

***Música y religiosidad popular: Saetas y Misereres en la Semana Santa Andaluza.***

***(Music and Popular Piety: Saetas and Misereres in Andalusian Eastern)***<sup>1</sup>

[1373] Abstract: Beginning the fifth weekend before Eastern, many towns and villages throughout Andalusia effervesce in social, musical and religious activity. Saetas and sung announcements, examples of traditional and popular music -thus in a continuous state of evolution-, are performed once again in the context of paraliturgical rituals, often unsupervised by hierarchical control.

Preflamenco and flamenco saetas are presented here as identity symbols of individuals, as well as *cofradías* (lay brotherhoods), districts or towns, and studied as a sign and means of sociability during a festive time (Lent and Eastern).

***Introducción***

Habitualmente hemos mostrado interés –y volcado ahí la investigación– por temas que reunieran dos características: popularidad actual (al menos en determinados lugares) y tradición histórica, llámese a ésta oral o escrita, o más probablemente una mezcla de ambas. Porque entre otras cosas, los vemos aptos para plantear e intentar responder preguntas acerca [1374] de la *música como cultura*. Las saetas y otras músicas de Semana Santa en Andalucía, tema que viene siendo objeto de nuestra investigación desde el año 1997, reúnen estas dos características: larga tradición histórica y popularidad actual.

Nuestro interés no es la simple curiosidad histórica, no nos interesan las músicas tradicionales en vías de extinción para hacer una especie de 'arqueología musical' o erigirnos en defensores de músicas en hipotético o real trance de desaparición, porque entendemos que no es ése el mejor papel de un etnomusicólogo.

Uno de los retos que asumimos con este tema es cómo aplicar en su estudio una metodología que sea convincente y adecuada y que aborde el tema no como un

---

<sup>1</sup>En: *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001: 1373-1392.

estudio simplemente formal, al que le añadamos ciertas pinceladas eruditas, históricas y culturales, sino como un ejemplo convincente del estudio de la música como cultura. Difícil y ambicioso propósito, pues entendemos que en España, los temas de músicas tradicionales han sido predominantemente estudiados con una metodología que nosotros sólo parcialmente compartimos en sus presupuestos teóricos. Folkloristas europeos de la talla de un Cecil Sharp (1954), Constantin Brailoiu (1973) o Béla Bartok (1975)<sup>2</sup>, no pusieron en sus estudios el acento en el estudio de la música “como cultura”, sino en propósitos más o menos nacionalistas y de marcada herencia romántica que asignaban valor a las músicas tradicionales por el mero hecho de serlo, lo que conllevaba el centrarse en una labor que en gran parte fue de mera documentación, grabación y análisis. No obstante, de esos excelentes folkloristas nos interesa su método de trabajo por lo que se refiere a la transcripción, clasificación y análisis de la materia musical, aunque no siempre sus concepciones teóricas añejas. Algo semejante nos sucede con folkloristas españoles de la talla de un Manuel García Matos<sup>3</sup>, que si por un lado escribieron menos sobre aspectos teóricos y de metodología, sí que al menos trataron de músicas más cercanas a nosotros.

Como el tema que nos trae es amplio y complejo, sólo expondremos aquí las líneas principales que conducen nuestro trabajo, del que ya hemos comenzado a escribir una amplia monografía\*. Comenzaremos exponiendo un primer bloque de datos, inicialmente de manera un tanto descriptiva, [1375] y sobre ellos, expondremos algunas consideraciones referentes al tipo de teoría unificadora que consideramos apta para, como etnomusicólogos, estudiar un tema como éste. De manera que, cuando menos –ése es nuestro propósito-, resulte un trabajo

---

<sup>2</sup> BARTOK, Béla. *Escritos sobre música popular*. Madrid, Siglo XXI, 1975. BRAILOIU, Constantin. *Problèmes d'Ethnomusicologie*. Genève, Minkoff-Reprint, 1973. ---. *English Folk Song: Some Conclusions*. 3ª ed. revisada por Maud Karpeles. Introducción de Ralph Vaughan Williams. Londres, Methuen&Co, 1954. Ref en BARZ, G. *Shadows in the Field*, 225 (bibl) y cit.s en pp. interiores.

<sup>3</sup> GARCÍA MATOS, Manuel. *Danzas populares de España. Andalucía, I*. Madrid, Sección Femenina del Movimiento, 1971. *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Madrid, Cinterco, 1984.

\*Después de esta ponencia, que es del año 2000, hemos tenido oportunidad de publicar diversos trabajos sobre el tema (ver bibliografía en pag. Web).

convinciente de cara a otros etnomusicólogos, a los protagonistas de las músicas estudiadas y a los interesados en el tema, sean o no expertos.

