un lugar estrechado,  
de un blanco paño vestido,  
ni despierto ni dormido,  
*ni muerto ni amortajado.*

4

Yo no puedo estar sentado  
ni tampoco caminar,  
pero no me han de encontrar  
caído ni levantado,  
de rodillas ni acostado,  
ni alegre ni entristecido.  
Todo el que me preste oído  
todas las señas le doy:  
les advierto que no estoy  
*ni despierto ni dormido*

En la función de glosa, la décima ha alcanzado la máxima extensión y las mayores alturas poéticas, hasta el punto que decir «glosa» en la literatura popular de muchos países hispanos (Chile, México, Venezuela, Colombia, Puerto Rico..., incluso en el Alentejo de Portugal) es lo mismo que decir cuarteta glosada en cuatro décimas. En fin, la décima se ha convertido en género epistolar, en prólogo laudatorio, en epílogo conclusivo y en glosa de cuanto merecía glosarse. Una última función he descubierto recientemente de la décima, totalmente desconocida para mí hasta entonces, la de servir como planto funerario, sustituyendo en esto a las endechas medievales. Júzguese, si no, lo que de endechástico tienen estas dos décimas improvisadas en el cementerio de Los Palos, un pueblo de Cuba, ante el féretro de uno de los mejores poetas repentistas que entonces había en la isla, Francisco «Chanchito» Pereira, en 1999<sup>36</sup>:

¿Cómo es que te has caído?,      *Chanchito*, ¿qué arquero en acecho,  
¿qué mano te ha derribado?,      con un flechazo sin ruido,

<sup>36</sup> La fama y el aprecio general que tenía Francisco Pereira en toda Cuba hicieron que a su entierro acudiera una multitud de poetas improvisadores, además de público en general, y uno a uno fue pasando por su féretro dedicándole una décima de despedida, con la fortuna de que se grabaron. Sobre la base de esa grabación hemos publicado un libro en homenaje al repentista fallecido en el que se incluye la totalidad de las décimas a él dedicadas en su despedida, además de una selección de las mejores décimas del propio Pereira, extraídas de algunas de sus controversias más famosas, convertidas muchas de ellas en legendarias. El tal libro constituye, a nuestro entender, un incomparable corpus de poesía endechástica nunca antes reunido, con el aval de ser una poesía viva y verdadera, TRAPERÓ y DÍAZ PÉREZ (eds.) (2000).

¿qué recio empujón te han dado	te paralizó el latido
que te hallas como aturdido?	sin haberte roto el pecho?
¡Levántate haciendo ruido	¡La muerte! ¿Con qué derecho
antes que termine el día!	dejó tus ojos inertes?
¡En esa lápida fría	Usando sus drogas fuertes
no te dejes enterrar,	que lo paralizan todo,
que tenemos que cantar	te ha puesto a dormir, de modo
muchas cosas todavía!	que más nunca te despiertes.
(JOSÉ ENRIQUE PAZ, Güines)	(RAÚL HERRERA, Cabaiguán)

Naturalmente que no se usa por igual la décima en unas y en otras manifestaciones, como tampoco lo hacen los otros géneros y subgéneros de poesía popular. Creo que sigue siendo el de la lírica festiva (sea en sus muy diversas manifestaciones de sátira, burla, demostración del ingenio o simple jocosidad) el terreno en el que la décima predomina, tal cual, desde un principio, la catalogó Lope de Vega.

Función intermedia entre lo narrativo y lo lírico puede considerarse una serie de composiciones en décimas, de muy amplia difusión en la tradición oral, que representan una controversia entre contrarios, como las que entablan los números cuatro y tres, el talento y el dinero, las estaciones del año o los colores<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Incluso, si bien no en la integridad de sus textos, la décima está presente también en el teatro folclórico hispanoamericano (también en el canario), pudiéndose citar como ejemplos más sobresalientes las *Posadas* y *Pastorelas* de México, las representaciones de *Moros y Cristianos* de Chile, ciertos autos de Navidad (tanto de pastores como de Reyes) de Canarias, etc. Un caso muy llamativo concerniente a este tema quiero comentar. En Cuba se había perdido la tradición de los autos de Navidad, siendo seguro que en siglos pasados también existió. Pues en la Navidad de 1997, posiblemente como acto preparatorio de la próxima visita que habría de hacer el Papa a la isla caribeña, el Obispo de La Habana quiso reinstaurar aquella vieja y hermosa costumbre. Para ello pensaron en un texto nuevo, aunque debiera estar impregnado de tradición. Y encargaron el texto a Alexis Díaz-Pimienta. La elección no pudo ser más acertada: Alexis nunca había visto autos de Navidad, pero se inspiró en las *pastorelas* mexicanas y su genio hizo lo demás. Su *Pastorela de la Habana Vieja*, representada con muchísimo éxito y, lo que es más importante, con asentimiento mayoritario y entusiasta en múltiples lugares de la capital, viene a restaurar un espíritu de tradición vieja perfectamente tamizado por problemas, personajes y situaciones modernas. Y la pastorela cubana se hizo, naturalmente, en décimas.

