

*Músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza. Pregones cantados, coplas y misereres. De las saetas 'preflamencas' a las 'flamencas'. En Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza. Sevilla, Tartessos, 2003, vol 8, pp. 330-347. ISBN 84-7663-082-4*

### [330] 1. Introducción.

Además de las muy conocidas saetas llamadas *flamencas*, en muchos pueblos de Andalucía y durante la época de Cuaresma y Semana Santa, se pone en juego cada año una rica y variada muestra de músicas tradicionales, en buena parte desconocidas para la mayoría de los andaluces pero que están a la base de los orígenes de las saetas flamencas. Estas músicas no se explican bien si se las separa del ritual del que forman parte y al que por tanto aludiremos. Dicho ritual, en sus grandes rasgos sigue al de la liturgia de la Iglesia Católica para estos días, pero al mismo tiempo, en cada lugar ha adoptado unas maneras muy particulares, ritual simbólico de la Pasión, con músicas incluidas.

En concreto, en este estudio aludiremos:

- a) A romances cantados de la Pasión, a antiguas saetas –llamadas ‘llanas’, ‘viejas’ o ‘antiguas’-, a coplas o saetas del Vía Crucis y a la música de algunos ‘pregones’, ‘pasos’ o ‘sentencias’, cantados, recitados o semientonados. La alusión a los romances y las ‘sentencias’ será tangencial, en la medida en que ‘iluminen’ la historia de las saetas. En otro volumen de esta obra se abordan más ampliamente. Tiempo atrás formaron parte de representaciones teatralizadas o semiteatralizadas, que tenían lugar fuera de las procesiones, o más bien como una parte de las mismas, desde la tarde del Jueves Santo a la noche del Viernes al Sábado.
- b) También, aunque muy brevemente –el espacio no lo permite- aludiremos a polifonías del *Miserere* y del *Stabat Mater*, que se cantan en parte por ‘tradición oral’ (interactuando con la escrita sin duda) en diversos lugares de Andalucía durante esos mismos días.
- c) Por último nos detendremos en los dos tipos de saetas ‘antiguas’ o llanas que fueron la base musical sobre las que se elaboraron los dos tipos principales de saetas ‘flamencas’, es decir los modelo de los que se sirvieron los cantaores para crear la saeta ‘por seguiriyas’, que es la más extendida, y la saeta ‘carcelera’. También documentaremos la evolución de estas dos saetas ‘modernas’ y aludiremos a la saeta *por martinetes*.

Donde hemos encontrado mayor riqueza etnográfica, histórica y musical -y por lo tanto realizado más trabajo de campo-, es en la zona de la campiña andaluza, particularmente en algunas localidades de las provincias de Córdoba (Priego, Lucena, Cabra, Montilla, Iznájar, Castro del Río, Puente Genil, Doña Mencía, Baena, Montoro...) y Sevilla (sobre todo Marchena, pero también [331] Mairena del Alcor, Alcalá de Guadaira, Puebla de Cazalla, Arahá...). También se harán alusiones a localidades de las provincias de Jaén (Alcalá la Real, Alcaudete...), Granada (Loja, Galera...), Málaga y Cádiz.

Como se ha apuntado, estas prácticas de religiosidad popular se han configurado en cada lugar como eventos con entidad propia y diferenciada, conectadas con lo litúrgico.

Pero son más bien *paralitúrgicas* y contienen particularidades tan especiales que puede afirmarse que forman parte de la identidad colectiva y de la sociabilidad de sus habitantes (de tipo festivo y altamente participativa) durante los días de la Semana Santa.

Es compleja la tarea de afrontar el análisis etnomusical de las saetas y músicas tradicionales de la Semana Santa. Nosotros nos hemos basado, como método de aproximación a los datos y certezas, principalmente en el trabajo de campo. La mayoría de las fotografías y buena parte de las grabaciones que aportamos, las hemos obtenido directamente. Pero no hemos desechado la lectura de bibliografía general y local y la consulta de documentos –musicales o no- que testimoniaran la presencia de estas músicas.

Nuestro enfoque pretende entender las saetas ‘flamencas’ como la culminación expresiva de otras músicas que les precedieron. Pero sin olvidar que esto es sólo la vertiente musical de la última fase evolutiva -relativamente moderna- de determinadas manifestaciones de religiosidad popular y sociabilidad que en el siglo XXI siguen estando fuertemente arraigadas en la sensibilidad colectiva de muchos andaluces, en torno a las primaverales fechas de la Cuaresma y Semana Santa.

## **2. Precedentes históricos. Músicas de la Pasión en la Edad Media.**

Todas las músicas de Semana Santa en Andalucía denotan unos orígenes ligados a representaciones paralitúrgicas teatralizadas o semiteatralizadas, que antiguamente formaban parte de las procesiones, sobre todo del Jueves y Viernes santo. En otro tomo de esta misma obra se aborda este teatro, pero convendrá dejar sentada ya una de nuestras hipótesis: las saetas llanas o ‘preflamencas’ tienen una conexión directa, por su espíritu y temática, con los antiguos dramas de la Pasión, de los que nos quedan restos suficientes como para mostrar la evidencia de esta vinculación.

¿Desde cuándo contamos con la presencia de ‘músicas populares en el entorno de la Semana Santa? Nos centraremos aquí sólo en un aspecto de esta cuestión: en los precedentes del uso de músicas profanas transformadas ‘a lo divino’. También haremos referencias a los hipotéticos orígenes árabes y judíos, con frecuencia aludidos.

### **2.1. Uso de melodías tradicionales para cantos religiosos en la Edad Media.**

Casi todos los estudios realizados sobre la aparición de las primeras saetas en Andalucía, así como los argumentos que en este trabajo irán saliendo, apuntan al siglo XVI, y más en concreto a su segunda mitad, es decir a las fechas del surgimiento de las más antiguas hermandades penitenciales en España y en Andalucía. Y otorgan un papel protagonista a los religiosos –principalmente franciscanos y dominicos-, que se servían para sus predicaciones callejeras de coplillas para mover al arrepentimiento. A pesar de las matizaciones que más abajo haremos (pues otorgamos más importancia en la génesis de las saetas a las representaciones populares de teatro religioso), no cabe duda de la importancia de estos religiosos en la gestación de la música vocal popular de la Semana Santa. Además, ellos estuvieron muy vinculados como hicieron en la América hispánica, a ese teatro popular. Ahora bien: tanto esos dramas sacros como estas órdenes religiosas llevaban ya en el siglo XVI tres siglos de existencia.

Menéndez Pidal (1973: 45) y otros estudiosos de historia y literatura medieval, han reparado en que ya a principios del siglo XIII los franciscanos comenzaron a destacar por su *recurso a las músicas populares para ganarse el favor del pueblo en sus predicaciones*. Por ejemplo, Fra Jacopone de Todi (1228-1306), en su búsqueda de estructuras poéticas y musicales que fueran populares en su zona, acudió a la forma zejelesca. En efecto: más de la mitad de sus canciones están escritas en estrofa zejelesca, la más popular y juglaresca de la Alta Edad Media en España (zejeles, villancicos, cantigas, moaxajas), sur de Francia (rondós o virelais) e Italia (laudas). Lo mismo se observa en el Laudario de Pisa (primeros años del siglo XIV).

Así que buena parte de la poesía religiosa cantada de tipo popular y de ambiente pasional optó desde la Edad Media por formas de métrica popular tradicional. El zejel, que hasta entonces vivía en Italia “relegado a la poesía oral, desde no sabemos cuándo, condenado a no dejar memoria de sí, pues la *poesía d’arte* la despreciaba como cosa popular y juglaresca” (M. Pidal 1973: 47), fue recuperado por los franciscanos, *juglares de Dios*, como ellos se llamaban. Rompieron con ese desprecio por lo popular, inclinándose “a recoger las formas poéticas vulgares, para volverlas a lo divino” (Menéndez Pidal, 1973: 48). Si en España debemos a los poetas y músicos árabes y judíos saber de la existencia de jarchas mozárabes ya en el siglo IX, para el caso de Italia debemos a los franciscanos saber hoy de la popularidad previa al siglo XII de la canción zejelesca en la poesía y música profana.

Otros datos evidencian la importancia que desde el siglo XIII adquirieron en este proceso los franciscanos –primero en Italia- y los dominicos. En Italia propiciaron el surgimiento de las laudas o *laude*, cantos devocionales de las confraternidades laicas al amparo de las órdenes mendicantes (Cattin: 1987: 145-46).

## 2.2. Los Vía Crucis.

Uno de los precedente del canto de saetas durante las *procesiones* de Semana Santa, que se generalizaron en España desde el siglo XVI, fue también la práctica del *Vía Crucis*. También se aborda su análisis en otro lugar de esta obra, baste decir aquí que en ellos era frecuente portar una cruz o una imagen pequeña de un Cristo crucificado, al tiempo que, durante el recorrido por la *vía sacra* se hacían consideraciones espirituales sobre la Pasión, intercaladas [332] con frecuencia con cantos piadosos. Más abajo se analiza la música de algunos de estos Vía Crucis y su vinculación con las saetas antiguas

## 3. Tirando del hilo. Saetas antiguas y romances.

Una de las mejores definiciones de saeta la vemos en la que Valencina citó: la de la edición de 1803 del Diccionario de la Real Academia: “Copla breve y sentenciosa que para excitar la devoción y penitencia se canta en las iglesias o en las calles en ciertas solemnidades religiosas”.

Comencemos deteniéndonos en algunas saetas antiguas que hoy se cantan en algunos pueblos de Andalucía. Constituirán primer grupo de los tres que veremos de saetas llanas.



el

En la audición 1 se puede oír una saeta ‘de rigor’ o *Pregón*, de Castro del Río (Córdoba). Estas saetas se cantan de pie en la calle y no en los balcones, junto con la otra modalidad de saetas *samaritanas* -que veremos más abajo- a los distintos pasos de Cristo, principalmente a *Jesús Preso y en el Huerto* (Jueves Santo, cofradía de la Santa Vera Cruz) y a *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, que sale en la madrugada del Viernes Santo. En esta última hay un *pregonero* oficial que va cantando *saetas de rigor* o bien *samaritanas* detrás del paso del Cristo.