***Saetas y otras músicas de Semana Santa. Algunos datos descriptivos.***

Desde que comenzamos a investigar este tema en el año 1997, hemos tenido la oportunidad de recoger una amplia documentación a partir del trabajo de campo y de la lectura de bibliografía, retomando el tema por tres años consecutivos, especialmente cada vez que se acerca la Cuaresma, cuando en las ciudades y en muchos pueblos andaluces, se pone en marcha el entramado de vivencia teatralizada, representación simbólica paralitúrgica, convivencia callejera y festiva de la Semana Santa. Vivencias callejeras que marchan a veces en conjunción con la liturgia oficial de la Iglesia en los templos, otras al margen de ella y otras incluso en marcada oposición (aunque ésta remitió desde la década de los '80, al hilo de una nueva actitud comprensiva de buena parte del clero secular). Es sabido que mientras en otros lugares es la Pascua lo que más se celebra colectivamente, en Andalucía es la Semana Santa –la parte pasional de la Pascua, cabe decir– la que tradicionalmente adquiere un relieve especial a nivel de colectividad.

Las saetas sólo se cantan en Cuaresma y Semana Santa. Fuera de ese tiempo en vano las intentaremos oír, salvo en grabaciones. Andalucía no tiene la ‘exclusiva’, sabemos de cantos monódicos de Semana Santa, tradicionales y con más o menos popularidad, en otras partes de la Península. Saetas de tipo andaluz se cantan en algunos lugares de Extremadura y de Castilla-La Mancha. En lugares de Italia, México, Perú, Filipinas... también se cantan cantos monódicos o polifónicos relacionados con la Pasión. De lo que no cabe duda es de que las saetas y los pregones cantados –éstos en menor medida– son populares en muchos pueblos de Andalucía, así como en sus ocho capitales de provincia.

Detengámonos por un momento en las saetas que se cantan en las ciudades. En las capitales de provincia –y más que en ninguna, en Sevilla–, hoy por hoy se

cantan las llamadas *saetas flamencas*, las cuales, como veremos más abajo, no suponen sino un paso evolutivo o elaboración artística, basada en otras antiguas saetas, más cortas y sobrias de estilo, que [1376] aún podemos oír en determinados pueblos de Andalucía. La saeta flamenca presenta dos tipos principales: la más extendida es la *saeta por seguiriyas*, llamada así porque su carácter y modo musical (modo frigio o de mi),<sup>4</sup> recuerda a la seguiriya flamenca -como ya observó Joaquín Turina-<sup>5</sup> aunque difiere bastante de la seguiriya flamenca en su configuración formal.

La otra es la *saeta carcelera* o *por carceleras*\*, en modo de do y algo más “alegre” de carácter, que a veces se confunde con lo que podría verse como un tercer tipo, que se canta aún menos, que es la saeta *por martinetes*. Algunos como Kramer y Plenckers las identifican<sup>6</sup>, porque en Andalucía existe de hecho esta confusión. Pero nosotros mantenemos que son dos formas muy distintas. No abundamos aquí sobre esta distinción, que exigiría espacio y transcripciones y un análisis aunque somero, pero sí queremos reseñar esta opinión, que pretendemos desarrollar en otro lugar ampliamente\*.

Éstos son los tipos de saetas que la mayoría de los andaluces oye en Semana Santa, desde luego las únicas que se oyen en las ciudades hoy día. Lógicamente existen lo que cabría calificar de variantes personales, casi tantas como intérpretes. Pero todas siguen las mismas pautas formales. Cabe también encontrar prácticas locales más o menos diferenciadas. En la ciudad de Málaga por ejemplo, se suele cantar un tipo de saeta ‘doble’ que se inicia *por seguiriyas* y se concluye *por carceleras* a través de un cambio modal, a la mitad de la saeta, desde el modo frigio al modo de do. (Permaneciendo la tónica inalterada, las distancias interválicas varían, en lo que García Matos designó como *alternancia*

---

<sup>4</sup> Seguimos la terminología de Miguel Manzano: MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés*. Madrid-León. Ed. de la Diputación de León, 1988.

<sup>5</sup> TURINA, Joaquín. “La evolución de la saeta” *El Debate*, 5. VI.1928. En TURINA. *La Música Andaluza*. Sevilla, Alfar, 1982, p.29.

\*En publicaciones sucesivas hemos matizado esta terminología.

<sup>6</sup> KRAMER, Corinna–PLENCKERS, Leo J. «The Structure of the Saeta Flamenca: An Analytical Study of its Music». *Yearbook for Traditional Music*, 1998, pp. 102-132

*modulante de tónicas homónimas* y Manuel de Falla como un particular tipo de *modulación por enarmonía*).

A estas saetas flamencas podemos calificarlas -en relación a otros tipos más simples y primitivos que abajo citamos- de artísticas, eminentemente sentimentales en sus letras, poco dramáticas: el *cantaor* o *cantaora* expresa sentimientos *personales hacia la imagen* del Nazareno, del Crucificado o de la Virgen Dolorosa. Lo hace habitualmente desde el balcón de un primer piso, al paso de la imagen. Cuando la saeta comienza a oírse, y mientras todos buscan el lugar de donde proviene la voz, el capataz del paso manda parar a la cuadrilla de *costaleros* (*cargaores, santeros...*). Al terminar, [1377] suenan aplausos. Y alguien coge una flor del paso del Cristo o de la Virgen y la lanza al saetero, como devolviendo el detalle.