### 5.3. *La función fundamental de la décima como «canto a lo divino»*

La expresión «canto a lo divino» tiene en Hispanoamérica una significación muy precisa. No es general, pero sigue estando muy viva en países como Chile, Colombia y Venezuela, y hasta se oye también en Puerto Rico, Argentina y México, y contrasta con su ausencia total en Cuba. El canto «a lo divino» se refiere a toda expresión poético-musical basada en textos de temática religiosa; naturalmente no siempre ni necesariamente en décimas, pero sí predominantemente. Pues papel fundamental ha tenido la décima en Hispanoamérica en la propagación de la religión y en la formación de un devocionario popular.

Bien se sabe que, en un principio, fue práctica evangelizadora de los misioneros españoles, pero con el tiempo se ha configurado en tradición auténticamente popular; en la que los autores y «actores» no son ya los «ministros de la Iglesia», sino los feligreses, es decir, el pueblo llano y entero. La temática del «canto a lo divino» es variadísima, pues tanto abarca los relatos sobre hechos y personajes del Antiguo Testamento, propiamente «bíblicos» (la creación del mundo, la creación del primer hombre, el pecado original, Caín y Abel, la historia de Moisés y la salida del pueblo judío de Egipto, etc.), como los hechos del Nuevo Testamento (toda la vida de Cristo y los «hechos» todos de los Apóstoles). Pero además, un conjunto incontable de composiciones que forman lo que podríamos llamar «el devocionario» en que se integran los cantos dedicados a las Vírgenes de advocación local o nacional (la de Guadalupe, la del Carmen, la Candelaria...); a los santos, a determinadas celebraciones muy arraigadas en el calendario festivo (la Cruz de mayo, la Navidad, la Pasión...), a la devoción por las almas del Purgatorio y la advertencia del Juicio Final; en fin, a las prácticas religiosas de los Mandamientos y de la tradición eclesiástica. Finalmente, también suelen considerarse «a lo divino» composiciones en décimas de carácter sentencioso y moral, referidas, por ejemplo, a la brevedad de la vida, al poder igualatorio de la muerte, etc., en las que siempre hay un componente religioso que advierte de

una vida eterna conforme a la práctica de la virtud en esta vida terrenal.

El romance y la simple cuarteta siguen siendo metros de uso común en las prácticas devocionales de todo el mundo hispánico, pero la décima ha tomado el protagonismo en Hispanoamérica, también en el canto «a lo divino», y además con formas que remiten a tiempos antiguos y que requieren de un conocimiento profundo de la tradición, por mucho que también las dotes improvisatorias de cada cantor impregnen esos cantos de una originalidad creadora que les hace aparecer como poesía nueva. El caso más sobresaliente que conozco en este campo es el «canto a lo divino» chileno, que se hace todo él en la fórmula canónica de la «glosa» (cuatro décimas que glosan una cuarteta o redondilla, ésta tomada generalmente de la tradición), con un décima final de despedida en que se resume o sintetiza el contenido total del poema y se añade el mensaje particular de cada cantor. A esta unidad poético-musical llaman los cantores a lo divino chilenos *verso*, y en *versos* innumerables y maravillosos vive la Biblia y la religión entera en Chile. No bastará un solo ejemplo para comprender la complejidad y hondura de esta tradición, pero mostrará al menos el esquema sobre el que los cantores populares de ese país mantienen su fe y sus creencias y las hacen públicas de una manera poética. El ejemplo procede de una actuación en vivo de un joven cantor chileno, Rodrigo Núñez, en el pueblo de Casablanca en 2007, en la que estuve presente y que pude grabar (de donde procede la transcripción siguiente). Rodrigo Núñez quiso recrear la Parábola del Hijo Pródigo y lo hizo tomando como redondilla de la glosa una letrilla que ni él ni yo sabíamos entonces de su autor, que fue desgranando en cada una cuatro décimas del *verso* y que solo en la décima de despedida hizo explícita:

