



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA

"TOR VERGATA"

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA, SCIENZE E TECNICHE DELLA MUSICA
CICLO DEL CORSO DI DOTTORATO XXVI

IN COTUTELA CON



UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE

Le saetas andaluse nella pratica attuale
Analisi di repertori e ricerca sul campo

Dottoranda: Eloisa Zoia

A.A. 2014/15

Tutor: Prof.ssa Serena Facci (Roma "Tor Vergata")

Tutor: Prof. Miguel Ángel Berlanga Fernández (UGR)

Coordinatore: Prof. Agostino Ziino ((Roma "Tor Vergata")

Coordinatore: Prof. Rafael López Guzmán (UGR)

Editorial: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Eloisa Zoia

ISBN: 978-84-9125-276-4

URI: <http://hdl.handle.net/10481/40528>

COMPROMISO DE RESPETO DERECHOS DE AUTOR

El doctorando Eloisa Zoia y los directores de la tesis Prof. Serena Facci y Prof. Miguel Ángel Berlanga Fernández garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

<lugar> <fecha>

Granada 14/05/2015

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Serena Facci



Fdo.:

Eloisa Zoia

RINGRAZIAMENTI

Questa tesi di dottorato simboleggia, nella mia vita accademica e personale, la fine di un ciclo che si conclude con il raggiungimento di un traguardo molto ambito. Per questo motivo desidero ringraziare tutte quelle persone che, soprattutto durante gli anni del dottorato, mi hanno aiutata e sostenuta sia sul piano professionale che umano.

Ringrazio innanzitutto i miei due *tutor*: la Prof.ssa Serena Facci e il Prof. Miguel Ángel Berlanga Fernández per aver seguito le tappe del mio lavoro in maniera puntuale, aiutandomi nei momenti di difficoltà con efficaci e saggi consigli.

In secondo luogo ringrazio tutti coloro che hanno contribuito in maniera attiva alla ricerca, primi fra tutti gli informatori locali -che sono veramente numerosi e non posso citarli tutti- sia quelli che compaiono menzionati all'interno della tesi, sia quelli che non vi compaiono ma che hanno avuto un ruolo determinante nel fare chiarezza sugli aspetti a me inizialmente poco chiari.

Un immenso grazie va ad Ilaria Giani, Annalisa Vinci e Cristina Ruíz Blanco per avermi aiutata nella documentazione fotografica, alleggerendo il duro lavoro di ricerca sul campo nei giorni della Settimana Santa.

Infine grazie di cuore alla mia famiglia che mi ha sempre sostenuta nel lavoro e nelle scelte di vita e, con loro, tutti gli amici vicini e lontani.

INDICE

	pag.
INTRODUZIONE	1
METODOLOGIA DELLA RICERCA	4
LE FASI DELLA RICERCA	6
<i>La bibliografia sulla saeta</i>	6
<i>La ricerca sul campo</i>	8
<i>Analisi dei materiali raccolti</i>	15
STRUTTURA DELLA TESI	17
Capitolo I	
LE SAETAS: DEFINIZIONE E PRESENTAZIONE DEL REPERTORIO	19
1.1. IL CONTESTO	20
1.1.1. LA SETTIMANA SANTA	20
1.1.2. LA QUARESIMA: IL PERIODO DELLA PREPARAZIONE	25
1.1.3. <i>EXALTACIÓN DE LA SAETA</i>	25
1.2. DOCUMENTAZIONE D'ARCHIVIO, STUDI E IPOTESI.	27
1.2.1. TEORIA EVOLUTIVA	31
1.3. SAETAS FLAMENCAS E SAETAS ANTIGUAS	35
1.3.1. DIFFUSIONE SUL TERRITORIO	37
1.3.2. IPOTESI DEL “MODELLO COMUNE”	38
1.3.3. L' ESECUZIONE: MODALITÀ E FINALITÀ	41
1.3.4. I TESTI	45
1.4. LE MUSICHE: STRUTTURE FORMALI E MODELLI MELODICHI DI ALCUNE VARIANTI	49
1.4.1. <i>SAETAS FLAMENCAS</i>	49
1.4.1.1. <i>Saeta por seguiriya</i>	50