En la audición 2 podemos oír otra saeta muy similar en su forma a la anterior, en este caso una *Quinta del Santísimo Cristo de S. Pedro* de Marchena. Pueden compararse con las transcripciones de los ejemplos 1 y 2, aunque la segunda no es exactamente la del Cristo de S. Pedro sino una de similar factura, la Cuarta de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

La música de ambas es muy similar. La de Castro casi un recitado sobre la misma cuerda o nota, con pequeñas inflexiones. La de Marchena difiere poco, oscila básicamente entre dos notas, aunque el arranque cadencial y la leve subida del final amplía el registro casi hasta una 4ª. Ambas son teóricamente monótonas, pero la tensión vocal con que se interpretan unido al registro alto y desgarrado de la voz, les otorgan un efecto de indudable dramatismo expresivo, muy acorde con la temática. El modo musical sugiere el frigio (insistencia en el semitono entre primer y segundo grado).



Fijémonos en las letras. He aquí la de la segunda audición:

En una cruz lo pusieron,  
desnudo y descoyuntado,  
hiel y vinagre le dieron,  
con sarcasmo se mofaron  
y en el rostro le escupieron

Es una quintilla octosilábica, como la de muchas saetas preflamencas. Esta estructura métrica (o bien cuartetos) también es la habitual de las saetas flamencas.

Observamos también una característica ‘arcaizante’ en la temática: más que *afectiva* (consideración sentimental hacia la imagen del Cristo o de la Virgen, más propia de las saetas modernas) es *narrativa* o *explicativa* de la Pasión, aunque conllevan una componente de sentimientos de implicación personal del cantaor, que se intentan, a la vez, transmitir a los oyentes.

Reparemos en el siguiente texto de Luis Montoto (Aguilar y Tejera, 1930: 15). La cursiva es nuestra:

[333] “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* (...). 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”.

Aguilar y Tejera afirmó haber encontrado pruebas de la existencia de estos romances cantados (potenciales saetas, pero cantadas según el orden de la sucesión de los acontecimientos de la Pasión) en la ciudad de Marchena. Parece que, al menos en tiempos pasados, la práctica en esta ciudad fue la de cantar las saetas de manera seriada. ¿Quedan restos de esta práctica? Antonio Ramírez, buen conocedor de la Semana Santa de Marchena y de la obra de Aguilar y Tejera, escribió en el prólogo a la edición facsímil de *Saetas recogidas de la tradición oral de Marchena* (1916/1997: 23) que dicho autor oyó lamentarse a los cofrades viejos de principios de siglo (XX) porque los nuevos “no sabían seguir las saetas” (el orden de las mismas), por lo que éstas quedaban mancas e incompletas. Lo mismo citan aún hoy muchos conocedores de las tradiciones de sus localidades respectivas. D. Manuel Crespo, cantaor ya mayor de Mairena del Alcor, recuerda que en los años 30 del siglo XX, al salir el *Nazareno*, se juntaba un grupo de 8 o 10 hermanos de la hermandad de la Soledad que cantaban durante varias horas la Pasión en una especie de ‘letanías’ al son de uno de los dos estilos de saetas maireneras antiguas: las más llanas o las más adornadas ‘reboleás’ (audición n.4). Lo mismo testimonian para Alcalá de Guadaíra dos buenos conocedores y saeteros: Antonio Fernández Ortiz y Antonio Saavedra (audición n. 6 del CD IIº). Evidencias de esta costumbre en textos antiguos, literarios, o de estudiosos, las hay cuantiosas. Luis Montoto escribió textos muy explícitos a este respecto, como hemos podido comprobar.



Pero vayamos a la situación actual. En Doña Mencía (Córdoba) está absolutamente vigente la tradición de cantar romances, siendo quizás la más interesante muestra de esta práctica conservada en Andalucía. Sobre esta tradición también se abundará en otro tomo de esta enciclopedia, pero por su relación con las saetas, es importante destacar ahora que los romances los cantan los hermanos de la Hermandad de los Pregoneros. En la audición n.3 podemos oír un pasaje de estos largos romances que se cantan la tarde-noche del Jueves Santo, cuando se escenifica y canta la *Traición de Judas* y el *Prendimiento*. He aquí la letra del ejemplo:

Y Judas, el falso amigo,  
con pensamientos atroces  
hacia el huerto se encamina  
dando algunos tropezones.

Y dándole mucho brío  
la oscuridad de la noche  
porque la vista llevaba  
plisada, turbada y torpe,

como el que a cometer iba

el delito más informe,  
consolábase entendiendo  
que ya estaban apartados...

[334]

...pues que sospechas tenían  
que ya libre le dejaron...

Un sayoncillo brioso  
que pariente era de Marcos  
a quien San Pedro en el Huerto  
una oreja le ha cortado... etc.

Lo interesante de estos romances, además de que cantan toda la Pasión (a lo largo de los días centrales de la Semana Santa), es que presentan una factura musical semejante a la de las *quintas* de Marchena y a las saetas *de rigor* de Castro del Río, ambas localidades muy citadas como detentadoras de tradiciones interesantes para entender mejor la génesis de las saetas. A nuestro entender es grande el valor de los romances de Doña Mencía, de cara a la comprensión de la génesis de las saetas en Andalucía.



Hay muchos otros pueblos repartidos por la geografía andaluza que mantienen representaciones dramáticas de este tipo durante los días de la Semana Santa. Es conocido Puente Genil, del que también se cita la existencia de libros con romances de la Pasión que habrían dado lugar a sus actuales saetas cuarteleras (López Fernández, 1981: 31). Sobre otras tradiciones relacionadas (Iznájar, Priego, Riogordo...) consúltese el tomo correspondiente.

Estamos llegando con esto a una conclusión importante: el origen de muchas saetas llanas estaría en estas 'relaciones' o romances que se entonaban 'de corrido' en las antiguas representaciones de la Pasión. Para entender mejor esta afirmación acudiremos a un ejemplo más: la tradición de los *Pasos Vivientes* que, junto con las procesiones de sus numerosas cofradías, se representan en Alcaudete (Jaén). Estos pasos, hasta el año 1916 se representaban de una manera más completa en la Plaza. En cuanto a su origen, opinan los entendidos del pueblo que se remontan al siglo XV, dato que aún no hemos contrastado. A pesar de un cierto deterioro de esta tradición, en la actualidad se siguen representando entre el Jueves y el Viernes Santo varios pasos, desde el de la Última Cena (Jueves) hasta el Paso de Abraham (Viernes):

La forma de los textos varía: hay pasajes que se recitan en cuartetas romanceadas, otros en quintillas, hay pasajes en prosa (parece que más modernos) y otros en simples pareados sin rima. Muchas cuartetas y quintillas bien podrían cantarse como saetas narrativas o explicativas.

Como prueba de esto está el dato de que en algunos pasajes encontramos coincidencias casi exactas con textos escritos por Machado y Álvarez en su artículo de 1880 sobre saetas. En ese escrito, Demófilo citó un par de saetas hiladas en su argumentación, aunque por desgracia no detalla de dónde o quién las recogió. Son éstas:

Viendo Jesús que su muerte  
la tenía tan cercana,  
llamó a su madre prudente  
y con discretas palabras  
se despidió de esta suerte:

Quedad con Dios madre mía.  
Vuestra bendición espero.  
Que ya se ha acercado el día  
que enclavado en el madero  
se cumpla la profecía.

Como se ve, son dos saetas seriadas, que sugieren una antigua serie más amplia en la que irían enmarcadas.

Pues bien, en el *Paso de la Verónica* de Alcaudete, después del primer pregón en que se narra la Crucifixión y que termina así:

La cruz en tierra elevaron  
y pies y manos clavaron  
a Jesús el Nazareno,

el segundo pregonero proclama:

PREGONERO 2º:  
Viendo Jesús que su muerte  
la tenía tan cercana,  
llamó a su madre inocente  
y le dijo estas palabras:

JESÚS:  
Quedad con Dios, madre mía,  
vuestra bendición espero,  
que ya llegó la hora  
que clavado en un madero  
se cumpla la profecía

PREGONERO 2º:  
Viernes Santo, ¡Qué dolor!  
Expiró crucificado  
Cristo, nuestro Redentor;  
mas antes dijo angustiado  
siete palabras de amor.

La primera fue rogar...

Y aún más coincidencias: en un texto de Benito Más y Prat de 1896, leemos:

“El romancero de la Pasión y Muerte existe en España aunque no suele correr en colecciones y libros vulgares, como el morisco y el histórico: *acaso son derivaciones de él las [335] saetas de Semana Santa*. Comprueban esta opinión los lugares comunes que suelen encontrarse en las poesías cultas, y los trozos de romances callejeros hoy existentes, que a vueltas de variantes e imperfecciones palpables revelan su antiguo origen. He aquí un ejemplo:

Jesús, que triunfante entró  
domingo en Jerusalén,  
por Mesías se aclamó  
y el pueblo todo, en tropel,  
a recibirle salió.

Con muchos ramos y palmas,  
jazmines y violetas...” (Más y Prat, 1896/1925/1990: 464)

Y resulta que también en el paso de la *Última Cena* de Alcaudete (Jueves Santo) oímos esta quintilla:

PREGONERO 2º.

Jesús, que triunfante entró,  
el domingo en Jersusalén,  
todo el pueblo le aclamó  
y a recibirle salió.

PREGONERO 1º.

Encargó al apostolado  
que la cena previniera...

