

David Delfín

LA VOZ ALZADA

**CARNAVAL CANTADO
Y
TRANSFORMACIÓN CULTURAL**



**Historia del Carnaval
de Málaga en sus coplas**

Prólogo de Juan José Téllez

Málaga, 2021

A Inés Medina, Fernando y Lucía Cáceres Medina.

A mis padres y hermanos.

La interpretación es una forma esencial de estar en el mundo,
la única forma humana, racional, de vivir.

El individuo que absorbe el bagaje cultural que la tradición le ofrece arraiga su ser, fortaleciéndolo, en la corriente de la historia.

EMILIO LLEDÓ. *Imágenes y palabras*, 1998

Prólogo

LA RECONQUISTA DEL CARNAVAL

En todas sus manifestaciones, a lo largo de su historia bien distinta, la celebración del carnaval, desde las saturnales romanas o las fiestas en honor al dios Baco o al dios Apis, o sus diferentes manifestaciones medievales, modernas o contemporáneas, desde la mítica Venecia a todas sus modalidades americanas, tuvieron siempre un halo de rebeldía y digresión.

Basta asomarse a las llamadas de los negros en Uruguay, con sus disfraces paródicos de los antiguos amos, o al esplendor paganos de los desfiles actuales de Río o de Canarias, para comprender también su importancia desde el punto de vista étnico, antropológico y sociopolítico. De ahí que tampoco extrañe como, a través de los años, los regímenes absolutistas y totalitarios, han pretendido prohibirlos o amordazar su impacto.

Así ocurrió con la mayoría de las fiestas carnavalescas en España, tras la guerra civil y la instauración de la dictadura franquista. La mayor parte de estas celebraciones sufrieron la misma persecución y liquidación que otras formas de creatividad y participación colectiva: también esta fiesta sufrió los mismos juicios sumarísimos que llevaron a la ejecución de miles de cautivos, entre quienes figuraron no pocos artistas, escritores o juglares populares.

En aquel clima de censura y miedo, a partir de 1948, solo sobrevivieron de muy distinto modo aunque con algunas similitudes, el Carnaval de Cádiz, disfrazado, eso sí, de fiestas típicas y en el mes de mayo, o el de Isla Cristina, el carnaval colombino en Huelva. Resulta significativo que el primer carnaval gaditano de esa nueva etapa se celebrase en febrero de 1977, como un

síntoma de la progresiva –aunque no plena– recuperación de las libertades que habría de vivirse en la transición, bajo un perpetuo ruido de sables.

La reconquista del carnaval, en todo el Estado español y particularmente en Andalucía, nació de la sociedad civil aunque las nuevas autoridades democráticas intentaron auspiciarlo pero, en algunos casos, también controlarlo, sin demasiada fortuna todo hay que decirlo. De ese momento histórico, parte la pesquisa de David Delfín (Málaga, 1968), sobrado escritor que demuestra cómo particularmente la llamada poesía culta se ha ido aproximando a este ámbito de literatura oral que, en el pasado, sufrió el menosprecio de los eruditos a la violeta. Casos como los de Antonio Burgos, Fernando Quiñones, Miguel Ángel García Argüez, Ignacio Montoto, Jaime Cedillo, David Monthiel, Rafael Marín y algunos otros, demuestran lo contrario. Que tampoco faltaron ni faltan quienes sientan y presientan que esas coplas constituyen un patrimonio colectivo de primer nivel, equiparable a otros ejemplos de música popular, como el flamenco, ese otro folklore español tan desconocido como el suramericano, la tonadilla, el jazz, el blues o la chanson.