1.4.1.2. <i>Saeta carcelera</i>	58
1.4.1.3. <i>Saeta por martinete</i>	64
1.4.1.4. <i>Saeta por seguiriya con carcelera</i>	71
1.4.2. <i>SAETAS ANTIGUAS</i>	75
1.4.2.1. <i>Cuarta del Dulce Nombre de Jesús</i>	75
1.4.2.2. <i>Sexta del Santísimo Cristo de San Pedro</i>	76
1.4.2.3. <i>Cuarta del Señor de la Humildad</i>	77
Capitolo II	
LE SAETAS DIALOGADAS	79
2.1. LE SAETAS DIALOGICHE NEL LORO CONTESTO SOCIALE E RITUALE	80
2.1.1. PUENTE GENIL (CORDOVA): <i>CUARTEL</i> , CORPORAZIONE, <i>CUARTELERA</i>	80
2.1.1.1. Figure Bibliche	81
2.1.1.2. Corporazioni e Confraternite	89
2.1.1.3. I Gruppi	91
2.1.1.4. Quaresima e Settimana Santa nel <i>cuartel</i>	92
2.1.2. LOJA (GRANADA): <i>INCENSARIOS</i> , SETTIMANA SANTA, <i>SÁTIRA</i> .	102
2.1.2.1. Testimonianze storiche	103
2.1.2.2. Lo scenario attuale	104
2.1.2.3. L'abbigliamento	106
2.1.2.4. La <i>corría</i>	109
2.1.2.5. “ <i>dar el golpe</i> ”	113
2.1.2.6. I movimenti	115
2.1.3. LUCENA (CORDOVA): <i>SANTERÍA</i> , <i>SANTEROS</i> E <i>SAETA</i> .	117
2.1.3.1. <i>Santería</i> , <i>santeros</i> , <i>santear</i>	119
2.1.3.2. La <i>junta</i>	129
2.1.3.3. Cantare alla <i>contra</i>	131
2.1.4. TRADIZIONI AL MASCHILE	133

2.2. ANALISI DEI TESTI E DEI MODELLI MELODICI	141
2.2.1. <i>CUARTELERA</i>	142
2.2.1.1. Testi	144
2.2.1.2. Musiche	146
2.2.2. <i>SÁTIRA</i>	153
2.2.2.1. Testi	153
2.2.2.2. Musica	157
2.2.3. <i>SAETA DE SANTERÍA</i>	160
2.2.3.1. Il <i>trovo</i>	161
2.2.3.2. Testi	164
2.2.3.3. Musica	171
2.2.3.4. Dal <i>trovo</i> alla <i>saeta de santería</i> : due possibili ipotesi	179
2.3. SAETAS DIALOGADAS COME ESEMPI CONCRETI DI DIALOGIA MUSICALE	182
2.3.1. <i>SAETA DE SANTERÍA</i> : CANTARE PER PARLARE, PARLARE PER ESSERE UNITI	185
2.3.2. <i>SÁTIRA</i> : IL DINAMISMO CHE UNISCE	187
2.3.3. <i>CUARTELERA</i> : LA CREAZIONE DI UN'ARMONIOSA COERENZA	190
CONCLUSIONI	194
RESUMEN	197
BIBLIOGRAFIA	212

INTRODUZIONE

Questa tesi nasce dopo una mia precedente ricerca svolta nel 2009 a Siviglia e finalizzata alla stesura della tesi di laurea in musicologia¹, il cui oggetto erano i canti eseguiti durante le processioni della Settimana Santa in contesti urbani, come Siviglia: le *saetas*. Questo canto è uno degli elementi più significativi di un evento religioso molto complesso, che concentra in sé valori religiosi, sociali, artistici ed identitari.