La versión de Alcaudete parece no conservar la secuencia originaria, pues en vez de seguir narrando la entrada en Jerusalén, inmediatamente pasa a la acción de la *Última Cena*. De cualquier forma: los pasos vivientes de Alcaudete son otro testimonio etnográfico de primera magnitud para reforzar nuestras certezas acerca del contexto en el que, en los siglos pasados, se enmarcaban muchas de las saetas ‘antiguas’, aquellas a las que con frecuencia se refirieron en sus escritos los primeros estudiosos del tema (último tercio del siglo XIX). Paulatinamente, las saetas fueron desgajándose de estas representaciones hasta adquirir vida propia y comenzar una evolución que, comenzado quizás ya desde el mismo siglo XVI o XVII, llegó hasta la saeta flamenca (aunque el proceso definitivo tuvo lugar, como se verá, entre la 2ª mitad del siglo XIX y primera del XX). Acerca de los inicios de este desgajamiento de las saetas de los pasos o ‘dramas sacros’, viene a propósito un conocido texto de Aguilar y Tejera (1930: 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”.



*Otras saetas. Sentencias y Pregones.*

En la mayoría de las localidades andaluzas, quedan restos musicales desgajados de los antiguos dramas de la Pasión. Incluso en las procesiones de nuestras ciudades aparecen acá y allá elementos de ese antiguo teatro: las Tres Marías, imágenes de San Juan, los romanos o ‘armados’, etc.

Desde el punto de vista de la música, hay dos elementos de los antiguos ‘pasos’ que de manera recurrente han llegado hasta nosotros y en los que por lo tanto nos detendremos:

1. Otras modalidades de saetas, *coplas* que seguiremos llamando preflamencas.
2. Las Sentencias y Pregones, *pasajes narrativos* desgajados de los antiguos dramas de la Pasión.

#### 4. Otras saetas antiguas

Ya nos hemos detenido en un primer grupo de saetas llanas. Si exceptuamos los dos tipos de que nosotros consideramos la ‘base’ sobre la que se construyeron las saetas por seguiriyas y carceleras (hay muchos ejemplos locales, que se analizan abajo), queda un tercer grupo de saetas (segundo en analizar). Este grupo se encuentra focalizado en:

- a) Saetas marcheneras de variada factura.
- b) Saeta samaritana de Castro del Río
- c) Algunas coplas de Vía Crucis.

##### [336] 4.1. Saetas marcheneras.

Las *saetas marcheneras* son sin duda las más variadas. No creemos arriesgado afirmar que Marchena constituye un caso único, la localidad con más riqueza y variedad de saetas de Andalucía y por lo tanto de España. No por casualidad surgió allí, en el año 1986, la Escuela de Saetas Marcheneras, de manos de la iniciativa y el buen oficio de D. Roberto Narváez, que mantiene viva la tradición del canto de saetas marcheneras, cuyos estilos, según el propio Narváez, son los siguientes:



- Quintas y Sextas del Santísimo Cristo de San Pedro*
- Cuartas de nuestro Padre Jesús Nazareno*
- Cuartas del Dulce Nombre de Jesús*
- Cuartas del Señor de la Humildad*
- Carceleras de la Soledad* (tres tipos diferentes), distintas a la carcelera ‘flamenca’
- Marcheneras antiguas* y
- Marcheneras aflamencadas*.



No podemos detenernos aquí en todos y cada uno de estos estilos de saetas. Remitimos al disco comentado por R. Narváez citado en la bibliografía. Cabe decir que a pesar de esta gran variedad, que hace que muchas de ellas sean caso único en Andalucía, también encontramos tipos de saetas compartidos con otras localidades andaluzas. Así las *Cuartas del Señor de la Humildad*, no son sino una variante local de la saeta llana preflamenca. Por su parte el estilo de *Marcheneras nuevas* o

‘aflamencadas’ recuerda a la saeta carcelera ‘flamenca’ (de la que se trata más abajo), aunque con particularidades propias.

Las letras de estas saetas cubren un amplísimo abanico temático. Las más antiguas –según todos los indicios: *Quintas del Santísimo Cristo de S. Pedro*-, glosan la Pasión e incluso contienen consideraciones de tipo doctrinal teológico. Las más modernas (siglo XIX) contienen piropos a la Virgen o consideraciones y sentimientos personales del cantaor. En las audiciones 5 y 6 se presentan dos de estas últimas: la *Carcelera del Preso* y la *Carcelera Moledera* o *Moleera*.



Ay, no hay quién se acuerde del preso  
en su triste soledad  
siempre (¿) no ve nunca el día  
sólo ve la claridad  
que en sus sueños llevaría.

Tú no fueras marchenera  
si en la noche de Pasión  
Marchena no te dijera  
en un piropo oración:  
¡gitana y cernicalera!

#### 4.2. Samaritanas de Castro del Río.

En Castro se canta esta saeta (audiciones 7 y 8), logradísima síntesis entre la austeridad concentrada antigua y un sentido más moderno de despliegue expresivo musical. Esta saeta se canta sobre todo la madrugada del Viernes Santo. Su valor documental es grande a nuestro juicio, pues presenta similitudes con un estadio evolutivo antiguo de la saeta flamenca por seguiriyas, el que interpretarían dos grandes saeteras por los años primeros del pasado siglo: *La Serrana* (1906) y sobre todo *La Niña de los Peines* (1914). No sabemos aún si esta saeta *samaritana* llegó a conocerse en Sevilla por estas fechas, que fueron claves en el proceso de elaboración de la saeta flamenca. Pero sí que contamos con un dato, escrito por Miguel López Fernández: según tradición oral transmitida por Manuel Muñoz Flores, viejo cofrade de la Macarena, “las saetas que se cantaban en Sevilla durante las dos primeras décadas de nuestro siglo [el XX] eran conocidas como saetas marcheneras y samaritanas” (López Fernández, 1981: 17). De contrastarse este dato, podría afirmarse que la tradición castreña (de la marchenera no nos cabe duda) y la sevillana han interactuado en la elaboración de la saeta flamenca por antonomasia.



#### [337] 4.3. Coplas de Vía Crucis

Es más que probable que no todas las saetas antiguas procedan de los antiguos romances de la Pasión, de hecho existieron otras prácticas y devociones además de las representaciones aludidas, que se difundieron por Andalucía a lo largo de los siglos XV a XVIII, y que se acompañaban de coplas monódicas que cabe considerar saetas en sentido amplio (Mas y Prat, 1896/1925/1990: 457, Aguilar y Tejera, 1930: XII). En este sentido, se pueden incluir también aquí algunas coplas de Vía Crucis.

Personalmente no tenemos grabadas muchas coplas de Vía Crucis que tengan una cierta antigüedad. A la espera de conocer las coplas del Vía Crucis de Monda (Málaga), presentamos aquí audiciones de Galera (Granada) y Castro.

El Vía Crucis de Galera (audición 9 del CD I) tiene lugar el Viernes Santo por la mañana. Las coplillas que tradicionalmente se cantan son de música austera, sencilla – como lo es en su factura este Vía Crucis-, con un estilo más llano, se diría más ‘castellano’, que se aparta del más melismático o floreado, común entre las músicas oídas hasta ahora. Pero coincide a grandes rasgos en la temática, en la estructura métrica (cuartetos octosilábicos) y en la sencillez de la música.

Como es propio de los Vía Crucis, la temática de sus coplas es de consideraciones espirituales en torno a la Pasión.

Aquí murió el Redentor  
Jesús, cómo puede ser  
que tanto amor llegue a haber  
y que viva el pecador...

El Vía Crucis de Castro del Río se canta en quintillas, pero el estilo de canto vuelve a ser más melismático (audición 10).

Pensamos que aunque los Vía Crucis dan pautas interesantes para investigar sobre los precedentes remotos *de la práctica de las procesiones* de la Semana Santa, no se encuentran en sus músicas tantas claves interpretativas sobre los orígenes de las saetas como si encontramos en la música de los romances de la Pasión y de las Sentencias y Pregones.

### **5. A propósito de los orígenes remotos**

Con frecuencia se ha aludido a los orígenes árabes y judíos de las músicas que estamos tratando. Nada impide pensar que los autores de muchas de estas coplas religiosas muy bien pudieran haber retomado músicas más antiguas, ya populares en el acervo cultural común compartido por buena parte de la población andaluza. Así lo ve Agustín Gómez (1984: 38): “Si esas saetas de las misiones franciscanas y capuchinas pegaron en el pueblo cantaor andaluz y no en el del Norte fue precisamente porque se cifraron en nuestro lenguaje musical”.

Algunos han traído a colación, a propósito de esos probables antiguos orígenes, las músicas moriscas y judías. A este respecto, ha escrito Agustín Gómez, uno de los flamencólogos que a nuestro entender mejor conocen el mundo de las saetas. (Gómez, 1984: 29-30):

“En el Noticiario Granadino de 19 de Agosto de 1927 escribe el Emir Rahman Jizari Ibn-Kutayar de la saeta que «el origen de la música y del metro de estos sentimentales cantares hay que buscarlo en los almuédanos de las mezquitas de Córdoba, Granada y Málaga». Supone también Ibn-Kutayar que los judíos hicieron de las saetas medio secreto de [338] comunicación entre ellos, imposible de infundir sospechas en el Santo Oficio, disfrazándolo con letra cristiana y lenguaje convenido.

Tres años más tarde Medina Azara, seudónimo de Máximo José Khan, publica en Revista de Occidente, n. 88, 1930, «Cante Jondo y cantaores sinagogales», en cuya página 62 se lee que «la saeta, la creación más grandiosa y genial de la música española, fue ejecutada por marranos...», esto es, la misma teoría de Ibn-Kutayar, con otras palabras, pero sin advertir la procedencia. De esta manera vendrían a repetir muchos después lo mismo, como descubrimiento propio, y así inflar el globo hasta lo increíble.