Así que si la paulatina emergencia del flamenco en el escenario cultural español, suscitó críticas adversas al tiempo que investigaciones tan emocionantes e incomprensibles como las de Demófilo, el padre de los Machado. También la copla sufrió su particular quinario y menosprecio, hasta que Manuel Vázquez Montalbán abrió la veda para su reivindicación progresista, más allá de las chorreras y oropeles con que el franquismo la utilizó como pretendido aunque imposible vehículo de propaganda. Fue Carlos Cano, sin duda, quien la reivindicó y la consagró sin complejos como una indudable seña de identidad cultural. También el llorado cantautor granadino hizo otro tanto, por cierto, con los carnavales y así se le reconoce en las páginas que siguen.

En La voz alzada. Carnaval cantado y transformación cultural, David Delfín se acoge a una máxima del filósofo Emilio Lledó: «El individuo que absorbe el bagaje cultural que la tradición le ofrece arraiga su ser, fortaleciéndolo, en la corriente de la historia». Y bajo esa premisa, se aproxima a los casos de Isla Cristina, Huelva y Cádiz, pero sobre todo al fenómeno de recuperación generalizada de estas fiestas que se vivirá en 1980, tras la celebración de las primeras elecciones municipales democráticas en 1979: los nuevos ayuntamientos surgidos de aquellas urnas impulsarán las tradiciones populares tanto en Navidad como en Carnaval y Semana Santa, un ciclo ancestral que tiene que ver con las estaciones del año, antes de que el cambio climático comenzara a desdibujarlas.

Junto a ese mosaico colectivo, nuestro autor se centra en un caso, el del Carnaval de Málaga, que él conoce perfectamente, desde sus ensayos y

crónicas a su respaldo a la Fundación Ciudadana del Carnaval de Málaga, la coordinación del sitio web carnaldemalaga.com, la conferencia inaugural de estas fiestas o sus colaboraciones en la prensa malagueña, desde La Opinión a Málaga Hoy o el Diario Sur.

Poeta de reconocido prestigio –Nombrar el silencio (1994), La ruptura renacentista (1994), Arqueología disponible (1998), Alrededor (1999), El orden razonable (2000), Triduo (2000), Principia (2004), Los matemáticos no saben pilotar aviones (2014) y La fábrica de anticuerpos si no amanece (2016)– e incluido en numerosas antologías a nivel nacional, lleva décadas escudriñando la reciente historia carnavalesca de su ciudad natal. Así, firma libros como Carnaval en Málaga 1979-1983, La recuperación de una fiesta perdida (2000) y La máscara en la copla, carnaval cantado y periodismo (Centro de Ediciones de la Diputación Provincial CEDMA, 2005).

Esta última obra no solo fue una recopilación coherente de artículos, sino que escudriñó la memoria personal de autores como Juambe Cobos, Máximo Gómez Padilla, David Santiago Velasco, los hermanos Juan y Jesús Gutiérrez y José Miguel Morales. Ahí debemos buscar las raíces de La voz alzada, una obra que desde luego celebra y analiza la especificidad local del carnaval malagueño, aunque parte de una advertencia previa, la de la progresiva homogeneización en Andalucía, «desde la recuperación generalizada de los encuentros y concursos de agrupaciones», que se producen desde finales de los 70 a las retransmisiones de radio y de televisión que han llegado a convertir en canon al modelo gaditano del carnaval.

David Delfín, en esta obra, demuestra que el Carnaval de Málaga cuenta con su propio pedigrí, desde la Fiesta del Obispillo en pleno siglo XVI a las celebraciones propiamente dichas del carnaval durante el siglo XVIII y XIX. Comparsas como Luto Universal, en plena I Guerra Mundial, Los Sombreros Malagueños, Los Astrónomos, Los Bomberos o Los Aviadores darán cuenta del vigor de la copla malagueña a comienzos del siglo XX, hasta la proclamación de la República, con «un espíritu crítico y una conciencia social y de denuncia muy acentuada», que ya se manifestaba en los libretos que se conservan de la dictadura de Primo de Rivera.