Il lavoro ebbe inizio con la ricerca bibliografica. Notai che della *saeta* si parlava spesso in pubblicazioni riguardanti il *cante* flamenco - come ad esempio il “Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco²” di José Blas Vega e Manuel Ríos Ruiz, e il volume “Rito y Geografía del Cante³” di Antonio Parra Pujante - dove le *saetas* venivano incluse nel repertorio del *cante a palo seco*, cioè senza accompagnamento musicale, considerato come il repertorio da cui hanno avuto origine i vari *palos* (stili) del flamenco moderno.

L'inclusione delle *saetas* nel repertorio flamenco non mi meravigliò dal momento che, nelle registrazioni che avevo ascoltato, era chiaro che lo stile del canto ricalcava le sonorità del *cante*⁴. Inoltre spesso gli interpreti risultavano essere dei *cantaores*⁵ di dichiarata fama.

Visto che per questioni economiche e motivi di tempo mi potevo permettere una sola ricerca sul campo, decisi di restringere il campo d'indagine alla sola Siviglia, sebbene sapessi che le *saetas* vengono eseguite in tutta l'Andalusia. Feci questa scelta anche per avere la possibilità di studiare meglio gli aspetti del canto relazionati con il rito, gli interpreti ed il contesto sociale. Ero sicura che all'interno della magnificente *Semana Santa* sivigliana avrei potuto incontrare e registrare diversi esempi di questo canto, così come intervistare gli interpreti, i membri delle Confraternite e gli uditori; e così fu. Ebbi

1 ELOISA ZOIA, *Una Preghiera di Strada. Le saetas della Settimana Santa a Siviglia* [tesi di laurea], Facoltà di Musicologia, Università di Pavia, 2010.

2 JOSÉ BLAS VEGA; MANUEL RÍOS RUIZ, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco, 1990, p.676.

3 ANTONIO PARRA PUJANTE, *Rito y Geografía del Cante*. Murcia: Alga Editores, 1997, p.27.

4 Con il termine *cante* si identifica il canto del repertorio flamenco.

5 Con il termine *cantaor* si identifica il cantante flamenco (plurale: *cantaores*)

anche la gran fortuna di trovare delle buone condizioni meteorologiche per cui tutte le processioni ebbero luogo e potei assistere all'esecuzione delle *saetas* in molte occasioni.

La ricerca, seppur sia stata di breve durata, mi consentì di chiarire molte caratteristiche del repertorio della *saeta*, sia nei suoi contenuti di espressione della devozione e di comunicazione sociale, sia nei suoi caratteri performativi e musicali.

Inoltre, avendo potuto ascoltare e registrare diverse esecuzioni, arrivai ad individuare le strutture formali delle varianti praticate a Siviglia. Nello specifico mi occupai delle *saeta por seguriya*, *por martinete*, della *saeta carcelera* ed un tipo ibrido chiamato *saeta por seguriya con martinete*.

Capii inoltre quanto fosse centrale la figura dell'interprete il quale, attraverso le modalità estemporanee dell'esecuzione, si fa portatore di diversi tipi di messaggio assecondando le esigenze del contesto rituale e plasma, entro certi limiti, le strutture musicali a seconda delle esigenze comunicative.

Durante la stesura della tesi di laurea mi resi conto che molti degli aspetti che andavo analizzando avrebbero necessitato di ulteriori indagini, di una ricerca più lunga che permettesse di raccogliere più materiale e allargare l'area dei rilevamenti.

La *saeta* andalusa diventò quindi il tema della mia proposta di ricerca dottorale presso l'Università di "Tor Vergata". Grazie alla mediazione del professor Giorgio Adamo, entrai in contatto con il professor Miguel Ángel Berlanga, docente di etnomusicologia all'Università di Granada, il quale si dedica dal 1998 allo studio dei repertori musicali della Settimana Santa in Andalusia, ed in particolare allo studio delle *saetas*.

Fu leggendo le sue pubblicazioni (che non ero riuscita a reperire durante la ricerca del 2010) che compresi quanto limitata fosse la mia conoscenza del repertorio.