El saetero, sea contratado por alguien de la cofradía titular de la imagen -pues las saetas contribuyen al ornato de la procesión y en esto también hay competitividad- o sea 'espontáneo' -un cofrade o devoto de la imagen deseoso de mostrar su devoción, o su arte, o ambas cosas-, vierte en el canto toda su técnica y a la vez todo su sentimiento. Las saetas abundan al paso de la imagen por su barrio, unas veces apagadas por el ruido ambiental o por la banda de música y otras en medio de un gran silencio, elocuente para algunos de sabor exótico, para otros de belleza estética; para otros quizás, referente simbólico de otra realidad significada, cual es la Pasión de Jesucristo. O más posiblemente suscitan una mezcla confusa y en diversas proporciones, según cada quién, de todas esas cosas: sentimiento, arte, devoción.

### ***Teoría y metodología aplicadas***

Si hasta aquí nos hemos detenido en algunos pasajes de tipo descriptivo, quisiéramos introducir ahora algunos discursos acerca de la metodología y teoría que venimos aplicando en este estudio.

Como afirmó Timothy Rice<sup>7</sup>, los modelos en etnomusicología, no siendo preceptivos, ayudan a dotar a nuestro pensamiento, incluso a nuestra organización del trabajo, de orden y coherencia y de un atractivo añadido. Al mismo tiempo, entendemos que una teoría, por convincente que se nos aparezca, no es igualmente válida para aplicarla a cualquier tema de estudio.

Es cierto que los estilos actuales de descripción, y las teorías de interpretación cultural, han experimentado importantes transformaciones. James Clifford<sup>8</sup> destacó respecto a los reclamos de autoridad, que en los últimos años ha habido un marcado *cambio de énfasis en detrimento de la experiencia y en beneficio de la interpretación*. En este sentido, la teoría interpretativa del investigador sería lo que ante todo condicionaría los resultados finales de un trabajo.

Pero a su vez nos encontramos con que las teorías interpretativas son reformuladas una y otra vez. Las para nosotros atractivas teorías de tipo hermenéutico más en boga en la etnomusicología [1378] han recibido la crítica de haber equiparado el estudio de los objetos culturales a la lectura de 'textos'. Según esta crítica, el etnógrafo (el etnomusicólogo) siempre termina yéndose, "llevándose" retazos de la experiencia en un lugar particular y convirtiéndolas en textos para su posterior interpretación. Y con la textualización de los objetos culturales, los sucesos, -que de por sí son dinámicos-, serían transformados por el estudioso en notas de campo. Las experiencias, así, se transformarían en narrativas, en ejemplos más o menos cosificados. Se crea -según esta crítica- un corpus textual separado de sus ocasiones discursivas de producción.

---

<sup>7</sup> RICE, Timothy. "Toward a Remodelling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* XXXI (3), 1987: 469-488.

<sup>8</sup> "Sobre la autoridad etnográfica". En GEERTZ, C., CLIFFORD, J. y otros. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 141-170.

Nosotros concebimos el trabajo de campo, en la línea de Rice<sup>9</sup>, como un proceso hermenéutico, de *conocimiento progresivo*, en el que, sin duda, la observación es inseparable de la representación y la interpretación. Pero no acabamos de compartir algunas otras reformulaciones actuales.

Si “la metodología que considera el trabajo de campo como recolección de datos para sustentar fines “externos” a la experiencia de campo no se considera ya adecuada”, como argumentó p.e. Timothy Cooley, cabría preguntarse entonces: ¿cuáles son los fines *legítimos*, los ‘internos’ a la experiencia de campo? El mismo Cooley<sup>10</sup> reconoce que ese modelo de trabajo de campo puesto en entredicho, no ha sido reemplazado por otro nuevo y simple, o por una única metodología. Parece que hemos entrado en un momento experiencial, en el que se anda a la búsqueda de nuevas perspectivas y metodologías que nos permitan llegar a explicaciones coherentes sobre la música como cultura. Otra cuestión es que las perspectivas en boga lleguen a ser convincentes para todos.

Según la hermenéutica, tal como la entiende Paul Ricoeur -y Timothy Rice, parte de cuyo pensamiento retoma-<sup>11</sup>, nuestras percepciones culturales están siempre condicionadas por preconcepciones y preentendimientos que vienen representados por determinados símbolos. Si consideramos la música como uno de tales sistemas simbólicos, el acceso al conocimiento de una determinada cultura musical pasa inicialmente, en las primeras etapas de nuestro aprendizaje o contacto con ella, por estadios más o menos intuitivos y poco estructurados. Pero poco a poco vamos profundizando hasta llegar a [1379] explicaciones estructurales de la música como sonido, comportamiento y conceptos, *que nos posibilitarán un nuevo conocimiento del mundo o cultura a la que la música*

---

<sup>9</sup> En BARZ-COOLEY. *Shadows in the Field. New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford University Press, 1997.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>11</sup> RICE, Timothy. “Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology”. En BARZ & TITON: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford University Press, 1997, p.115.