Más allá de los bailes de máscaras de la burguesía, también Málaga cayó bajo el imperio de la copla, algo que distingue a los carnavales andaluces de los de otros muchos lugares donde la simple o rica estética y la música priman sobre lo cantado. E incluso dicho espíritu se mantuvo durante la dictadura franquista, en un periodo al que él denomina como de «carnaval enmascarado»: tras la orden de 3 de febrero de 1937 cuando el Gobierno Civil prohíbe efectivamente la celebración de estas fiestas, sucederá una nueva advertencia de enero de 1940 sobre esta misma prohibición y aún otras, de

febrero de 1945 e, incluso, durante los primeros años cincuenta, por lo que cabe deducir que a pesar de la proscripción carnavalesca, su alma seguía viva en los reservados del bar Los Cuñaos y otros sanedrines clandestinos donde se mantenía la memoria oral del repertorio local.

Dentro de sus estudios sobre la fiesta, no nos encontramos ahora con una recopilación de artículos sino con un discurso firme de principio a fin, cargado de citas canónicas pero también de voces de los principales protagonistas del carnaval, incluyendo desde luego la rigurosa peripecia de José Manuel Millán, de la Maza y los hermanos Ángel y José Romero que, a finales de 1978, inician la recuperación de la memoria de las viejas partituras populares, recurriendo fundamentalmente a fuentes orales. En esta obra se contextualiza todo ello con fragmentos de los repertorios de algunas de las principales agrupaciones.

A juicio de su autor, el carnaval malagueño también contribuye a la creación del imaginario andaluz que surge del proceso de reivindicación de la autonomía plena, en lo que acierta a denominar como un andalucismo popular. La creciente participación de la mujer, la presencia de agrupaciones de otras provincias en Málaga, los pliegues de la idiosincrasia local, los vaivenes políticos al uso, los roces con la Iglesia Católica al irrumpir los festejos en plena cuaresma, o el antes y el después que supuso la edición de 1987 en la capital hasta 2020, dibujan un fresco tan ameno como exhaustivo.

Pero más allá de la condición del carnaval como periodismo cantado, a decir de Bartolomé Llompart, en este estudio también se profundiza en la instrumentación o en la escenificación de las agrupaciones, sus distingos, los disfraces y los tipos, junto con la progresiva e interesante renovación que de la comparsa realizan los autores locales, sus repertorios, el humor propiamente dicho, el concurso del Teatro Cervantes, la influencia de la canción de autor y las no siempre fáciles relaciones con el poder completan el índice de este libro que se nos antoja como un instrumento clave no solo para profundizar en el pasado de la fiesta sino, a partir de su conocimiento, alumbrar el futuro. O enmascararlo.

Juan José Téllez

I

HACIA UN NUEVO CARNAVAL
CANTADO ANDALUZ



Mi comparsa está alzando su voz

Las coplas carnalescas han logrado convertirse en el género musical de mayor resonancia en Andalucía desde el último tercio del siglo XX hasta hoy. Su idoneidad para versionar los hechos, la información y las vivencias desde un enfoque emocional, así como los múltiples cambios sociales producidos durante esta etapa, las han transformado en una narración reflexiva, crítica y humorística cuyo alcance favorece la comprensión, el pensamiento y la memoria de los andaluces, si bien este carácter de las coplas como observadoras y divulgadoras de la actualidad por parte de las clases populares no es novedoso, ya que surge durante los primeros decenios del siglo XIX, cuando las agrupaciones musicales comienzan a interpretar canciones en tono satírico para los días de carnaval, y alcanza su cénit desde fines del XIX hasta 1936. Un período entre dos siglos en el que se inician los concursos de agrupaciones de canto y la copla acentúa un carácter de testimonio que moverá al carnaval andaluz en su conjunto del concepto de *rito y tradición* al de *cultura*.