Il repertorio è a tutt'oggi attestato attraverso un gran numero di varianti e tra queste ve ne sono diverse che si discostano inequivocabilmente dalle sonorità del flamenco, tanto che è possibile affermare che esistono due classi di *saetas*: le *flamencas* e le *non flamencas* definite *antiguas o preflamencas*⁶. Questo fatto mi fece guardare al repertorio da un'altra prospettiva: smisi di pensare alle *saetas* come ad una appendice del *cante* flamenco e cominciai a considerarle come un repertorio a se stante, al quale appartengono alcune

6 MIGUEL ÁNGEL BERLANGA, *Músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza. Pregones cantados, coplas y miserere. De las saetas preflamencas a las flamencas*. In: *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Sevilla: Tartessos, 2003, vol.8, p.330-347.

varianti “flamenchizzate”. Queste ultime, di fattura relativamente recente, risultano essere le più eseguite perché stilisticamente sono più adatte ai contesti spettacolarizzati, come sono i grandi rituali processionali della Settimana Santa nelle città e in molti paesi dell'Andalusia.

Ma, nonostante la gran diffusione, per alcune delle varianti “flamenchizzate” non esistono delle forme realmente canonizzate, ed in certi casi gli stessi interpreti possono confondere le tipologie o decidere liberamente di sperimentare nuove forme musicali adattate ai testi delle *saetas*. Ne risulta un panorama difficilmente riconducibile a classificazioni rigide ma allo stesso tempo interessante per la varietà degli esempi che è possibile incontrare e per la dinamicità creativa che lo contraddistingue.

Decisi di concentrarmi su quelle *saetas* che mostrano una certa resistenza alla flamenchizzazione. Esse vengono definite da Berlanga “*saetas antiguas*” o “*preflamencas*”⁷ ed appartengono ad alcune culture locali della campagna Andalusia. Marchena, paese della provincia di Siviglia, vanta la conservazione di un gran numero di *saetas antiguas*, ed altri esempi si possono incontrare in altre località, specialmente nella provincia di Cordova.

All'interno delle *saetas antiguas* si trovano tre varianti che possiamo definire come *saetas dialogadas* a causa della particolare forma d'esecuzione che prevede l'alternanza di più cantori nell'intonazione dei versi, fatto che crea una sorta di dialogo tra le parti.

Rimasi colpita nel vedere alcune registrazioni di queste *saetas* dialogiche perché oltre all'aspetto strettamente performativo, senza dubbio molto interessante dal momento che trasforma la *saeta* da canto monodico e solistico a canto polifonico, risultavano peculiari i contesti rituali in cui avvenivano le esecuzioni. Questi canti infatti risultano essere prerogativa di determinati gruppi sociali che attuano rituali specifici in cui il canto, proprio per la sua forma dialogica, assume ruoli e significati diversi rispetto a quelli attribuibili al resto delle varianti prettamente monodiche.

L'obiettivo della ricerca quindi è stato quello di documentare le *saetas antiguas* nella pratica attuale, attraverso un percorso analitico-descrittivo che gradualmente passi da uno sguardo a tutto campo sul repertorio fino allo studio specifico di alcune varianti.

⁷ *Ivi*, p.18-21.

METODOLOGIA DELLA RICERCA

L'approccio analitico utilizzato in questa ricerca si fonda sul concepire la musica come un fatto pluridimensionale e non unicamente come sostanza sonora. La lezione viene in particolare dall'etnomusicologo Bernard Lortat-Jacob, che nel dibattito avuto con Jean-Jacques Nattiez su in che modo la musica rifletta le strutture sociali nella quale si iscrive, dichiara:

[...] la musica “è più che musica”. E con questo si capisce che, da parte dell'esecutore come dell'ascoltatore, qualsiasi fatto musicale nasce da operazioni intellettuali e affettive, da rappresentazioni e da concezioni tanto personali quanto comunemente condivise – e sono queste ultime ad interessare maggiormente l'etnomusicologia – cioè da intenzioni che oltrepassano di gran lunga il segnale registrato o trascritto da qualche mano esperta.⁸

Lortat Jacob, nel lavoro di ricerca sui repertori della Settimana Santa a Castelsardo (SS) che ha dato vita al volume *Canti di Passione*⁹, analizza il repertorio vocale della Confraternita dell'Oratorio di Santa Croce tenendo presente i processi di produzione e le relazioni tra musica e fatti sociali. Nella sua ricerca è stato fondamentale l'aiuto dei cantori.