*hace referencia como un símbolo* y, por tanto, una ulterior profundización e interpretación.

En este proceso de acceso y conocimiento progresivo de las realidades culturales, sin negar la necesidad de teorías explicativas coherentes y unificadoras, entendemos como una necesidad para el investigador el uso –según los casos- de varias *metodologías combinadas e integradas* en lo que diríamos la metodología final. Final no como resultado aleatorio de la suma de varias metodologías, sino como metodología integradora, asumida conscientemente desde fases aún iniciales de la investigación. Esta llamada a la multidisciplinariedad no la entendemos como llamada al eclecticismo.

### ***El modelo de Becker y su aplicación.***

Aplicando lo dicho al tema que nos trae, desde las etapas iniciales de su investigación entendimos que para abordarlo de manera convincente y con una perspectiva sincrónica y diacrónica, debíamos acudir a diversos estudios sobre sociología de la religión<sup>12</sup>, al método histórico que nos diera pistas sobre el recorrido de los cantos pasionales a lo largo de los siglos en Andalucía<sup>13</sup> y en otras partes de la Península, a los estudios comparativos que nos aportaran datos sobre prácticas semejantes en otras épocas y en otros lugares<sup>14</sup>.

Un buen modelo teórico que permite integrar todas estas cosas en nuestro estudio, lo vemos en los cuatro órdenes de conexión semiótica de A. L Becker. Lo estamos aplicando en el trabajo de música y religiosidad [1380] popular.

---

<sup>12</sup> CASTÓN BOYER, Pedro. “Anotaciones interdisciplinares sobre la religiosidad popular andaluza”. En: CÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Fiestas y Religión en la Cultura Popular Andaluza*. Granada, Universidad, 1992, pp.119-140.

<sup>13</sup> Vid. ARANDA DONCEL, Juan. Entre otras obras: *La Pasión de Córdoba*. Córdoba. Tartessos, 1999. *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, 1996. Tomo I, Historia. Separata, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, Córdoba, 1997. “Cofradías Penitenciales y Semana Santa en la Córdoba del siglo XVII: El auge de la etapa barroca”. *Historia de la Semana Santa de Montoro. Siglos XVI al XX*. Córdoba, Andalucía Gráfica, 1993. *Historia de la Semana Santa de Aguilar de la Frontera de los siglos XVI al XX*. Córdoba, 1994.

<sup>14</sup> SCARNECCHIA, Paolo. *Música popular y música culta*. Barcelona, Icaria, 1998. LORTAHAT-JACOB, B. *Sardaigne. Polyphonies de Semaine Sainte*. París, Le Chant du Monde. LDX 274936. Centre National de la Recherche Scientifique/Musée de l’Homme, 1992.

Clifford Geertz lo cita en su estudio “Géneros Confusos. La refiguración del pensamiento social” (1980)<sup>15</sup>, donde observa que el recurso a plantearnos una práctica cultural a la manera de un texto literario al que interpretar, ofrece ventajas, y que al igual que la filología tradicionalmente se ocupó de hacer que los textos antiguos, o los idiomas extranjeros, fueran comprensibles, lo mismo cabe plantearnos frente a cuestiones culturales más complejas.

Becker encuentra cuatro órdenes de conexión semiótica en un texto social a investigar: la *relación de sus partes entre sí*, la *relación de ese texto social con otros cultural o históricamente asociados con él*, su *relación con aquellos que en alguna medida lo construyen*, y su *relación con realidades concebidas como algo fuera de él*. Geertz<sup>16</sup> las bautiza certeramente como: la “coherencia”, la “intertextualidad”, la “intención” y la “referencia”<sup>17</sup>.

Pues bien, en lo que resta de comunicación, y tras presentar algunos otros datos sobre músicas de Semana Santa en Andalucía, pretendemos mostrar la utilidad de estos cuatro paradigmas del modelo de Becker para nuestro tema de estudio.

Se ha señalado que cuando comenzamos a adentrarnos en el mundo de los cantos tradicionales de Semana Santa, vimos la conveniencia de elaborar un etnotexto coherente, que abordara los hechos de manera sincrónica. Pero también comprendíamos la necesidad de contextualizar históricamente. Vimos pronto que las saetas -retenidas vagamente como “flamencas”- se apartaban en varios aspectos del mundo del Flamenco. Por ejemplo, nunca se cantan en las fiestas flamencas (es lógico, son cantos religiosos, pasionales, no adecuados para una noche de fiesta). Después comprobamos que de hecho los flamencólogos han

---

<sup>15</sup> BECKER, A. L. “On Emerson on Language”. En *Analyzing Discourse: Text and Talk*. D. Tannen, comp., pp. 39-62. Washington, Georgetown University Press, 1982. En GEERTZ, Clifford. “Géneros Confusos. La refiguración del pensamiento social”. *American Scholar*; vol 49, nº 2, 1980, pp.165-79.