No hay ninguna objeción para aceptar que la música y el metro de estos sentimentales cantares se encuentren en esos almuédanos de las mezquitas de Córdoba, Granada y Málaga; (...) o que fueran ejecutados por marranos (judíos conversos). Otra cosa sería admitir que la saeta empieza en los almuédanos o con los marranos. (...) Llegamos a aceptar que quienes tuvieran que aparentar que eran cristianos fueran a la iglesia, frecuentaran los sacramentos... y cantaran saetas (...) *No hay inconveniente en aceptar que los almuédanos de las mezquitas... entonasen estos sentimentales cantares –sus elementos melódicos– si eran andaluces, si eran pueblo de un mismo pueblo”.*

Con este argumento, Gómez viene a reconducir la posible influencia árabe o judía al sustrato cultural ‘andaluz’ bajo protagonismo de cualquiera de sus habitantes, fueran cristianos, árabes o judíos.

Pero pensamos que si estas influencias no se argumentan con datos fehacientes, no se deben citar acriticamente. Y los datos con que contamos apuntan a que las saetas más antiguas, llamadas *penetrantes* (coplillas de las que se servían los religiosos en sus predicaciones para mover al pueblo a conversión y arrepentimiento) comenzaron a usarse no antes del siglo XVI, fechas en las que ya no contábamos con la presencia significativa de judíos en España, así que difícilmente podremos asignarle mucha autoría a ellos. En cuanto a la influencia árabe, entendemos que está aún por contrastar. Caro Baroja observó que desde el siglo XIX se puso de moda, ante cualquier asomo de exotismo orientalizante en músicas y costumbres, otorgar su autoría a ‘lo morisco’:

“...Buscar vestigios árabes en todo lo andaluz. Y así, resulta que tapado por árabes o moros y gitanos se ha quedado lo andaluz, lo que los andaluces llaman ‘castellano’ frente a lo moro, lo andaluz ‘cristiano viejo’, de los siglos XVI, XVII y XVIII, envuelto en nieblas y oscurecido por una vana palabrería...” (Caro Baroja, 1990:89)

Nosotros pensamos que cabe indagar en las músicas tradicionales previas a la popularización o creación de estos romances o coplillas, porque los autores de estas creaciones bien pudieron retomar músicas tradicionales en Andalucía (fueran de la procedencia que fueran, pero populares, al menos su sonoridad general).

Sea lo que fuere, lo que sí parece probado es que “en los siglos XVI y XVII no sólo se cantaban saetas sino que ya se les daba el nombre con que seguimos conociéndolas” (Aguilar y Tejera (1930: XI).

Pero una cosa es individuar qué cantos comenzaron antes a llamarse saetas, que es muy posible que fueran las saetas de predicación o penetrantes, y otra individuar cuáles fueron las saetas que por evolución derivaron en las actuales.

Aguilar y Tejera cita cantos devotos conservados en hojas sueltas, recogidos por D. Adolfo de Castro en sus *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* que son más bien saetas penetrantes, las cuales podían ser de dos, tres o cuatro versos. En 1830 José María Sbarbi, citó algunas como éstas:

De dos:

Aunque estés bueno al presente,  
puedes morir de repente.

De tres:

Si cuando puedes, no quieres  
volver a tu Dios, quizás  
cuando quieras, no podrás.

De las de cuatro:

Vivir mal, y acabar bien,  
¿Cómo lo has de conseguir?  
Pues, cual la vida, es la muerte,  
Si mal vives, ¡ay de ti!

Obsérvese que el espíritu, el contenido de este tipo de saetas, es muy otro que el de las hasta aquí vistas: son más bien exhortaciones a la conversión.

Lo mismo cabe observar respecto de lo que Benito Mas y Prat citó como uno de los precedentes de las saetas: la labor de diversas confraternidades (surgidas bajo el auspicio de franciscanos y otras órdenes) que comenzaron a extenderse sobre todo en el siglo XVIII. En concreto cita a los Rosarios de la Aurora y a las coplas que cantaban los hermanos de la Cofradía de María Santísima de la Esperanza llamados los ‘Pecados Mortales’. Las coplas, que cantaban estos hermanos por la calle para llamar a arrepentimiento a los que las oyeran, fueron conocidas como *saetas del pecado mortal*. Pero de nuevo, más que consideraciones sobre la Pasión y sus imágenes, estas coplas eran sentencias o avisos cantados en coplillas.

[339] La obra *Historia documentada de la saeta*, de Fray Diego de Valencina, publicada en 1948, ha sido muy citada en la bibliografía sobre saetas. Buena parte de sus argumentaciones se centran en destacar la importancia que en la gestación de la saeta habrían tenido los franciscanos a través del uso que hicieron de las *saetas penetrantes*.

Así, en la página 9 de dicha obra aporta letras de antiguas saetas de predicación de misiones, algunas de dos versos, como éstas:

Quien perdona a su enemigo,

a Dios tiene por amigo.

En asco y horror acaba  
todo lo que el mundo alaba.

Valencina cita textos de los siglos XVII (finales) y XVIII en los que aparecen datos de la práctica franciscana de cantar saetas penetrantes o de predicación, al estilo de las del Pecado Mortal.

Personalmente consideramos una laguna de esta obra que no indagara en la importancia de los dramas sacros (de los que son restos los pasos vivientes, como el de Alcaudete, y los romances como el de Doña Mencía) como precedentes directos de nuestras saetas. Porque a pesar de que las saetas penetrantes eran coplillas cantadas, pertenecen a una tradición que corre en parte paralela a la de los dramas sacros o *pasos*, pero que es distinta: los religiosos acudían a esas coplillas para mover a conversión *en las predicaciones de cualquier época del año*. Eso lo confirma incluso la definición que de ellas dio el mismo Valencina: “En general tratan del arrepentimiento que ha de tener el pecador para hacer una buena confesión” (Valencina, 1948: 14-15).

## 6. Sentencias y pregones.

Sin embargo sí que pertenecen al mismo mundo de la Semana Santa las *sentencias* y *pregones* que se siguen cantando justamente en los mismos días y momentos en que más saetas se cantan en toda Andalucía: el Jueves y Viernes Santo.

Estas *sentencias* formaban antiguamente parte de los dramas semiteatralizados de la Pasión. En bastantes poblaciones de las que sabemos que en el pasado había representaciones de ese tipo, se conservan estas *sentencias*. Y justamente esas mismas poblaciones también conservan (más o menos populares según el lugar) sus *saetas llanas*.



Las sentencias más recurrentes son La *Sentencia de Pilatos* y la *Confortación del Ángel*. Para un mayor conocimiento, de sus letras y su contexto, remitimos a la obra de Melgar y Marín y al tomo correspondiente de esta colección. Puesto que no son conocidas por el gran público, hemos considerado pertinente incluir algunas grabaciones, en número suficiente como para sacar una idea general de ellas. En el presente tomo sólo nos ocuparemos de su música. Las audiciones que se proponen son las siguientes:



*Sentencia de Pilatos* de Doña Mencía (audición 11), *Confortación del Ángel* de Doña Mencía (audición 12), *Sentencia de Pilatos* de Montoro (audición 13), *Oración de los Sentencieros* de Montoro (audición 14), *Sentencia del Ángel* de El Arahal (audición 15), *Confortación del Ángel* de Castro del Río (audición 16), *Confortación de la Virgen* de Castro del Río (audición 17) y *Sentencia del Ángel* de Mairena del Alcor (audición 18).

De la audición de estos ejemplos se concluyen varias cosas. Por un lado, son pasajes de tipo dramático, la acción que narran sólo se comprende bien en el marco de una acción dramática más amplia, de la que habrían formado parte antiguamente.

[340] En cuanto a la música, encontramos una característica común a todos ellos: su fácil factura, siempre monódica y en un estilo casi recitativo, que va desde el simple recitado del coro al unísono de los sentencieros de Montoro (simple pero tremendamente expresivo), y que sólo levemente llega a sugerir una escala frigia, hasta las sonoridades más definidamente frías de Mairena o Arahal. Las hay más musicadas (Doña Mencía o Castro), en una escala modal próxima a la sonoridad mayor.



Como son pasajes largos, la música que tienen es de estilo recitado, el adecuado para recitarlos de manera que no se alargue su interpretación. En cambio las ‘coplas sueltas’ que llegaron a ser las saetas, evolucionaron hacia un estilo más musical y lírico. Dos estilos: el ‘recitativo’ de los pregones y el ‘cantabile’ de las saetas.

## 7. Polifonías de ‘tradición oral’: Misereres y Stabat Mater

En muchas de las localidades que estamos citando, aparecen también músicas polifónicas en el mismo marco de las celebraciones procesionales de la Semana Santa. Siguiendo una larga y extendida tradición de toda la Semana Santa -presente también en otras regiones de España, y muy extendida en Italia, particularmente Cerdeña-, encontramos en Andalucía diversas músicas polifónicas que podemos llamar *tradicionales*. Se cantan unas veces dentro de todo este marco semiteatralizado de las procesiones, otras en los templos pero dentro del mismo ritual, sobre todo en Jueves y Viernes Santo, excepto en algunos lugares, como es el caso del *Miserere* de Lucena, (se interpreta el *Miserere* todos los viernes del año en la capilla de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* y de manera más solemne a partir de la Cuaresma).



La inserción del salmo *Miserere* (el salmo 50 del Antiguo Testamento cuya autoría la tradición atribuye al rey David) en la liturgia del triduo pascual data del siglo XII. Pero en España sólo comenzamos a saber de *Misereres* polifónicos en la 2ª mitad del siglo XVI (Tomás Luis de Victoria, Felipe Rogier, Maestro Capitán, etc.).