Egli ritiene che tutti i fattori, di qualsiasi genere essi siano, relazionati con la musica, sono determinanti per la formazione di un sistema e se qualcuno di questi viene a mancare il sistema di conseguenza cambia¹⁰.

Prendendo in esame il canto della *saeta* si ha proprio l'impressione di trovarsi di fronte ad un fatto musicale pluridimensionale. La materia sonora di cui esso si compone acquista un senso ed un valore culturale nel momento in cui la si relaziona con i significati simbolici dei riti cui appartiene e con le dinamiche che intercorrono tra gli

8 BERNARD LORTAT-JACOB, “*La musica è sempre molto più che musica...*”. *Una risposta a Jean-Jacques Nattiez*. In: *Incontri di etnomusicologia*, a cura di: GIOVANNI GIURIATI. Roma: EM. Quaderni/Archivi di Etnomusicologia, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2007, p.65.

9 B. LORTAT-JACOB, *Canti di Passione*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996.

10 B. LORTAT-JACOB, “*La musica è sempre molto più che musica...*”, p. 63.

attori sociali. Essa è anche lo specchio in cui si riflettono secoli di vicende storiche e cambiamenti sociali, fattori di cui è doveroso tener conto per l'influenza che esercitano all'interno dei processi creativi e percettivi di una musica.

Per questo motivo durante la ricerca è stata data molta importanza alla fase del lavoro 'sul campo': era importante riuscire a creare le condizioni che mi permettessero di osservare da vicino e sperimentare in prima persona le varie sfaccettature di un sistema musicale complesso, senza che gli attori di tale sistema si sentissero disturbati dalla mia presenza o giudicati superficialmente per i loro rituali in alcuni momenti un poco goliardici.

La partecipazione e l'osservazione degli eventi collettivi e conviviali di preparazione alla performance pubblica, che avrebbe avuto luogo durante le processioni, è diventata importante quanto la documentazione delle processioni stesse. Infatti mi ha permesso non solo di arrivare preparata a eventi estremamente complessi, ma anche di comprendere le infinite sfumature che rendono esplicita la relazione tra i confratelli e che, come definito da Lortat-Jacob, hanno una notevole influenza sull'esperienza devozionale e sulla qualità dell'esecuzione canora.

In fase di analisi, per approfondire gli aspetti del canto di cui ci occupiamo in questa tesi, si è tenuto conto con particolare cura delle dichiarazioni rilasciate dagli informatori durante le interviste in quanto testimoniano l'esperienza musicale vissuta nella sua interezza, cioè attraverso tutti i fattori che la compongono.

Le trascrizioni sono state utilizzate come strumento utile a evidenziare le strutture musicali di base e la loro relazione con le varianti prodotte durante le performance. Esse sono dunque di appoggio alla descrizione dei fatti sonori, esplicitando graficamente il modo in cui i suoni sono organizzati e in che misura l'interprete può incidere su di esse.

LE FASI DELLA RICERCA

La bibliografia sulla saeta

La consultazione delle fonti bibliografiche è partita dalla lettura degli articoli di Berlanga sui repertori vocali della Settimana Santa e sulle diverse forme di teatralizzazione della Passione in Andalusia.¹¹

Tali testi sono stati fondamentali per apprendere della molteplicità delle varianti appartenenti al genere della *saeta* e per attribuire a ciascuna di esse un contesto rituale di riferimento ed un inquadramento territoriale preciso.

Il passo successivo è stato consultare quante più pubblicazioni possibili che trattassero il canto delle *saetas* sotto vari aspetti, non solo quindi che ne analizzassero le caratteristiche musicali ma che ne descrivessero l'utilizzo all'interno dei differenti contesti e i significati simbolici che ruotano attorno al canto.