<sup>16</sup> GEERTZ, C., CLIFFORD, J. y otros. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 165 a 79.

<sup>17</sup> Ciertamente que el propio Geertz (1996: 75) –a nuestro modo de ver tan penetrante e incisivo como fluctuante siempre entre unas teorías y otras-, al mismo tiempo que alaba el pensamiento de Becker lo encuentra inacabado y sólo sugerente.

escrito poco acerca de estos cantos, quizás por no integrarse en el repertorio habitual de los cantaores, ni en funciones flamencas. Comprobamos también que la literatura, en relación con el resto de los cantos, era bastante precaria y aproximativa.

[1381] Consultando una colección de cantos folklóricos españoles de Manuel García Matos, ya habíamos tenido oportunidad de oír dos “saetas” atípicas, que en nada o en muy poco se parecían a las que habíamos oído en la Semana Santa de Málaga, Sevilla, Cádiz y Granada, las cuatro ciudades andaluzas en que hasta el momento habíamos vivido.

Poco después llegaron a nuestras manos varios artículos de un flamencólogo de los más documentados sobre saetas: Agustín Gómez<sup>18</sup>, que como buen cordobés, estaba al tanto de la interesante tradición saetera que existe por tierras del sur de la provincia de Córdoba. En sus artículos descubrimos un mundo diverso al del entorno de la saeta flamenca, y que parecía ser relevante socialmente en pueblos como Puente Genil, Cabra, Lucena, Baena... Y en la cercana provincia de Sevilla, particularmente en Marchena. En sus escritos aludía a dos tipos de saetas: las flamencas, y otras, que llamaba antiguas, una de cuyas letras coincidía con las oídas en la colección de García Matos. Decidimos acudir a esos pueblos durante la Cuaresma y Semana Santa siguientes.

Éste fue el inicio de nuestra investigación, en el año 1997. A partir de entonces hemos accedido a todo un mundo que cabe definir, en primera aproximación, más que como procesional, como teatral, popular y devocional religioso, que se articula en torno a músicas -antes desconocidas para nosotros- que vuelven a merecer el calificativo de populares cada vez que llega la Cuaresma, especialmente en las Subbéticas del sur de Córdoba y en pueblos de la campiña sevillana. Comprobamos que se practica un tipo de saetas que después hemos llamado “preflamencas”, más cortas y sobrias que las saetas flamencas. Y que se

---

<sup>18</sup> GÓMEZ, Agustín. “La saeta andaluza”. En *La saeta viva*. Córdoba, Virgilio Márquez editor, 1984.

practicaban también en otros pueblos más o menos cercanos a los arriba referidos de la provincia de Córdoba, como Castro del Río, Priego, Montoro, Doña Mencía o Espejo; en Loja (provincia de Granada), en Marchena, La Puebla de Cazalla, Alcalá, Mairena y otros en la de Sevilla, y Arcos en la de Cádiz. En algunos lugares como Puente Genil, Lucena y Loja, se cantan dialogadas entre dos o más cantaores y no sólo en las procesiones sino en el seno de reuniones de hermandad, de tipo lúdico pero bien ritualizadas. He aquí la transcripción (ejemplo 1) que hemos realizado de una de estas saeta, en este caso de Puente Genil. Es la forma de saeta “preflamenca” más extendida por Andalucía. [1382 / 1383: transcripciones y fotografías]

[1384] A través de audiciones y análisis comparados, siguiendo en parte la técnica de transcripción y análisis usada por Kramer y Plenckers, hemos llegado a la conclusión de que este tipo de saetas actuó como ‘modelo’ que dio lugar -por evolución, probablemente a partir de los años 80 del siglo XIX- a lo que acabaría convirtiéndose en la actual saeta llamada *por seguiriyas*, cuya forma “canónica” a su vez, quedó bastante definida ya en torno a 1930 (ejemplo 2). Testimonios iniciales más o menos vagos de esta evolución los hemos encontrado en textos de Turina escritos en 1928<sup>19</sup> y Ortiz Nuevo<sup>20</sup>, cuyo libro dedicado a las saetas recoge artículos periodísticos escritos en Sevilla en torno a 1880. Por otra parte, contamos con grabaciones de saetas cantadas por cantaores flamencos, de los cuales sabemos que [1385] a partir de finales de siglo XIX y por un proceso de apropiación estética que sería largo de detallar aquí, terminaron por absorber el mundo, más simple, popular y nada especializado, de la saeta antigua. Las grabaciones con que contamos datan de principios de siglo (XX) hasta los años 40, y proceden de Rafael Ruiz, de la *Peña Juan Brea* de Málaga, y de Jorge Martín Salazar, aficionado al cante y escritor, de Salobreña (Granada).