1

Jesucristo se sentó  
estando en Cafarnaún;  
como era temprano aun  
esta historia refirió.  
Un hijo al padre pidió  
su herencia y todo su bien;

3

Estaba el joven perdido  
apacentando unos cerdos  
cuando le asalta el recuerdo  
de su padre tan querido.  
Oye a una voz que al oído  
le dice: —Mi paz te doy,

marchó en pos del vaivén  
de los placeres mundanos  
y en casa llora el anciano  
—*Oveja perdida, ven.*

2

Y la oveja descarriada  
despifarró su heredad  
llevando en otra ciudad  
una vida disipada.  
Esta región fue azotada  
por hambre, peste y dolor;  
se dijo: —¡Qué solo estoy!,  
con justa razón padezco,  
este castigo merezco  
*sobre mis hombros que hoy.*

porque estás perdido, voy  
a dar mi vida otra vez,  
vuelve a casa y verás que  
*no solo tu pastor soy.*

4

—Padre mío, yo te alabo  
por dar el pan a este pobre  
y por preferirme sobre  
los entendidos y sabios.  
Desde hoy seré tu esclavo  
por Dios, por Jerusalén;  
acéptame sin desdén  
que el hambre es puñal acerbo,  
no solo seré tu siervo  
*sino tu pasto también.*

#### Despedida

Finalmente he de decir  
también anduve perdido,  
no encontraba ni un sentido  
al milagro del vivir.  
Pero una voz pude oír  
que me entregaba saber:  
—*Oveja perdida, ven*  
*sobre mis hombros que hoy:*  
*no solo tu pastor soy*  
*sino tu pasto también.*

No pude averiguar si el *verso* entero es de la autoría de Rodrigo, aunque no lo he encontrado en ninguno de los repertorios del canto a lo divino chileno, pero sí me dijo el autor que la última décima reflejaba una etapa de su propia autobiografía. Y pude confirmar después que la coplilla que Rodrigo tomó como motivo de la glosa es de Góngora, acomodada de tal manera a la historia bíblica que pareciera nació justamente para este relato. Así, tradición e improvisación, antigüedad y modernidad, se funden cada día en cada una de las actuaciones de los cantores a lo divino chilenos en unas recreaciones poético-musicales que parecen más propias del Barroco que del tiempo presente, y se hacen en décimas<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> TRAPERO (2011).

## 6. LA DÉCIMA IMPROVISADA, UN NUEVO ESTILO POÉTICO

Posiblemente, nunca antes en la historia de la literatura en lengua española —si consideramos el conjunto de los pueblos hispanos—, una estrofa ha servido para tanto y ha sido utilizada por tantos; ni siquiera el romance y la cuarteta, aunque haya que decir que esta su formidable dimensión no se corresponde con el registro escrito, sino con su naturaleza oral. La décima se ha convertido en cúmulo, suma y complejo en que cabe el universo entero de la poesía popular; y lo que es más importante, abierto hasta lo inverosímil de la creación individual, tanto sea en las anchas aunque limitadas posibilidades de las variantes de la tradición, cuanto más en el océano sin límites de la poesía improvisada.

Es cierto que las interferencias entre los géneros tradicionales viejos y la décima son muchas, y éste es un asunto que merece estudios largos y detenidos; y es cierto también que los «préstamos» tomados por la décima del romancero y del cancionero son innumerables, tanto en el nivel más abstracto de la temática y de la ideología puestas «en verso», como del nivel más concreto, del propio lenguaje.