Desde 1948 en adelante, años en los que se inicia la progresiva recuperación del carnaval en Isla Cristina y Cádiz bajo la denominación de Fiestas Típicas y se reactivan en cientos de ciudades andaluzas a fines de los años setenta y principios de los ochenta, se produce una gran transformación social, de usos y costumbres, debido, entre otros catalizadores, al paso de la dictadura a la Constitución de 1978, al avance económico simbolizado por la adhesión a la Unión Europea en 1986, al desarrollo y expansión de las nuevas tecnologías o a la introducción de la condición posmoderna ante la pérdida de confianza en el pensamiento estructuralista. En suma, una evolución del modelo social cuyas consecuencias nos sitúan también ante una

encrucijada cultural difícil de predecir y que, como argumentaremos, afianzará la copla carnavalesca como expresión de la conciencia individual y colectiva frente a los acontecimientos, al revelarlos desde la comicidad y la reflexión crítica en un discurso integrador del talento artístico y la creatividad (poesía, música, interpretación, diseño y confección de disfraces, decorados...) con el que obtener una visión del entorno cuyo resultado no es una fotografía, sino una interpretación, entre cuyos rasgos principales, se halla la cualidad moral con que se articule y de la que nos ocuparemos en diversos capítulos, por tratarse de una visión más amplia de las circunstancias que rodean a la persona y por el modo en que conecta la experiencia cotidiana con el resto de las realidades superpuestas (información, creencias, opiniones, hechos...) con las que cualquier comunidad convive cada día.

El mayor vínculo entre disfraz y copla, que caracteriza la celebración en Andalucía, y la técnica musical y letrística con la que estos dos elementos se amoldan para el relato, tanto del tema principal (el personaje y su recreación) como una amalgama de pensamientos que los autores expresan a lo largo del repertorio, permiten distinguir al carnaval cantado andaluz del resto de las celebraciones europeas e iberoamericanas. Es decir, las características formales de cada modalidad (murga-chirigota, comparsa, coro y cuarteto), así como el de cada una de las partes en que se divide el repertorio –presentación (tema y personaje), pasodobles-tangos (actualidad), cuplés (parodia), estribillo (conclusión del tema y el personaje), popurrí (crónica)– constituyen un género cantado cuya repercusión ha posibilitado su asimilación incluso por parte de agrupaciones carnavalescas fuera de Andalucía.

A este respecto, frente a la advertencia del historiador Julio Caro Baroja en 1965 sobre la desaparición paulatina de numerosos carnavales debido a las prohibiciones tras la Guerra Civil y al progreso, que iría deshabitando también culturalmente pueblos y comarcas en toda la península, considero destacable el modo en que la actual democracia despertaría la fiesta como una forma más de reivindicar la libertad recobrada por parte de la ciudadanía. Un fenómeno que, en la mayoría de los casos, retomaría el discurso de las coplas anterior a su prohibición para situarlas en un marco de actualización y renovación cuyo ejemplo encontramos en el cambio de denominación de *murga* a *chirigota* y en la creación de la modalidad de comparsa que se produce en Cádiz a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta; o la significación que tendrá en Málaga la asimilación de este modelo durante los años ochenta, después de agotar el recuerdo de las coplas republicanas y los rasgos locales que se desarrollarán y que evidenciaremos en estas páginas.

Una igualación y unificación de estilos favorecida por la difusión (televisiva y radiofónica a nivel regional), que propiciará una primera fase (1966-1990) en la que una nueva generación de andaluces redescubrirá en estas composiciones un formato con el que vertebrar su voz para transmitir sus preocupaciones desde la reflexión y el divertimento; una evolución de estilos en las composiciones que consolidará el carnaval cantado también como género artístico en las últimas décadas. Las coplas –creadas para la celebración del mes de febrero e interpretadas en grupo– saldrán de su contexto para ser versionadas e interpretadas por solistas, dúos o tríos generando una nueva comunicación y transmisión de sus mensajes, recogidos en la presentación, los pasodobles especialmente, los estribillos y los fragmentos o cuartetas del popurrí, tanto de murgas-chirigotas como de comparsas y coros. Un fenómeno creativo que convierte al carnaval cantado andaluz en un género musical cuya influencia es reconocible hoy en la manera de componer en cantantes de primer orden, ya sea por el esquema y desarrollo de las emociones y reflexiones como por la forma humorística con la que es abordado un tema.