---

<sup>19</sup> TURINA, Joaquín. “La evolución de la saeta” *El Debate*, 5. VI.1928. En *La Música Andaluza*. Sevilla, Alfar, 1982, pp.27-30.

<sup>20</sup> ORTIZ NUEVO, José Luis. *Quién me presta una escalera*. Sevilla, Signatura Ediciones, 1998, pp. 93-94.

Pero este tipo de saeta antigua, el más extendido por los pueblos de Andalucía, no es el único ni el más expresivo a juicio de muchos. Existen otras saetas igualmente calificables de “preflamencas”, particularmente en Marchena, (cuartas, ejemplo 3, quintas, sextas, *moleeras*, *carceleras* antiguas) y en Castro del Río (saetas *de rigor* y *samaritanas*, ejemplo 4) que retenemos como verdaderas joyas de la expresividad musical. Algo semejante cabe decir de otros cantos pasionales, como son los *pregones* de Doña Mencía, especie de glosa cantada en romance, de la Pasión y que como práctica es única en su género en Andalucía. Se cantan en estilo de salmodiado monódico pero a voz plena y en registros altos, delante de los pasos, cuyas escenas van explicando al público que asiste a la procesión.

El estudio de las prácticas de religiosidad popular que sustentan estas músicas, viene siendo también –lógicamente- un objeto, paralelo, de nuestra investigación. Junto a las músicas tipo saeta o pregón que acompañan a los pasos en la calle, se practican Misereres o *Stabat Mater*, éstos monódicos o polifónicos a dos o tres voces e instrumentos de viento. Algunos son una curiosa mezcla de estilo barroco y sonoridad tradicional a un tiempo. Éstos cantos polifónicos constituyen por el momento un objeto secundario de nuestra investigación. De éstos aquí sólo podemos hacer referencias, y muy de pasada. Sabemos que proceden de prácticas que comenzaron a popularizarse en toda esta zona a partir del siglo XVI, después de Trento<sup>21</sup>, como sucedió en la mayor parte de la geografía española.

Estas funciones semi-representadas, más teatrales y menos procesionales en su origen que en la actualidad, poco a poco han sido desplazadas por la práctica más expansiva de los desfiles procesionales, por la influencia cultural de las ciudades, particularmente Sevilla (para toda Andalucía, principalmente la occidental) y Málaga (más para Andalucía oriental y sur de Córdoba). Esta influencia se ve reforzada actualmente por el poder mediático de la televisión, particularmente de

---

<sup>21</sup> Véase p.e. ARANDA DONCEL, Juan. “Cofradías Penitenciales...” p. 65, cit. en nota 12.

*Canal Sur*. Pero la práctica de lo que hoy se ha conservado parece asegurada, porque desde los años 80 [1386 a 1388: transcripciones] [1389] existe un movimiento de vuelta y recuperación de lo local, reforzado también por la promoción del turismo.

Obviamos, por no seguir abundando en datos de tipo histórico, otros datos referentes a los orígenes de la saeta y cuanto al respecto se ha escrito. En apéndice aportamos algunos párrafos de quien sentó las bases, en 1930 de los estudios sobre saetas antiguas, Agustín Aguilar y Tejera<sup>22</sup>. En su libro se hacen referencias a sus posibles orígenes en el siglo XVI o XVII, de manos de religiosos, principalmente franciscanos y dominicos, que en sus catequesis cuaresmales habrían quizás retomado cantos andaluces ya tradicionales entonces, buscando con ello una mayor aceptación popular.

Todo este mundo paralitúrgico más que litúrgico, lo estamos integrando, para dotar de orden al discurso, en los cuatro órdenes de conexión semiótica de Becker: la relación de sus partes entre sí o *coherencia* nos lleva a reconstruir las líneas estructurales básicas, sabiendo por testimonios escritos que en el pasado, la secuencia temporal de muchas de estas representaciones tenían más lógica interna que hoy, pues en muchos lugares éstas se nos presentan como un texto incoherente, deslavazado y residual.

La relación del texto social con otros cultural o históricamente asociados con él, o *intertextualidad*, nos lleva a dos bloques de preguntas, uno sincrónico y otro diacrónico. En el primero nos preguntamos sobre cómo estas prácticas han llegado a ser en la actualidad un referente de la identidad colectiva de una localidad, o incluso de cohesión social, en cuanto vehículo de sociabilidad. En el segundo nos preguntamos sobre cómo situar este fenómeno en las prácticas y devociones populares en la España de la época barroca, así como a buscar prácticas semejantes, en otros países. Por ejemplo hay referencias a prácticas

---

<sup>22</sup> AGUILAR Y TEJERA, Agustín. *Saetas*. Madrid, Compañía Ibero-americana de Publicaciones, 1930.

semejantes protagonizadas por franciscanos, en Italia, desde el siglo XIII, en relación con las *lauda*, cantos devocionales de las confraternidades<sup>23</sup> y a cantos medievales de la Pasión (*Planctus Mariae*). Igualmente será útil la comparación con representaciones y cantos de Semana Santa en países de colonización española y portuguesa.