Tanto es oral el romancero como la décima improvisada, pero representantes ambos de muy distintos lenguajes y «estilos» orales. Cualquiera que ponga un poco de atención podrá advertirlo. Por ejemplo, al oír, por una parte, el romance de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* de labios de un canario de La Gomera y, por otra, las décimas improvisadas por los cubanos Naborí y Valiente en su famosa controversia de Campo Armada<sup>39</sup>. En el romance gomero nos encontraremos con un tipo de lenguaje rancio, representativo de una cultura arcaica, cuyos contenidos (históricos, literarios, semánticos, etc.) aparecen expresados generalmente en clave y que, por tanto, deben ser descifrados. Presenta la expresión un fuerte carácter formulaico, y el texto se organiza en un plano de estructura dramatizada, con intervención directa de sus personajes y un rápido estilo narrativo; y sin embargo, aparenta ser un lenguaje «natural», popu-

---

<sup>39</sup> NABORÍ y VALIENTE (1997).

lar. Este último aspecto es uno de los más llamativos, hasta el punto de que ha servido para caracterizarlo como tal género literario, inconfundible. En efecto, el romancero es la «voz de todo un pueblo», y por tanto debe ser expresado con la misma lengua que el pueblo usa de continuo, hecha tradición, es decir, norma colectiva. El lenguaje del romancero pesa, es denso, tiene carga semántica acumulada, una filosofía vital de generaciones y de culturas sucesivas; por eso tiene tal poder.

Tres hijos tenía el rey, tres infantes de Castilla:  
 como eran desobedientes maldiciones les pedía.  
 Uno se le volvió perro, perro de la perrería,  
 otro se le volvió moro, moro de la morería,  
 otro se le volvió ciervo, ciervo de aquellas montañas.  
 —No lo hago por el perro, que en cadenas lo tenía,  
 ni lo hago por el moro, gobierna la morería,  
 más lo hago por el ciervo, los daños que me hacía...

(Versión de la isla de La Gomera)

Por el contrario, en las décimas de Naborí y Valiente, lo que encontramos es un lenguaje «hecho con literatura», lleno de eso que llamamos «recursos literarios», es decir, de artificios artísticos; lenguaje con predominio de la función poética, más para evocar que para referir, y, por tanto, más cerca de la lírica que de la narrativa. Abundan los términos neológicos, las novedades expresivas, como fruto del genio individual de cada poeta repentista. Este carácter de lenguaje nuevo, renovador, es sobresaliente en la décima, lo que justamente hace que la «improvisación» se convierta en poesía, es decir, en expresión artística original de un sentimiento universal. Así, por ejemplo, las dos primeras décimas de cada uno de ellos sobre el tema del amor:

#### NABORÍ

Amor —bálsamo en la herida  
 y sol risueño en la frente—  
 es el Génesis, la fuente  
 universal de la vida.  
 Por su gracia indefinida,  
 yo explicaré el amor,

#### VALIENTE

Amor es desprendimiento  
 del humano corazón;  
 una manifestación  
 íntegra del sentimiento.  
 Sublime florecimiento  
 de íntimas evocaciones;

no con mi voz de cantor	pulmón de nuestros pulmones,
sino con veinte violines	que más fuerza le pedimos
en un bosque de jazmines,	cuando en el alma sentimos
a los pies de un surtidor.	todas sus palpitaciones.

En cuanto al lenguaje poético se refiere, y aunque parezca contradictorio, la décima «memorial» está más cerca del lenguaje de la poesía tradicional que de la poética de la décima puramente improvisada. Sin embargo, la «poética» de ésta está más cercana (porque las reproduce) de la métrica y de la estética de la poesía del Barroco y del Romanticismo –la que, generalizando, se considera «clásica»–, que de la poética moderna. Por eso los poetas actuales de tendencia, vamos a llamarla «modernista», se sienten tan alejados de la décima. Y justamente por la fijeza de la estructura métrica de la décima, se sienten tan cercanos a ella los de gusto popular. Y no es sólo el verso, la rima y la métrica fija; son también los aspectos musicales de la expresión, los que le hacen ser más voz para oír que letra para leer; y es también el predominio de los temas «clásicos» la que la hacen poesía «de siempre».

### BIBLIOGRAFÍA

- ARMISTEAD, S.G. (1994). «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica», en TRAPERO, M. (ed.) (1994). *La décima popular en la tradición hispánica*, pp. 41-69.
- ARMISTEAD, S.G. (1996). «Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima», en TRAPERO, M. (1996). *El libro de la décima*, pp. 15-34.
- AULESTIA, G. (1990). *Bertsolarismo*. Bizkaixo, Foru Aldundia.
- BLANCO, D. (2000). «La poesía oral improvisada en Galicia: las *regueifas*», en TRAPERO, M., SANTANA MARTEL, E. y MÁRQUEZ MONTES, C. (eds.) (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, pp. 339-352.
- BONMATTÍ LIMORTE, C. (2000). «El trovo del Campo de Cartagena (Murcia)», en TRAPERO, M., SANTANA MARTEL, E. y MÁRQUEZ MONTES, C. (eds.) (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, pp. 371-392.
- CABALLERO BARRIOPEDRO, J. (1996). *¡Buen pie para una cuarteta! (Historias de Brihuela)*. Madrid: Compañía Literaria.