Un largo viaje comparable al recorrido del término *comparsa* –desde 1776 y, especialmente, desde las primeras décadas del siglo XIX–, que comenzó denominando a cualquier grupo de hombres y mujeres disfrazados que interpretaban canciones, unas con acompañamiento de instrumentos (guitarras y castañuelas) mientras recorrían las calles, tal y como señala el historiador Alberto Ramos Santana,¹ para pasar a ser un término reducido a su acepción de agrupaciones musicales de carnaval durante su evolución hacia formas más cuidadas a nivel musical, de interpretación, letras y disfraz. Igual fundamento por el que las murgas gaditanas se denominarán *chirigotas* a mediados de la década de 1930 con el afán de diferenciarse de aquellas que, con un estilo más desenfadado –solo con acompañamiento de percusión– también era practicado por los murguistas malagueños y denominará como *comparsas* al resto de las agrupaciones (rondallas, estudiantinas, coros, orfeones...), de mayor estructura musico-vocal, hasta la diferenciación definitiva del término como modalidad específica desde las dos décadas finales del siglo XIX y hasta 1937, un tiempo en que evolucionan en el número de componentes y en la selección de la instrumentación empleada (violines, laúdes, bandurrias, guitarras). En Huelva, donde se produce el

1.- Ramos Santana, A. (1985). *Historia del Carnaval de Cádiz*. Caja de Ahorros de Cádiz.

mismo fenómeno de alejamiento, incluso se nombrará como murgas –al recuperar el concurso de agrupaciones en 1984– a aquellas sin acompañamiento instrumental, frente a las chirigotas, hasta adoptar la denominación de *murga* como la oficial desde 1989 tras la unificación de estilos.

Frente al mayor carácter de burla, parodia, crítica e improvisación de los murguistas, a partir de 1880, en Huelva y Málaga es con el término *comparsa* con el que se separa y evoluciona la estudiantina como agrupación. Su naturaleza la va construyendo con un menor número de componentes disfrazados de forma alusiva a un tema o personaje, con una configuración musico-vocal mejor definida, el acompañamiento de instrumentos de cuerda y la interpretación de coplas orientadas a la opinión, el homenaje (meceñas, patrocinadores, personalidades relevantes) y el divertimento (*couplets*). Agrupaciones que, además, fruto de la tradición de utilizar músicas de la época o de zarzuelas, irán completando el repertorio con piezas originales y relegando las populares al popurrí. Una transformación que se verá acrecentada, entre otros factores, por las actuaciones en salones, círculos y centros recreativos, que condicionarán su perfeccionamiento; además de la trascendencia que, particularmente en Málaga, supondrá, a partir de la década de 1850, la paulatina adopción por parte de las sociedades corales del sentir carnavalesco no solo en sus composiciones, sino también en el disfraz o, como ya se ha señalado, en el concurso de agrupaciones que, por ejemplo, se inicia en Huelva en 1902 y que, como sucederá en Cádiz en 1960, conducirá a la creación de la modalidad de comparsa como género dentro de las modalidades ya existentes: murgas-chirigotas y coros.

Circunstancias que provocarán la unificación de estilos a partir de la década de 1980 en toda Andalucía y propiciarán un nuevo carnaval cantado debido a la celebración de los concursos de forma generalizada en los grandes teatros y su retrasmisión por televisión (regional o local); un aspecto que acrecentará el carácter de representación cantada de un tema o un personaje (puesta en escena, interpretación...) e incluso, como analizaremos en el caso de las comparsas de Málaga a partir de los años noventa y desde comienzos de siglo: la representación y transformación del personaje sobre la escena, el relato de pasajes históricos y literarios o los juegos didácticos con el público, lo que generará un conjunto de rasgos estilísticos y técnicos que serán también utilizados por las murgas.