La relación de estos cantos con los que en alguna medida los construyen, o *intención*, nos lleva a buscar la génesis de estas prácticas musicales [1390] de tipo devocional a partir de la intención de sus antiguos autores, muy probablemente de tipo catequético hacia el pueblo llano. También nos preguntamos por la evolución histórica de esa *intención*.

Y su relación con realidades concebidas como algo fuera de él, o *referencia*, nos lleva a intentar explicar su sentido en términos de hermenéutica y símbolos de realidades a las que aluden (religiosas, sociales y culturales), aunque muchas veces lo hagan confusamente.

Hemos intentado presentar como en muestreo algunas de las músicas, sobre todo monódicas, que se cantan en determinadas localidades de Andalucía en época de Cuaresma y Semana Santa y que son parte de un estudio de mayores proporciones que estamos realizando. Y hemos intentado sugerir las posibilidades que un modelo de integración, como es el de A. L. Becker, proporciona en un estudio como éste, que pretende llegar a interpretaciones de la música como cultura a partir de un tema específico.

## APÉNDICE

---

<sup>23</sup> MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid, Austral, 1973, pp. 45-48. Col. Espasa-Calpe, 190. CATTIN, Giulio. *Historia de la Música, 2. El Medioevo*. Madrid, Turner, 1979, pp. 120-29 y 144 y ss.

[1391] Algunos pasajes del libro *Saetas*, de Agustín Aguilar y Tejera (Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930).

[VII] Es cosa que no admite discusión el que en las ceremonias populares que por Semana Santa se practican y quedan rastros de los dramas religiosos de la Edad Media: el 'Mandato', los movimientos de las imágenes, con un argumento, las figuras humanas, los pregones...

Es muy posible que en un principio en los misterios se intercalasen fragmentos cantados y que en ellos pueda encontrarse el germen de las saetas. Un rastro de tal costumbre me parece ver en las saetas del 'prendimiento' que se cantan en Cabra.

Cita Aguilar y Tejera la teoría de alguien que escribió bajo el seudónimo de Emir Rahman Jizari Ibn-Kutayar (*Las saetas*. Noticiero Granadino, 19 agosto 1927): “la saeta” (sic) descendería del estilo de llamada a la oración de los almuédanos de las mezquitas de Córdoba, Granada y Málaga. También aventura Ibn-Kutayar que los judíos hicieron de las saetas medio secreto de comunicación entre ellos para no infundir sospechas en el Santo Oficio [X]

[XI] “Lo que sí sabemos de un modo cierto es que en los siglos XVI y XVII no sólo se cantaban saetas sino que ya se las daba el nombre con que seguimos conociéndolas. Coplas religiosas que los misioneros franciscanos entonaban por las calles para excitar a los fieles a la piedad y el arrepentimiento”.

Saetas eran y son las coplas de Vía Crucis que cantaban los fieles dentro de las iglesias o en los 'calvarios' jalonados de cruces de piedra en la subida de las ermitas. Uno de mis correspondientes D. Miguel Álvarez ha comprobado que muchas de las saetas que se cantan en Puente-Genil son coplas de un viejo Vía Crucis que le ha sido dado identificar.

[XIII] Pero llega un momento en que la saeta se emancipa, rompe los lazos de procedencia que la unieran a los dramas sacros, olvida sus orígenes moriscos, si llegó a tenerlos, deja de ser exclusiva de misiones y prácticas devotas y volando con alas propias, adquiriendo forma independiente, vuela a labios del pueblo para convertirse en expresión del sentir popular al paso de las imágenes de Semana Santa.

Aún poseemos (...) saetas cuya melodía monótona y primitiva, muy próxima al canto llano, patentiza su antigüedad. Tales son las quintas y las sextas de Marchena, en que la voz del cantor sostiene una nota, con ligeras modulaciones, desde el principio al fin de la copla, rematada por una desafinación, como la que produciría un sollozo, si de pronto ahogase la voz del saetero.

No sólo en lo que se refiere a las saetas, sino de otros cantos populares, piensan quienes se han ocupado de este asunto que no son sino trozos de antiguos romances, tal vez perdidos, algunas de cuyas estrofas, por la belleza de su pensamiento o la brillantez de su forma, ha perdurado en la memoria del vulgo, pasando de boca en boca con vida independiente.

[1392] [XV] Pero aún es más unánime la opinión cuando la filiación de la copla popular en el romance se concreta a los cantares de pasión, a las saetas, y entre ellas, con preferencia, a las narrativas.

El romancero de la Pasión y Muerte existe en España –escribe don Benito Más y Prat–, aunque no suele correr en colecciones y libros vulgares, como el morisco y el histórico: acaso son derivaciones de él las saetas de Semana Santa.