- CAMPO TEJEDOR, A. del (2006). *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de La Alpujarra*. Salamanca: Diputación Provincial / Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril.
- CATALÁN, D. (1984). *Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico. Teoría General* (con la colaboración de J.A. Cid, B. Mariscal, F. Salazar, A. Valenciano y S. Robertson).. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- CARRIZO, J.A. (2002). *Cantares hispanoamericanos* (intr. y revisión de O. Fernández Latour de Botas). Buenos Aires: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.
- CLOTELLE CLARKE, D.C. (1936). «Sobre la espinela». *Revista de Filología Española*, XXIII, pp. 293-304.
- CÓRDOVA ITURREGUI, F. (1994). «Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación», en TRAPER, M. (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-Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 73-85.
- COSSIO, J.M. de (1944). «La décima antes de Espinel». *Revista de Filología Española*, XXVIII, pp. 428-454.
- CRIBADO, J. (1994). «La décima popular en La Alpujarra», en TRAPER, M. (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-Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 201-216.
- CHRISTIAN, W.A. (2000). «Verso improvisado en las montañas occidentales de Cantabria», en TRAPER, M., SANTANA MARTEL, E. y MÁRQUEZ MONTES, C. (eds.) (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, pp. 405-418.
- CHRISTIAN, W.A. (1998). *Trovas y comparsas del Alto Nansa*. Santander: Aula de Etnografía de la Universidad de Cantabria.
- DANNEMANN, M. (2000). «Poesía juglaresca en América Latina, setecientos años después», en TRAPER, M., SANTANA MARTEL, E. y MÁRQUEZ MONTES, C. (eds.) (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, pp. 39-50.
- DÍAZ-PIMIENTA, A. (1998). *Teoría de la Improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* (prólogo de M. Trapero). Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa.
- FELIÓ, S. (1961). *La décima popular*. La Habana: Biblioteca del Capitolio Nacional.
- GALEOTE, M. (2005). «El Carpintero», un maestro andaluz de la poesía improvisada. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- GARZIA, J., SARASUA, J. y EGAÑA, A. (2001). *El arte del bertsolarismo: Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte / Bertsolari Liburuak.
- HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, M. (ed.) (1999). *La luz de tus diez estrellas (Memorias del*

- V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima*). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- HIDALGO, L. (1990). *Décimas esmeraldeñas*. Madrid: Visor.
- INDIO NABORÍ [Jesús Orta Ruiz] y VALIENTE, A. (1997). *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado* (edición y prólogo de M. Trapero). Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, I. (1964). *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, I. (1994). «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito», en TRAPERO, M. (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-Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 87-109.
- JORDÁ, M. (1978). *La Biblia del pueblo*. Santiago de Chile: Editorial Salesiana.
- JORDÁ, M. (1979). *Puebla en Décimas*. Santiago de Chile: Conferencia Episcopal de Chile.
- La décima popular en Iberoamérica (Memorias del II festival iberoamericano de la décima)*. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995.
- LIMA, P. (2000). «O estado da decima no sul de Portugal e sua contribuição para a história oral», en TRAPERO, M., SANTANA MARTEL, E. y MÁRQUEZ MONTES, C. (eds.) (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, pp. 215-226.
- LINARES SABIO, M.T. (1994). «Funciones y realizaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba», en TRAPERO, M. (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-Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 111-132.
- LINARES SABIO, M.T. (1999). «Hipótesis sobre el origen de las tonadas de punto cubano», en HERNÁNDEZ MENÉNDEZ (ed.) (1999). *La luz de tus diez estrellas (Memorias del V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 159-166.
- LÓPEZ LEMUS, V. (1995). *La décima. Panorama breve de la décima cubana*. La Habana, Editorial Academia.
- LÓPEZ LEMUS, V. (1997). *Décima e identidad (siglos XVIII y XIX)*. La Habana: Editorial Academia.
- LÓPEZ LEMUS, V. (1999). *La décima constante. Las tradiciones oral y escrita*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- LÓPEZ LEMUS, V. y TRAPERO, M. (2001). «Geografía actual de la décima», en TRAPERO, M. (COORD.) (2001). *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 179-195.
- LORD, A.B. (2000). *The Singer of Tales* (con un CD que recoge versiones auténticas de sus grabaciones de campo). Harvard University Press. Edición de S. Mitchell y G. Nay.