Una voz te da dulzura al cantar. Dos voces son el canto de un dúo perfecto. Tres voces, el llanto que sacude el tiempo; tres que forman una santa Trinidad, con una cuarta voz se enciende la luz, y con una quinta crea la voz su propio pentagrama. La sexta voz trae su pasión, se viste de

gitana; como seis cuerdas completan los días de la semana. Siete voces completan los días de la semana, siete que abren la puerta a que llegue la octava, octava voz que llega para hacerle una octava, la octavilla es la voz que sube hasta el fin, la que se abra al tenor y le da brillo al subir. Nueve voces completan un embarazo y paren melodías. Diez voces dan su aliento como son diez mandamientos, lo que dice la Biblia, y se visten de armonía. Once son las voces que dan vida a una canción. Doce voces son las horas de un reloj para completar un año entero. Que mi voz sale del alma siendo su expresión, hoy aquí con doce voces late nuestro corazón. Perdónenme las guitarras, perdón a la percusión. Hoy reinan las gargantas, que mi comparsa está alzando su voz.

Pasodoble *Una voz te da dulzura al cantar*.
Autores: Manuel Navarro París y José Antonio Pino.
Comparsa Duérmete Niña, 2019.*

* Las coplas seleccionadas (presentaciones, pasodobles, cuplés, estribillos y fragmentos de popurrí) para ilustrar los diversos temas de este análisis serán transcritas en prosa: los versos irán entre comas o puntos y comas si contienen pausa intermedia y la puntuación separará versos de una misma cuarteta o estrofa, manteniéndose la estructura original.

El carnaval isleño

De un modo espontáneo, los ciudadanos de Isla Cristina mantuvieron el disfraz y la copla como símbolo y rito carnavalesco a lo largo de los años cuarenta y especialmente a partir de 1950. Una práctica que favorecería paulatinamente un mayor grado de diversión vigilada por parte de las autoridades y permitía a las agrupaciones actuar en el Teatro Gran Vía en 1968 después de que, en 1965, la murga Los Detergentes, de Luis Garrido González *el Carbonero*, realizara interpretaciones públicas y ya hubiese una cierta programación no oficial.

Bajo la denominación de Fiestas Típicas de Invierno hasta 1977, y Carnaval de Isla Cristina a partir de 1978, se retoma en 1968 una tradición iniciada durante la segunda mitad del siglo XVIII, debido a la proximidad de diversas localidades portuguesas (VilaReal, Olhao, Faro) en las que se celebraban con esplendor mascaradas y por la llegada de los primeros pescadores catalanes y valencianos (desde 1755) para faenar en sus costas, quienes, al finalizar la temporada, solían festejar el carnaval a la manera de sus poblaciones de origen e irían conformando una colonia de pobladores que obtendría su propio Ayuntamiento en 1833 e integraría al vecino municipio de La Redondela en 1887. Una época de esplendor económico gracias a la actividad de la pesca y la creación de las colonias conserveras que favorecerá el contacto con los marineros gaditanos también durante las jornadas de faena en el mar y de convivencia compartida en las almadrabas, que, a la postre, resultarán espacios idóneos para la trasmisión oral de las coplas y la asimilación de estilos. Unas circunstancias que complementarán el modo de celebración tradicional de máscaras callejeras con las actuaciones en el

teatro, especialmente a partir del último tercio del siglo xix, en el que las ordenanzas municipales recogen sucesivamente año tras año normas de festividades populares que la regulan tanto en las calles como en el teatro.²

Cada mañana temprano, yo salgo para pescar, y entre oleaje y espuma, el pan para mis hijos, yo le arranco al mar. Yo tengo la piel morena, morena de sol y sal, y el alma del marinero, igual que a mi pueblo, yo quiero a rabiar. Todos los días miro al cielo, cuando comienzo a faenar, y solo pido al supremo, que me de fuerzas para trabajar. No me importan los sudores, ni temo al viento ni al temporal. Porque sé que al marinero, protege su vida la Virgen del Carmen, que vive en el mar. Ella cubre con su manto, a todo el hombre honrado que sale a pescar. Y en este humilde homenaje, yo con mi comparsa quiero dedicar, a mi pueblo *chiquetito*, que todo lo saca del agua *salá*. La Higuierita Marinera, tiene por bandera, agua, viento y sal.