Los *misereres* conservados en los pueblos de Andalucía, aunque parecen heredar esta tradición entre renacentista y barroca, son de factura muy sencilla, casi nunca se interpretan a más de dos voces (a veces tres), con o sin acompañamiento instrumental (cuando lo hay, habitualmente de vientos y liviano). En algunos casos (los más



antiguos conservados) aparecen entreverados con cadencias y sonoridades tradicionales (audición 19, Espejo; audición 20, Aguilar de la Frontera), lo que sugiere la composición a cargo de algún músico local y la búsqueda consciente de un estilo sencillo y fácil de retener. De los que hemos grabado, los más espectaculares en su factura interpretativa son los que cantan los coros tradicionales de Montoro (audición 21), que además interpretan las sentencias (la ‘buena’ y la ‘mala’). Los hay de un valor expresivo grande dentro de su sencillez (Lucena, audición 22) y de cuidada factura como los de Castro (audición 23).

En cuanto al himno *Stabat Mater*, fue compuesto por el franciscano Tomás de Celano a mediados del siglo XIII, y llegó a ser una de las secuencias gregorianas más famosas en la Baja Edad Media. Continuando con esa popularidad, se han compuesto multitud de versiones, sobre todo polifónicas, a lo largo de la historia. Como himno mariano, se canta a las Dolorosas del Viernes Santo. En los ejemplos musicales se pueden oír los de Montoro (audición 24) y Castro (25).

### [341]8. Hacia las saetas flamencas

Llegamos por fin al tema de las saetas que según todos los indicios dieron origen a nuestras conocidas saetas llamadas también *flamencas*. Pocos autores han escrito desde el punto de vista de la música sobre la conexión directa de estas saetas, las que hoy son más conocidas, con otras llanas que les hubieran precedido.

El conocido músico sevillano Joaquín Turina fue un testimonio privilegiado de los años en que las saetas flamencas estaban comenzando a imponerse en Sevilla (ciudad que fue desde el principio el foco más importante de esta evolución). Él oyó de joven sobre todo la modalidad llana, y en una fecha no indicada de principios de siglo (no sabemos si antes de 1905, en que marchó a París, o después de 1914, en que volvió a España), comenzó a oír cada vez más la saeta flamenca.

En efecto, a Turina le atrajo saber de la saeta, como de otras músicas ‘andaluzas’, sobre las que escribió una serie de artículos en periódicos recogidos en su obra *La música andaluza* (ed. 1982). Sus artículos, escritos entre 1913 y 1944, son un testimonio documental para saber qué saetas se oyeron en Sevilla desde 1902 a los años 40, justamente los años de la auténtica gestación de la saeta flamenca por antonomasia, la saeta ‘por seguiriyas’. Caracterizó a la antigua, la que él oía de joven, como “una melodía ingenua y algo solemne”. Por ejemplo (Turina, 1982: 28-29):

“En los primeros años del actual siglo, todavía conservaba el pintoresco y típico aspecto primitivo (...). El pueblo cantaba a sus imágenes sin preocuparse, poco ni mucho, de que alguien le escuchase. El ruido de tambores y cornetas apagaba a veces la voz del que cantaba...”

Pero en ese mismo artículo de 1928, Turina también escribió que el cantaor flamenco *se había apropiado* de la saeta, haciendo de ella una *pieza de virtuosismo* y dándole un brusco *cambio de dirección*, opinando que esa saeta se había convertido no ya en local, sino en ‘nacional’, puesto que comenzaba a oírse en teatros y a conocerla los madrileños tan bien como los andaluces.



En cuanto al nuevo ‘espíritu’ de la saeta, escribe lo siguiente, fruto en buena parte de su observación privilegiada (Turina, 1928/1982: 30):

“El profesional no habla ya con la Imagen; trata más bien de lucirse. Al acabar, el público da su opinión, con aplausos y olés, o bien protesta. En suma, la saeta tiende a ser un espectáculo. Considerada de esta forma es indudable que realza la emoción y es cosa digna de verse, la entrada en la iglesia de un paso, cuando vibra en el aire una saeta y miles de almas escuchan sin casi atreverse a respirar. Sin embargo, todavía el pueblo reclama sus derechos, y en algunas callejas solitarias, resuena la voz de una mujer cantando la saeta antigua, la más bonita de todas, ritmada por el cadencioso paso de los nazarenos (...). Es toda una época que revive”.

Interesante testimonio mezclado con valoraciones personales de apego a las saetas que oyó de joven... En 1933 todavía denostaba la saeta nueva (Ibidem: 35.36): a su engrandecimiento lo califica de “adornos abusivos”. Pero al mismo tiempo constata un dato interesante e incontrovertible: la saeta estaba dejando de cantarla ‘el pueblo’ para... “pasar al dominio del cantaor profesional”.

En el mismo artículo de 1933 observaba que la saeta se estaba dejando imbuir de “fórmulas de seguidillas gitanas” o seguriyas. Puede que éste fuera uno de los primeros textos en que se refleja esta terminología que acabaría triunfando: saeta ‘por seguriyas’.

Turina seguía ‘apegado’ a la saeta antigua, a pesar de que las saetas flamencas, gracias a cantaores como Manuel Torre (grabación de 1908), la Serrana (1907), la Niña de los Peines (1914) y en los años 20 el Cojo de Málaga, [342]Vallejo y Niño Gloria, había llegado ya a verdaderas cumbres de intensidad expresiva y calidad artística.

En 1940, Turina nos aporta el dato de que en Sevilla, el año 1902 todavía era frecuente oír la saeta llana (diario *Dígame*, 6 de febrero de 1940: 79):

“Cuando tenía yo veinte años, en Sevilla, al paso de las procesiones, eran muchísimas las personas que cantaban las saetas. Hasta que surgieron los cantaores de tronío, que impusieron una especie de seguidilla gitana, que nada tiene que ver con la saeta, y el pueblo, que no podía competir con estos profesionales, dejó de cantar”.

Por fin, en 1944, parece rendirse a la magia de la nueva saeta, al tiempo que nos hace un perfecto resumen de lo que había sucedido en apenas medio siglo:

“La saeta antigua la cantaba el pueblo (...), era de melodía plana, poética, tierna; aún se oye alguna que otra vez. La saeta moderna, interesantísima también, puntiaguda y trágica, viene en línea recta de la seguirilla gitana...”

Eu pocas décadas, en la ciudad de Sevilla dejó da oírse la saeta antigua. Tampoco es que en Sevilla llevara la saeta antigua muchas décadas disfrutando de popularidad, puesto que cronistas, periodistas e intelectuales la habían desautorizado hasta los años 80 del siglo XIX (Ortiz Nuevo, 1998). Pero sí que contaba con una larga historia y aceptación en los pueblos andaluces.

### **8.1. La llamada saeta ‘por seguiriyas’. Orígenes musicales.**

¿Qué saeta llana fue ésta que hipotéticamente dio paso y fue la base de la saeta nueva? Algunos musicólogos, como Kramer y Plenckers (1998) no llegaron a individualarla a través de sus largos análisis, a nuestro juicio les faltó el suficiente trabajo de campo.

Las primeras grabaciones de saetas flamencas con que contamos nos dan una primera clave importante: todas son saetas llanas, que suenan ‘poco flamencas’, de cinco frases musicales (*tercios* en terminología flamenca) que por lo común se corresponden con los cinco versos de una quintilla octosilábica –a veces una cuarteta, repitiéndose entonces el tercer verso-. Todas las grabaciones de principios de siglo corresponden reiteradamente a un mismo tipo musical, en modo frigio y ciertamente se nos hacen algo monótonas, aparentemente lejanas a la saeta que hoy conocemos. Esto comprobamos en las saetas del *Canario Chico* de 1902 (CD II.1: BERLINER, 62698), de *El Mochuelo* de 1906 (CD II.2: ZONOPHONE, 54053) Y *La Rubia* de 1906 (CD II.3: ZONOPHONE 54053).

La segunda clave nos la suministra un dato etnográfico patente: éste es el modelo de saeta que hoy día se encuentra más extendido por gran cantidad de localidades andaluzas que conservan, populares, sus saetas antiguas. Así lo podemos comprobar oyendo las audiciones de las saetas de Loja (CD II.4), Puente Genil (CD II.5), Alcalá de Guadaira (CD II.6), Marchena (CD II.7), Montoro (CD II.8), Puebla de Cazalla (CD II.9), Montilla (CD II.10), El Arahál (CD II.11), Arcos de la Frontera (CD II.12), Doña Mencía (CD II.13) y Lucena (CD II.14).

Tal abundancia documental de saetas (que hemos ido grabando a lo largo de años) es una prueba patente de la antigua extensión y popularidad del que podemos definir como el *modelo de saeta antigua por antonomasia*. Algunos, quizás basados en un texto de Fray Diego de Valencina, han aceptado la hipótesis de que habría sido Fray Diego de Cádiz (1743-1801) su creador. El texto es el siguiente:

“Por tradición no interrumpida, sabemos que la melodía de la saeta antigua la debemos al santo misionero Fr. Diego José de Cádiz. Nada extraño sería, pues recuerda mucho el ritmo del Trisagio y otras letrillas suyas” (Fr. Diego de Valencina, 1948: 24).

Sinceramente, consideramos éste un débil argumento. Hasta ahora, que sepamos sólo está contrastado el dato cierto de que Fray Diego compuso muchas letras para ser cantadas como saetas del tipo de las penetrantes (a veces en sus propias predicaciones), pero de momento no lo consideramos dato suficiente que haga concluir que él fuera el creador de tan difundida música.

Algunas de estas saetas, dentro de su austeridad, son de una excelente factura, modelos ‘locales’ (y aun personales) de un ‘modelo común’. Ahora bien: muchas de ellas (basta fijarse en sus letras) son ni más ni menos que saetas ‘narrativas’ de la Pasión, por lo que pensamos que ésta fue la música más difundida con la que se cantaron las antiguas representaciones semiteatralizadas de las Semana Santa, bien fuera en escenarios, o bien a lo largo de las procesiones, glosando la Pasión, desde la Última Cena hasta las escenas del Sepulcro.