Don Luis Montoto de Sedas expone opinión semejante en un estudio sobre la dramática popular, cuando dice: «La saeta es la copla religiosa por excelencia, suprema forma de la poesía lírico-religioso-popular, en la cual, aunque en germen, se encuentran elementos dramáticos. Coplas de cuatro, cinco o más versos, pueden clasificarse en dos grandes grupos: unas que afectan el carácter de narrativas y parecen restos de romances populares ocultos a la investigación erudita; otras son esencialmente afectivas, pasionales, si se nos permite el vocablo. Las primeras se refieren a la Pasión y Muerte de Jesús, o explican algunos de sus pasajes representados en los pasos; las segundas, brevísimas composiciones o lamentos de dolor expresivos del estado del alma».

La prueba irrefutable de esto me la deparó la casualidad hace doce años, cuando me dedicaba, en Marchena, a reunir las coplas que forman la primera edición de este librito.

Había yo observado, en efecto, que muchas de las saetas por ahí recogidas encerraban alguna partícula que presuponía una cláusula anterior, y en otras el pensamiento quedaba en suspenso, como pendiente de algo que debía completarlo. He aquí dos de aquellas letras:

Pilatos les replicó,  
como burlándose de ellos:  
–¿Pues qué? ¿a quien es vuestro rey  
de crucificarle tengo?

Seguían los dos ladrones  
y a poca distancia de ellos  
el Salvador, levantando  
de su principado el cetro...

Miguel Ángel Berlanga  
Universidad de Granada

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILAR Y TEJERA, Agustín. *Saetas*. Madrid, Compañía Ibero-americana de Publicaciones, 1930.
- ARANDA DONCEL, Juan. Entre otras obras: *La Pasión de Córdoba*. Córdoba. Tartessos, 1999. *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Córdoba, 1996. Tomo I, Historia. Separata, Publicaciones de la Obra Social y Cultural de CajaSur, Córdoba, 1997. “Cofradías Penitenciales y Semana Santa en la Córdoba del siglo XVII: El auge de la etapa barroca”. *Historia de la Semana Santa de Montoro. Siglos XVI al XX*. Córdoba, Andalucía Gráfica, 1993. *Historia de la Semana Santa de Aguilar de la Frontera de los siglos XVI al XX*. Córdoba, 1994.
- BARTOK, Béla. *Escritos sobre música popular*. Madrid, Siglo XXI, 1975.
- BARZ-COOLEY. *Shadows in the Field. New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford University Press, 1997.
- BECKER, A. L. “On Emerson on Language”. En *Analyzing Discourse: Text and Talk*. D. Tannen, comp., pp. 39-62. Washington, Georgetown University Press, 1982. En GEERTZ, Clifford. “Géneros Confusos. La refiguración del pensamiento social”. *American Scholar*, vol. 49, nº 2, 1980, pp.165-79.
- BRAILOIU, Constantin. *Problèmes d’Ethnomusicologie*. Genève, Minkoff-Reprint, 1973. ---. *English Folk Song: Some Conclusions*. 3ª ed. revisada por Maud Karpeles. Introducción de Ralph Vaughan Williams. Londres, Methuen&Co, 1954. Ref en BARZ, G. *Shadows in the Field*, p.225
- CASTÓN BOYER, Pedro. “Anotaciones interdisciplinarias sobre la religiosidad popular andaluza”. En: CÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Fiestas y Religión en la Cultura Popular Andaluza*. Granada, Universidad, 1992, pp.119-140.
- CATTIN, Giulio. *Historia de la Música, 2. El Medioevo*. Madrid, Turner, 1979.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Danzas populares de España. Andalucía, I*. Madrid, S F del Movimiento, 1971.
- . *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Madrid, Cinterco, 1984.
- GEERTZ, C., CLIFFORD, J. y otros. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1996.
- GÓMEZ, Agustín. “La saeta andaluza”. En *La saeta viva*. Córdoba, Virgilio Márquez editor, 1984.
- KRAMER, Corinna–PLENCKERS, Leo J. «The Structure of the Saeta Flamenca: An Analytical Study of its Music». *Yearbook for Traditional Music*, 1998, pp.102-132.

- LORTAHAT-JACOB, B. *Sardaigne. Polyphonies de Semanine Sainte*. París, Le Chant du Monde. LDX 274936. Centre National de la Recherche Scientifique/Musée de l'Homme, 1992.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés*. Madrid-Diputación de León, 1988.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid, Austral, 1973. Col. Espasa-Calpe, 190.
- ORTIZ NUEVO, José Luis. *Quién me presta una escalera*. Sevilla, Signatura Ediciones, 1998.
- RICE, Timothy. "Toward a Remodelling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* XXXI (3), 1987: 469-488.
- RICE, Timothy. "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology". En BARZ & TITON: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford University Press, 1997, pp. 101-120.
- SCARNECCHIA, Paolo. *Música popular y música culta*. Barcelona, Icaria, 1998.
- TURINA, Joaquín. "La evolución de la saeta" *El Debate*, 5. VI.1928. En *La Música Andaluza*. Sevilla, Alfar, 1982.