Pasodoble *Cada mañana temprano*.
Autores: Francisco Bueno Chalé y José Luis Arniz Gómez.
Comparsa La Higuierita Marinera, 1982.³

La formación de murgas y comparsas (las comparsas Los Héroes de la Campaña, de 1910, Los Faramallas del Día, de 1911, Coro de Apaches, Los Aragoneses, Los Bandidos, Los Abollaos, Los Sablistas, de 1916, coro Los Trovadores, de 1917...) conducirá al carnaval isleño a la considerada su época de oro, desde 1922 a 1936, años en los que destacarán, entre otros

2.- El capítulo 4.º de las Ordenanzas Municipales del 5 de junio de 1876 y las conservadas hasta 1899 recogen un conjunto de normas similares que regulan la celebración del carnaval en diferentes artículos, tales como el art. 15: durante el carnaval se permitía andar por las calles con disfraz y con careta, pero solo hasta el anochecer; se prohibía el uso de trajes de ministros de la religión y altos funcionarios de la milicia y del Estado; el art. 16: se prohíbe a los enmascarados llevar armas o espuelas por las calles y a los bailes, aun cuando lo requiera el traje que lleven; el art. 17: solo la autoridad y sus dependientes podrán obligar a quitarse la careta a la persona que hubiese cometido alguna falta, no guardándose el decoro correspondiente o causase cualquier disgusto en el público; el art. 18: nadie podrá dar bailes públicos ni celebrar espectáculos alguno por retribución o sin ella sin permiso de la autoridad competente; el art. 19: todas las funciones que tengan lugar en el teatro serán presididas por la autoridad, la cual cuidará por el orden público; el art. 26: los que contravinieren a estas disposiciones serán castigados con la multa de cinco a diez pesetas. Festividades Populares. Isla Cristina a 5 de junio de 1876. Firmado: el alcalde, José Ferrera Martín-Hidalgo.

3.- Disponible en: <https://www.carnavahuelva.com/2017/05/1982-la-higuierita-marinera-pasodoble-la.html>

autores, Clemente Rodríguez (comparsa del Tercio Extranjero, 1922), José Frigolet Soldevilla (comparsa La Estudiantina, 1923), Benito Arroyo Márquez (coro Los Abstemios, 1928), Marcelino Fernández Concepción *Zoilo* (coros Los Pollos Peras, de 1928, y Los Gauchos, de 1931), Emilio Albarrán (murgas Los Barberos, de 1931, y Los Niños Llorones, de 1932), José M. Sosa Rodríguez *Cabo Tambor* (murga Los Vigilantes de la Crema SAM) o Tomás López González (coro El Signo del Zorro, 1933), algunas de cuyas coplas han sido recuperadas y grabadas bajo la dirección de Francisco González Delgado.⁴

José Biedma Viso (1925-2018), en su libro *Carnavales de Isla Cristina* (1981), reseña la formación de las agrupaciones para 1968:

Los Ye-Yés de los Años 30 formaron una murga y adoptan este nombre de forma definitiva para su agrupación. Los Amigos de la Música organizaron un coro que denominaron Los Zíngaros y una murga llamada Los cirujanos; surgió rápidamente un antiguo murguista con Los camareros, Eduardo Álvarez de la Rosa, Teresa Jiménez Arnau preparó el primer grupo femenino con repertorio totalmente suyo y le puso de nombre Las Arqueras; Luis Garrido, el Carbonero, preparó Los Escoceses' y un grupo de Punta del Caimán dirigido por José Martín Lozano, cerró esta honrosa lista de agrupaciones pioneras del Carnaval contemporáneo de Isla Cristina.⁵