Montoro:

Muchos (¿) hermanos fueron  
a pedirle al tribunal  
clemencia para Jesús.  
Pero el pueblo sin piedad  
pide que muera en la cruz

[343]Puente Genil:

Los clavos que dispusieron  
para enclavar a Jesús  
sin punta los escogieron  
y como no podrían entrar  
golpes y más golpes le dieron

Marchena:

En un mármol reclinado  
dijo la Humildad divina  
el que siga mi doctrina  
será en mi Reino premiado

Montilla:

Al pie del santo madero  
llegaron las golondrinas  
una a una consiguieron  
arrancarle las espinas  
que los judíos le pusieron

Otras son consideraciones de tipo piadoso, pero más que piropos o sentimientos del saetero hacia la imagen, son vivencias personales, como si el cantaor estuviera contemplando en directo los acontecimientos que canta:

Doña Mencía:

Es tan estrecha la cama  
que el rey de los Cielos tiene  
que para dormir en ella  
un pie sobre otro tiene

En cuanto a la popularidad actual de estas saetas y al contexto social en el que se cantan, varía mucho de unos lugares a otros. Quizás los tres lugares donde más interés cultural y etnográfico manifieste el canto de estas saetas sean Loja (CD II.15), Puente Genil (CD II.5) y Lucena (CD II.14).

El canto de saetas llanas en Loja está perfectamente integrado dentro de la muy popular 'institución' de los *incensarios*. Esta institucionalización ha hecho que la popularidad de esta saeta no haya decaído, incluso va a más cada año. Los incensarios van, en grupo de ocho, al encuentro de los



pasos a los que incensan al tiempo que les cantan la saeta antigua de Loja.

“Son cuatro los movimientos-bailes que ejecutan. (...) El primer movimiento llamado Trabajoso (...) El segundo el del Cuadro. El tercero Cruz, Cuadro y Cerco. El cuarto y último se conoce por Cruz y Cuarta



Las *corrías* de incensarios se otorgan en subasta al mejor postor, sirviendo este dinero para cubrir las necesidades de las cofradías, menos en el caso de los llamados *morados* o de Jesús Nazareno” (Martínez de Tejada-Rodríguez Millán, 1969: 229-230).

Durante esas *corrías*, los incensarios van cantando las saetas ‘partidas’ (CD II.15): comienza uno de ellos cantando un verso; otro (que recuerde la estrofa y quiera seguir), se lanza con el segundo verso; otro con el tercero, y otro por fin con los dos últimos, que se cantan seguidos. Puesto que cualquiera de los ocho puede comenzar una saeta y [344]continuarla, hay un código no escrito: cuando dos incensarios comienzan a cantar a la vez, suele ceder –callándose- el más joven de los dos, o el que reconozca que ‘el otro’ que también comenzó, lo hace mejor.

En cuanto a Puente Genil, su saeta es suficientemente conocida y citada. Muy popular entre los pontanos, es cantada, frecuentemente a dúo, en torno a los famosos *cuarteles* y a las subidas de gran parte del pueblo a la ermita de *Jesús Nazareno* todos los sábados de Cuaresma.

Los *cuarteles*, casas de hermandad de las corporaciones bíblicas de Puente Genil, son más de 60 e independientes de las Cofradías. En ellos, mayoritariamente masculinos (las mujeres han comenzado a entrar poco a poco, o a crear los suyos propios), sus miembros, denominados hermanos, se reúnen a lo largo del año para celebrar sus juntas. Las más importantes son en Cuaresma. En las juntas se tiene, por resumirlo en dos palabras, ‘vida social’: reuniones con canto de saetas cuarteras, poesías, discursos, alusiones a hermanos, música... y por supuesto comida y bebida (no son los viernes). Las reuniones de los sábados de Cuaresma terminan con la subida a la plaza del Calvario (Ref. <http://www.terra.es/personal3/puentegenil6/index-lardero.htm>).

Otro lugar en el que la saeta llana tiene ‘vida propia’ es Lucena: aquí se canta fundamentalmente en las *juntas de santería*, es decir las reuniones de las cuadrillas de *santeros* o portadores de los tronos (pasos). En estas juntas se fomenta el espíritu de camaradería. En la última previa a la salida (p.e. viernes de dolores, o sábado), se tallan los *santeros* (los que llevan al ‘santo’ o imagen) a manos de un antiguo santero, y el *manijero* (el que elige cada año a las cuadrillas y dirige el paso) define la estrategia a seguir. Al final del acto de *marca* (talla, medida de la altura de cada uno), comienza una comida en la que se cantan hiladas e ininterrumpidamente decenas e incluso cientos de saetas de santería, mal llamadas borrachunas, como las que se pueden oír en la audición II.14. Se oye primero el sonido del ‘torralbo’, antigua trompeta que se tocaba y se sigue tocando en estas reuniones y en algunas otras ocasiones. El *manijero* anima cantando a los *santeros*. La letra de las saetas se improvisa y la forma no se respeta en exceso. Cada

saeta se suelen cantar aludiendo a un santero concreto, que tiene que responder, así pues estas juntas se convierten en tertulias o veladas cantadas al son de saetas.

Véase que de la historia musical de la saeta flamenca, hemos debido apartarnos por un momento para explicar mejor cómo la saeta preflamenca forma parte de costumbres muy ritualizadas en algunos lugares. Pero volvamos al argumento abandonado.



El canto de saetas en la calle comenzó, como ya hemos argumentado, mucho antes de que los religiosos dejaran de hacerlo con motivo de las exclaustaciones de 1835. En este sentido, volvemos a discrepar de las argumentaciones de Fray Diego de Valencina (1948: 21-22), que mantiene:

- a) Que no pudo ser antes de estas fechas porque hasta entonces lo hacían los religiosos.
- b) Que no pudo ser después de 1854, porque él tenía noticias de que se cantaban en su pueblo (Valencina) ya en 1855.

Respecto a la primera afirmación, hay que objetar que la gente de a pie, el pueblo, bien podía haber cantado mucho antes de esa fecha, pues nada ni nadie mandaba que fuera prerrogativa exclusiva de los religiosos.

Respecto a la segunda afirmación, además de todo lo dicho sobre los dramas sacros, en un reciente trabajo Vicente Henares Paque comenta el contenido de un documento que narra hechos acontecidos en Marchena antes [345] del año 1794. En dicho documento, los cofrades de la Hermandad de Jesús Nazareno de Marchena rogaban al Real Consejo que se cumpliera una Real Cédula de 1777 (que prohibía que en las procesiones salieran disciplinantes, empalados, cruces, cadenas y semejantes penitencias). En este documento se escribe lo siguiente (Henares Paque, 2002: 36):

“...Aunque hasta de presente ha llevado silencio y devoción dicha hermandad, para que ésta se aumente, se prohíba el que ninguna Persona cante saetas ni coplas, *pues siendo muchos de los que cantan gentes rústicas, quitan la devoción*” (la cursiva es nuestra).

Muy acertadamente concluye el propio Henares Paque (2002: 36-37):

Esta última afirmación, evidencia que ya era el propio pueblo, los propios espectadores, los que entonaban sus letrillas o coplas piadosas al paso de las procesiones en los días santos (...). Este descubrimiento prueba que en la última década del siglo XVIII ya se entonaba en pueblos de su diócesis [de Sevilla], y su práctica estaba bastante extendida (...), claro síntoma de que estas coplillas eran un elemento más de aquella Semana Santa desde bastante antes.

Así que en la segunda mitad del siglo XVIII, en pueblos como Marchena (y quizás en muchos otros) ‘el pueblo’ cantaba saetas, y no sólo los religiosos. En Marchena, sin duda, saetas marcheneras como las descritas arriba. En Castro, samaritanas, etc.

Nos queda por analizar el definitivo proceso hacia las saetas flamencas. El de la saeta más extendida, ‘por seguiriyas’, a buen seguro surgió a partir del grupo de antiguas saetas recién analizadas arriba (audiciones 1 a 14 del CD II) . Para saber de él, hemos acudido en estos años atrás a los archivos de la Peña Juan Breva, cuya amable deferencia y amabilidad, particularmente a través de Rafael Martín, agradecemos. También nos han servido de inestimable ayuda las conversaciones y grabaciones facilitadas por Jorge Martín Salazar (Salobreña).

El proceso lo hemos documentado a través de las grabaciones y estamos sometiéndolo en estos momentos a análisis musicales (el resultado pretendemos publicarlo en otro trabajo). Las dimensiones y enfoque de este artículo permiten citar sólo las pautas musicales que hemos individuado. En el trabajo de Cristina Cruces en esta misma obra, se analiza el contexto social más en profundidad. Recordemos que este proceso tuvo lugar en las ciudades, particularmente en Sevilla, aunque muchos de sus protagonistas procedían de otras localidades, y que estuvo a cargo principalmente de cantaores flamencos. La documentación discográfica tiene la ventaja del dato y fecha muy aproximada de grabación, pero conlleva un riesgo: concluir que ‘fuera del dato grabado no hay más’. Así por ejemplo: con los datos grabados se puede afirmar (con los matices que se verán) que Manuel Torre puso las bases de la saeta por seguiriyas flamenca en torno a 1908. Pero otros datos, como los aportados por Ortiz Nuevo (1998), todo lo visto aquí o p.e. el trabajo de H. Paque, nos llevan a ser prudentes: el proceso bien pudo comenzar antes y pudo haber varias líneas de evolución. Pero la línea datada por grabaciones (que refleja la evolución definitiva que ha llegado a nosotros), la vemos así:

### **8.1.1. Documentos sonoros: discografía.**

Hasta 1908, todas las grabaciones no muestran especiales novedades: todas van por la línea de la saeta llana más extendida por Andalucía. Ya se han comentado los tres primeros ejemplos del CD II: El Canario Chico, El Mochuelo y la Rubia siguen ese modelo en los primeros años del siglo XX, sin modificaciones notorias.