- MENDOZA, V.T. (1957). *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1961). «Sobre las variantes del código V4 de Venecia». *Cultura Neolatina*, XXI, pp. 11-19.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1965-1966). «Los cantores épicos yugoslavos y los occidentales. El *Mío Cid* y dos refundidores primitivos». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31, pp. 195-225.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1968, 2ª ed.): *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid: Espasa Calpe (2 vols.).
- MUNAR, F. (2004). «La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya y el País Valencià: Un reto de futuro», *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, pp. 257-263.
- NAVA LÓPEZ, E. Fernando (1994): «La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos», en TRAPERO, M. (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-Cabildo Insular de Gran Canaria, 289-309.
- NOVO, M.T. (1999). «Antecedentes de la décima hispana y su expansión por América», en NOVO, M.T. y SALAZAR, R. (eds.) (1999): *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Fundación Tradiciones Caraqueñas, pp. 11-48.
- NOVO, M.T. y SALAZAR, R. (eds.) (1999): *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Fundación Tradiciones Caraqueñas.
- ORTA RUIZ, J. [*Indio Naborí*] (1980). *Décima y folclor*. La Habana: Ediciones Unión.
- PEÑÍN, J. (1997). *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo-CONAC.
- PÉREZ VIDAL, J. (1965). «La décima popular». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXI, pp. 314-341.
- ROCA, Á. (2000). *Historia del trovo (1865-1975)*. Cartagena-La Unión [e.a.].
- RUIZ FERNÁNDEZ, M.J. (2000). «Poesía e improvisación en el folclore de Gibraltar (Cádiz)», en TRAPERO, M., SANTANA MARTEL, E. y MÁRQUEZ MONTES, C. (eds.) (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, pp. 457-472.
- SALAZAR, R. (1991). *La décima musical en Venezuela*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- SARASUA, J. (2000). «El bertsoarismo vasco», en TRAPERO, M., SANTANA MARTEL, E. y MÁRQUEZ MONTES, C. (eds.) (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, pp. 473-480.
- SBERT, M. (2000). «La poesía improvisada en Baleares: *Els glosadors*», en TRAPERO, M., SANTANA MARTEL, E. y MÁRQUEZ MONTES, C. (eds.) (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, pp. 481-492.
- SEIBEL, B. (1988). *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, Biblioteca de Cultura Popular.
- SOKOLOVA, L.V. y GUZMÁN TIRADO, R. (2004). *El folclore de los pueblos eslavos*. Universidad de Granada.
- SUBERO, E. (1991). *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Ed.
- TRAPERO, M. (1994a): «El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias», en TRAPERO, M. (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-Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 141-174.
- TRAPERO, M. (1996): *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas-Cabildo Insular de Gran Canaria-Unelco.
- TRAPERO, M. (2002). «La poesía improvisada y cantada en España», en *La palabra: Expresiones de la tradición oral*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, pp. 95-120.
- TRAPERO, M. (2011). *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanomérica*. México: Frente de Afirmación Hispanista [contiene un CD con 23 muestras musicales].
- TRAPERO, M. (coord.) (2001). *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- TRAPERO, M. (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-Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, M., SANTANA MARTEL, E. y MÁRQUEZ MONTES, C. (eds.) (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.
- TRAPERO, M. y DÍAZ PÉREZ, J.A. (eds.) (2000). *Desde la voz del viento. Homenaje a Francisco Pereira «Chanchito»*. Las Palmas de Gran Canaria: ACADE.
- VALENCIANO, A. (1992). *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig* (ed. B. Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez). México: El Colegio de México, pp. 33-40.
- WEBBER, R.H. (1951). *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
- ZABALA, A. (2000). «Funciones del canto improvisado en Argentina y Uruguay», en TRAPERO, M., SANTANA MARTEL, E. y MÁRQUEZ MONTES, C. (eds.) (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, pp. 273-288.
- ZAVALA, A. (1996). «Bosquejo de historia del bersolarismo» y «El bersolarismo», en *Auspoaren auspoa I*, Oiartzun (Gipuzkoa), Sendoa Argitaldaria, pp. 109-254 y 255-282, respectivamente.