La murga Los Ye-Yés de los Años 30 estuvo dirigida por Enrique Jabares Beltrán; Los Cirujanos, por Juan Toscano y Pedro Rodríguez Arnau *Pedrucho*, y la agrupación femenina Las Arquetas, por Teresa Jiménez Arnau y Pilar Quesada Serrano. El coro Los Zíngaros del Danubio participó fuera de concurso, y como directores figuraron Bartolomé Beltrán Zarandietta y Francisco López Chávez.

En definitiva, una tradición de agrupaciones de canto que se vería respaldada en los años siguientes por diversos autores y agrupaciones de 1969: Los YeYé, de José Aguilera Rodríguez; Miguel Gómez González, José López Borrero y José Martín Columé (murga Los Sultanes de Arabia, bajo la direc-

4.- Cfr. <http://carnavaldeislacristinatv.com/anos-1922-1936/>

5.- Biedma Viso, José. *Carnavales de Isla Cristina, Cuadernos de Isla Cristina*. López Ortega, R. (ed.). Madrid, 1981.

ción de Nerique Jabares); Juan Figuerero Fernández, María Cardenas Gómez y Antonio Ponte (murga Los Inolvidables, con la dirección de Miguel López Pavón); Bartolomé Beltrán y José Biedma Viso (murga Los Piratas del Caribe, dirigida por Manuel García *el Chupito*); Los Castizos Sevillanos, de Eduardo Álvarez de la Rosa; la agrupación femenina Las Mismas, de María Luisa Cárdenas, y el coro Los Diplomáticos, con la dirección de Francisco López Chávez y la autoría de los mencionados Beltrán, Figuerero y Biedma Viso, que actuarían fuera de concurso. Algunas de cuyas grabaciones radiofónicas conservadas durante sus actuaciones en el teatro demuestran el acervo del carnaval en Isla Cristina,⁶ declarado bien de interés turístico nacional en 2003, y cuyo eco llegará a numerosos pueblos de la provincia, Ayamonte entre ellos, donde la fiesta se restablece en 1975 bajo la denominación de Fiesta de la Alegría –y hallamos desde 1980 primeras colaboraciones como autores de la música en diversas agrupaciones a comparsistas gaditanos de la talla de Antonio Martín–,⁷ y en especial la capital onubense, donde compositores y organizadores observarán un modelo para vertebrar el concurso de coplas en 1984.

Fue cabalgando sobre un mundo de ilusión, con brazo firme la injusticia combatió, puso su lanza al servicio del honor. Un mundo nuevo quiso conquistar, y para ello sin tregua luchó, pobre loco, fracasó. Y va surcando los mapas, el cielo azul, loco y cansado de su batallar, Sancho le sigue detrás. Caballero, Caballero de triste figura, retorna a este mundo lleno de locura, con tu espada líbranos de la envidia y del odio, de todos los males que al hombre le arrastra. Don Quijote, muéstranos el camino difícil, que al hombre libera, déjanos cabalgar por la vida, cantando a tu vera, sin intereses, con alma pura; al mundo le hace falta tu locura.

Pasodoble *Fue cabalgando sobre un mundo de ilusión*.

Autores: M. Flores Osuna y A. Martín García.

Comparsa Los Ragazzos de la Vía Veneto, 1980 (Ayamonte).⁸

6.- Cfr. <http://carnavaldeislacristinatv.com/decada-1960-1969/>

7.- Cfr. blog Carnaval Colombino, de Blas Miguel Hernández Finch. *1980 La fiesta de la Alegría, Ayamonte*.

8.- Disponible en: <https://www.carnavalhuelva.com/2015/05/1980-los-ragazzos-de-la-via-veneto.html>