Esa saeta ha seguido vigente en muchos pueblos hasta hoy -como hemos comprobado en las audiciones 4 a 15 del CD-, pero en las ciudades y entre cantaores flamencos, fue evolucionando progresivamente hacia sonoridades más flamencas, con inflexiones ascendentes, pasajeras pero continuas, que le fueron dando una sonoridad más expansiva, con frecuencia hacia el tercer grado (*sol* si la tónica es *mi*). Ya la Serrana en torno a 1907 muestra ejemplos de esto. En algunos casos el modelo preflamenco se mantiene, como observamos en la saeta grabada por el Niño Genil en 1924 (CD II.16: REGAL, R S 506) que, aunque con desinencias más flamencas, sigue el modelo básico antiguo, influido sin duda por la tradición cordobesa, que mantuvo una línea evolutiva ‘conservadora’ plasmada en la *saeta vieja* de Córdoba.

A partir de la audición de El Mochuelo de 1907 (CD II.17: ODEÓN, 41244) comenzamos a oír una ‘novedad’ que sólo será pasajera (toda la primera mitad de siglo): añadir a la saeta vieja un cambio o remate con la denominada a veces *toná del Cristo*, que en la audición 17 el Mochuelo sólo insinúa:

Oh Padre de almas  
y ministro de Cristo,  
tronco de nuestra Iglesia santa

y árbol del Paraíso.

Pero dicha ‘novedad’ acabó en una ‘vía muerta’, hasta abandonarse por completo pasados los años 50. Lo observamos en las saetas nn. 18, 19 y 20 grabadas entre 1922 y 1952. Estos tres ejemplos servirán para comprobar el añadido o segunda parte de la toná del Cristo (lo que se abandonó [346] en los años 50). Pero también son tres ejemplos que sirven para observar la definitiva configuración de la primera parte de la saeta ‘por seguiriyas’ (primeros cinco tercios) hacia sonoridades más flamencas.

La primera es la que el Cojo de Málaga grabó en 1922 (CD II 18: GRAMÓFONO AE 10 30). Toda su primera parte nos suena a saeta flamenca *moderna*, en este sentido Joaquín Vargas Soto, el *Cojo de Málaga*, es uno de los hitos de la evolución estilística de la saeta: no inventó estructuras nuevas (como sí lo hizo antes que él Manuel Torre), pero contribuyó a la evolución estilística de los cinco primeros tercios de la saeta por seguiriyas. Repárese p.e. en el Ay posterior al primer tercio “Tranquilo estaba esperando”: suena a saeta por seguiriyas ‘moderna’ (salvo que le falta su segunda parte).

Otra excepcional saeta con remate de la toná del Cristo es la de Manuel Vallejo, grabada en 1924 (CD II 19: REGAL R S 312), estructuralmente semejante a la anterior pero incluso más evolucionada que la del Cojo de Málaga.

La número 20 es un documento sonoro grabado en Sevilla por el etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax en 1952. Demuestra que este modelo de saeta aún se hacía por esos años, aunque cada vez menos. Agradecemos la amabilidad del director de licencias del Archivo Lomax de Nueva York, Don Fleming, y a Anna Lomax, hija del ilustre etnomusicólogo, por permitirnos su publicación.

Pero hacía ya tiempo que el cantaor jerezano Manuel Torre había realizado un innovador remate o cambio a la saeta, que sería clave en su desarrollo posterior, pues poco a poco fue imponiéndose como modelo que todos acabaron por seguir. En efecto, el ejemplo 21 del CD II (ODEÓN 68097) lo grabó Manuel Torre nada menos que en 1908. Conviene reparar en su letra, pues se verá la estructura que a partir de entonces acabaría tomando la saeta: siete tercios, de los que los dos últimos (en su letra, repetición de los versos 4º y 5º, pero en su música absolutamente novedosos) acabarían por ser el modelo de referencia para la última parte de la saeta por seguiriyas, aunque esto poco a poco y de manera paulatina.

Ay, Por no saber lo que hacerle  
Ay, le escupen y lo abofetean  
Ay, y lo ‘encoronan’ de espinas.  
Y la sangre le chorrea  
por su carita divina.  
Ay, la sangre le chorrea  
por la carita divina.

La novedad está en esa subida a la cuarta sobre la tónica frigia (p.e. *la* sobre el *mi*), que le aporta una nueva amplitud sonora, un momento de clímax y variedad a toda la pieza. ‘Hallazgo’ simple pero tan efectivo que terminaría por configurarse en torno a él la clásica saeta por seguiriyas, la saeta flamenca por antonomasia.

Las audiciones 22 (ODEÓN 13287) y 23 (REGAL R S 612) son dos saetas grabadas por la excepcional cantaora Pastora Pavón, la *Niña de los Peines*. La primera es de 1914 y la 2ª de 1928. Pastora hace una saeta muy flamenca, incluso innovadora de estilo (repárese en la fecha: 1914) en sus cinco primeros tercios. Pero ‘conservadora’ en su estructura: ni le incluye la *toná del Cristo*, ni tampoco la nueva ‘solución’ de Manuel Torre. Se mantuvo fiel a la forma tradicional de cinco tercios, aunque con gran estilo y muy flamenco. Compárese con las saetas samaritanas de Castro del Río (CD I. 8) y se observarán similitudes estructurales e incluso (en menor grado) de estilo.

Las audiciones 24, 25 y 26 del *Cojo de Málaga*, Manuel Vallejo y Rafael Ramos Antúnez (*Niño Gloria*), suponen pasos y mejoras de la saeta por seguriyas durante los años 20, en la línea abierta por Manuel Torre. La número 27 es un ejemplo del propio Manuel Torre pero ya del año 1929. Nótese cómo sigue fiel a su ‘idea’ y que, en 20 años Manuel Torre no evolucionó mucho: siendo el que abrió el camino, fueron otros cantaores los que lo transitaron y perfeccionaron.

Según estos documentos se puede concluir que a partir de finales de los años 20, la saeta flamenca estaba conformada en sus trazos fundamentales. A partir de los años 30 y durante los 40, siguió ‘engrandeciéndose’, pero dentro de los moldes iniciados por Torre y seguidos por cantaores que como Cojo de Málaga, Pastora Pavón, Niño Gloria, Manuel Vallejo, Manuel Centeno y Escacena, le dieron su forma ‘clásica’.

Nos queda por observar la cuestión de la terminología. Nosotros no vemos del todo adecuada esta denominación. La saeta ‘flamenca’ por antonomasia sólo recuerda a la seguriya en su *ethos* dramático y en su escala, frigia. Pero ni se aproximan en sus temas (generalmente profanos los de la seguriya y pasionistas los de la saeta), ni en su métrica (cuarteta de seguriya flamenca la una y quintilla octosilábica la otra), ni en sus contextos, momentos o ambientes (velada o función de cante el uno, procesiones de Semana Santa el otro) ni en su práctica interpretativa (con guitarra la una y a *palo seco* o a *capella* la otra). Además, como ya se ha visto, las formas previas de las que procede esta saeta son muy precisas. Si triunfó este nombre es por motivos históricos y por esa cierta similitud de expresividad dramática que le otorgan su estilo interpretativo y su escala musical.

## **8.2. La otra saeta flamenca: saeta carcelera.**

Nosotros no vemos más que dos tipos de ‘verdaderas’ saetas urbanas difundidas en su práctica por toda Andalucía: la saeta por antonomasia, llamada a veces (no [347] con toda propiedad) ‘por seguriyas’ y la *saeta carcelera*. Son los dos únicos cantes surgidos de manera ‘autónoma’, independientemente de la evolución de otras formas flamencas.

Cierto que algunos cantaores, desde los años 50 sobre todo, han cantado y cantan saetas con otros aires musicales, sobre todo ‘por martinetes’. Ahora bien: si se compara analíticamente el martinete y la carcelera, se detecta rápidamente que son dos formas muy distintas estructuralmente hablando, por lo que no llegamos a entender bien la confusión terminológica que con frecuencia aparece en las denominaciones. En todo caso, suponemos que la confusión parte del hecho de que sus escalas musicales se parecen algo: igual que la seguriya flamenca y la saeta ‘por seguriyas’ se cantan en modo frigio (de *Mi*), la carcelera y el martinete se cantan en un modo de *Do* con algunas inflexiones o ‘modulaciones’ pasajeras. Pero estructuralmente son bastante distintos



El martinete tiene su historia propia y es una forma propiamente ‘flamenca’ en el sentido de cante *a palo seco* hecho sobre todo en Sevilla-Triana y Jerez y difundido desde antiguo entre los cantaores flamencos. Grabaciones históricas de martinetes son las de El Tenazas de 1922 (ODEÓN 101039), Manuel Centeno de 1928 (ODEÓN, 101028), la de Cepero del mismo año (REGAL, RS 804), Mazaco (1930, ODEÓN 182778) o El Gloria también de 1930 (ODEÓN, 183127). En todos esos años no se cantaban por lo general saetas con este palo. Entendemos que la saeta por martinetes hay que ceñirla bastante al ámbito geográfico de Sevilla-Jerez. Como ejemplo de saeta ‘por martinetes’ (es decir saeta cantada bajo la forma musical de este palo flamenco) aportamos aquí la grabada por Pepe Pinto en 1949 (última audición: CD II. 34). Pero para observar las diferencias, recomendamos antes oír los ejemplos de carceleras.

La *saeta carcelera* es menos dramática, más ‘alegre’ que la saeta ‘por seguiriyas’. Este carácter se lo otorga sobre todo su escala, que siendo de naturaleza modal también, sin embargo está en modo de do (sonoridad mayor para entendernos). Estructuralmente tiene sólo cinco tercios, pero muy expandidos y melismáticos, que coinciden con los cinco versos octosilábicos de una quintilla. Los impares (1º, 3º y 5º) hacen cadencia en la nota tónica, por ejemplo *do*; los pares cadencian en la supertónica, es decir un grado superior, por ejemplo *re*, a distancia de tono.

Es ésta ‘la otra’ gran saeta ‘urbana’ (aunque con orígenes también en pueblos) elaborada también de manera progresiva a partir de saetas llanas más antiguas, hasta que llegó a adquirir su forma ‘canónica’ o clásica. Nosotros establecimos provisionalmente esta hipótesis hace algunos años, a partir del dato de que no existía propiamente (salvo por imitación posterior, moderna, como sucede con el martinete pero en sentido inverso) ninguna carcelera que no fuera saeta. Dicho de otra manera: no encontramos un palo flamenco más o menos establecido en sus formas clásicas y en su práctica interpretativa que se llame ‘carcelera’ y que no sea a la vez saeta. En cambio sí existía el ‘martinete no saeta’. De aquí dedujimos que el ámbito histórico en el que habría surgido la carcelera sería justamente el de los cantos de Semana Santa, ahí habría que buscar su génesis.

Aunque aún no hemos realizado un estudio exhaustivo de esta saeta, sí hemos encontrado datos que nos indican, al menos como hipótesis plausible, cuáles son sus modelos originarios. Para eso nos hemos basado en el análisis musical (del que en este artículo no hacemos un uso explícito por ser asunto especializado y exigir más transcripciones y espacio).

La primera grabación de saeta carcelera aún poco elaborada pero que ya apunta a su posterior desarrollo tal como la conocemos hoy, la hemos encontrado en la voz de Manuel Centeno. Pueden oírse dos saetas carceleras de Centeno aún poco expandidas, muy austeras, en CD II.28 y CD II.29, ambas del disco ODEÓN 101055 facilitado por la Peña Juan Brea.

Un ejemplo más próximo a su forma ‘clásica’ actual (aunque aún no del todo elaborada) se encuentra en la audición 30 del CD II, grabada por Rocío Vega, la *Niña de la Alfalfa* en 1931 (REGAL RS 1407). Pedimos disculpas por el corte final (faltan los últimos segundos). La saeta de Centeno de 1931 (CD II.31, ¿PARLOPHON?) muestra un grado de evolución mayor en el propio Centeno, próxima a la de la audición 30.

Un interesante caso de saeta carcelera aún no del todo evolucionado es la número 32, que grabó Alan Lomax en 1952 en Sevilla, audición también cedida amablemente por el archivo Lomax de New York. Nos muestra también que entre los aficionados seguían vigentes durante años formas que podríamos pensar, a tenor de la discografía, que ya no se hacían.

Hemos encontrado por ahora sólo un caso de saeta preflamenca llana que plausiblemente está a la base del desarrollo posterior de la saeta carcelera aquí apuntado. Es el ejemplo 33 (CD II) que corresponde a una parte de la audición n.2 (copla 2ª) del disco *La saeta en Arahal*, coordinado y comentado por Serafín Ávila (1999), con grabaciones antiguas de saetas llanas de cantaores de esa localidad. En este sentido, el documento sonoro sería una verdadera joya, pues contiene, seguidas, dos coplas, cada una en el estilo de las dos saetas llanas ‘básicas’ que dieron origen a las dos saetas por antonomasia. En concreto la saeta que llamaríamos ‘carcelera antigua’ es la cantada con esta letra:

Y levanta, Jesús levanta  
este pesado madero  
y esas sogas a tu garganta  
y esa corona de espinas  
que hasta las piedras quebranta.

Miguel Ángel Berlanga.  
Universidad de Granada

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA Y CITADA

AGUILAR Y TEJERA, A. (1930), *Saetas*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid.

-----: (1916/1997), *Saetas recogidas de la tradición oral en Marchena*. Consejo General de Hermandades y Cofradías. Edición facsímil de 1916, Marchena.

ALMODÓVAR, A.R. (2002), “Heridas en el aire”, en *El País*, 18.IV.2002: 8 (Suplemento Andalucía).

ARANDA DONCEL, J. (1997), “Cofradías penitenciales y Semana Santa en la Córdoba del siglo XVII: El auge de la etapa barroca”. *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*: 65-118. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba.

----- (2002) “La música en los actos de culto y procesiones de las cofradías penitenciales andaluzas durante los siglos XVI al XVIII”. *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*: 759-796). Diputación, Salamanca.

ARCANGELI, P. – POLANCHINI, G. – IMBASTONI, M. (1987) *Liturgia Popolare della Settimana Santa. Canti di tradizione orale delle confraternite umbre e alto-laziali*. Universidad, Dep. de Música y Espectáculo, Bologna.

ARREBOLA, A. (1995) *La Saeta. El cante hecho oración*. Algazara, Málaga

ÁVILA, S. (1999) *La saeta en Arahal* (Comentarios a disco compacto). Diputación - Ayuntamiento de Arahal, Sevilla.

CARO BAROJA, J. (1990) *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Istmo, Col. Fundamentos, Madrid.

CASADO RODRIGO, J. (1995) “La saeta litúrgica”. En NAVARRO, J.L. / Ropero, M. *Historia del Flamenco*, Tomo I: 297-321. Tartessos, Sevilla.

CASAGRANDE, G. (1979) “Una devozione popolare: la Via Crucis”. VVAA: *Francescanesimo e Società cittadina. L’Essempio di Perugia*:264-278. Ugolino Nicolini Ed., Perugia.

CASTÓN BOYER, P. (1992) “Anotaciones interdisciplinarias sobre la religiosidad popular andaluza”. En Gómez García, P. (Coord.) *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza*:119-140. Servicio de Publicaciones de la Universidad, Granada.

CATTIN, G. (1987) *Historia de la Música: El Medioevo*. Turner, Col. Truner Música n.2, Madrid.

CRUCES ROLDÁN, C. (2002) "El flamenco y la religiosidad popular sevillana. Música, oralidad y ritual". En: Hurtado Sánchez, J. (coord.). *La religiosidad popular sevillana*: 5-105). Servicio de publicaciones del Ayuntamiento, Sevilla.

FORCADA SERRANO, M. (2000) *Historia de la Hermandad de la Santa Veracruz y Nuestro Padre Jesús en la Columna* (de Priego de Córdoba). Publicaciones, Obra social y cultural de Cajasur, Córdoba.

GÓMEZ, A. (1984) *La saeta viva*. Virgilio Márquez editor. Col. Memoria del Sur, Córdoba.

HENARES PAQUE, V. (2002) “Aportación a la historia de la saeta popular. Su presencia en el siglo XVIII”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 521: 35-37.

KRAMER, C.- PLENCKERS, L. J. (1998) “The Structure of the Saeta Flamenca: An Analytical Study of its Music” *Yearbook for Traditional Music*: 102-132.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, R. (1981) *La Saeta*. Grupo Andaluz de Ediciones, Repiso.Lorenzo, Sevilla.

LORTAT JACOB, B. (1992) *Sardaigne. Polyphonies de la Semaine Sainte. Le Chant du Monde LDX 274 936. Centre National de la Recherche Scientifique / Musée de l'Homme, París. Cahiers d'Etnomusicologie*

Les Colloques du Cerin

MARTÍNEZ DE TEJADA, C.- RODRÍGUEZ MILLÁN, J. (1969) “Semana Santa de Loja”. En: VVAA. *Semana Santa en Granada*. Gemisa, Sevilla.

MAS Y PRAT, B. (1925/1990) *La Tierra de María Santísima. Colección de Cuadros Andaluces*. Ediciones Giner, Madrid.

MEERSSEMAN G-G, O. P. (1963) “Nota sull'origine delle compagnie dei Laudesi (Siena 1267)”, *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, XVII: 395-405.

MELGAR, L.-MARÍN, A. (1987) *Saetas, Pregones y Romances litúrgicos cordobeses*. Monte de Piedad y Caja de Córdoba.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1941/1973). *Poesía árabe y poesía europea*. Espasa-Calpe, Col Austral antigua, n.190, Madrid.

MONTOTO DE SEDAS, L. (1887) “Las Saetas”. *El Cronista*, 4.IV.87. Ed. consultada en ORTIZ NUEVO (1998): 80-91.

NARVÁEZ CASTILLO, R. (1999) *Origen y evolución de la saeta. Saetas marcheneras*. (Comentarios adjuntos a disco compacto). PROMÚSICA, Colección Peña Amigos del Flamenco en Extremadura, Serie 99-1, Barcelona.

ORTIZ NUEVO, J.L. (1998) *Quién me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el Siglo XIX*. Signatura Ediciones, Sevilla.

PIZZIRANI, M. “Teatro en la Edad Media”. *Ágora*, Revista de Historia de la Música, Máximo Pizzirani coord. <http://utenti.lycos.it/agora/indice.html>

RIOJA, E. (1996) *Las saetas flamencas*. En NAVARRO, J.L. – ROPERÓ, M.. *Historia del Flamenco*, Tomo IV: 337-346. Tartessos, Sevilla.

RODRÍGUEZ COSANO, R. (1995) “Antecedentes de la Saeta por Seguiriyas”. *Arvo*, n.2 (1995): 53-63.

SÁNCHEZ HERRERO, J. (1985) “Las cofradías sevillanas: los comienzos”. En: *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*: 9-34. Universidad y Ayuntamiento, Sevilla.

SBARBI, J.M. – MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1880/1982). *Las saetas*. Demófilo, Córdoba.

TURINA, J. (1913-1945/1982) “La Evolución de la Saeta” (1928), “La saeta, espontánea oración popular” (1933), “La música en Semana Santa” (1944). En: *La Música Andaluza*. Alfar, Sevilla.

VALENCINA, Fr. D. (1948). *Historia documentada de la saeta. Su origen y desarrollo hasta nuestros días. Los campanilleros y el rosario de la Aurora. Con una esmerada colección de saetas populares y otra muy selecta del rosario de la aurora*. Editorial Católica Española, Sevilla.