Perciò, oltre ai testi classici della letteratura sulle *saetas* come l'articolo di Arcadio de Larrea *La Saeta* del 1949 e le raccolte dei testi compiute nei primi decenni del Novecento da Agustín Aguilar y Tejera o ancora l'articolo di Benito Mas y Prats del 1896 apparso sulla rivista "El Progreso", ho consultato pubblicazioni più recenti ed aggiornate come quella dell'antropologo Rafael Briones Gómez che, nel suo articolo *La Semana Santa andaluza*, spiega i significati simbolici racchiusi nella Settimana Santa, festa religiosa considerata in Andalusia la più importante dell'anno e che richiama a se molti partecipanti.

Per comprendere invece il percorso evolutivo del canto, dei suoi utilizzi e della sua percezione all'interno di diverse epoche storiche, mi sono affidata ad un articolo di Vicente Henares Paque intitolato *La saeta popular andaluza y su presencia en el siglo XVIII* che riporta una serie di testimonianze storiche documentate che confermano l'esistenza della pratica delle *saeta* in terra andalusa fin dal 1691. Allo stesso scopo ho trovato utili ed interessanti anche il libro "Quién me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX" di José Luis Ortiz Nuevo e l'articolo di Violeta Struijk Van Bergen *Joaquín Turina et la saeta: un précieux témoignage musical et esthétique replacé dans le contexte musical espagnol, 1913-1945*, che

¹¹ Per le indicazioni bibliografiche complete dei testi citati in questo paragrafo si rimanda alla Bibliografia.

riportano uno spaccato della società Sivigliana e della ricezione del canto della *saeta*, nel periodo compreso tra la seconda metà del XIX fino alla prima metà del XX secolo. Questa risulta essere una delle epoche più importanti per l'evoluzione di alcune varianti locali che attraverso un processo di “flamenchizzazione” si trasformeranno nelle *saetas* oggi giorno più diffuse.

La bibliografia inerente agli aspetti più strettamente musicali relativi alle *saetas* è decisamente scarsa. Degno di nota è l'articolo *The structure of the Saeta Flamenca: An Analytical Study of its Music* di Corinna Kramer e Leo J. Plenckers che attraverso un'analisi paradigmatica tenta di risalire ad un ipotetico modello comune che starebbe alla base delle *saetas flamencas*.

Per quanto riguarda la ricerca specifica sulle *saetas* dialogiche, la bibliografia è veramente esigua, prodotto di autori locali che pongono l'attenzione sui contesti sociali e rituali dai quali ricavano informazioni utili per elaborare una ricostruzione storica dell'origine della *saetas* autoctona. Citiamo quindi il libro “Lucena y la Santería. La Santería lucentina desde una perspectiva histórica” di José Antonio Villalba Muñoz, l'articolo di Juan Ortega Chacón *La Saeta de Puente Genil* in “Medio siglo de Semana Santa en Puente Genil 1959-2009” e il volume di Juan Carlos Gómez “La Semana Santa de Loja. crónica histórica de una tradición 1486-1936.”

A questi va aggiunto l'articolo dell'antropologo Demetrio E. Brisset *Visión antropológica de las sátiras de Loja. Análisis de las fiestas de Granada* del 2010 e un importante contributo sull'associazionismo maschile nei rituali festivi della provincia di Cordova di Fuensanta Plata García intitolato *Asociacionismo masculino y rituales festivos en la campaña cordobesa. Una aproximación* e pubblicato nel 1989. Interessante per un approfondimento sui contesti sociali locali è anche lo studio di Ana P. Franco Blanco e Maria del Rosario Rodríguez Adorna sul rapporto tra *santería* ed imprenditoria a Lucena, proposto nell'articolo del 2003 «*Santería*» y nuevo empresariado en el municipio de Lucena: continuidad formal y resignificación en un sistema de asignación de estatus.

Per affrontare l'analisi sulla dialogia musicale è stata fondamentale la lettura dell'articolo *Dialogie Musicale* di Izaly Zemtsovsky¹² apparso nel sesto volume dei “Cahiers de musiques traditionnelles” nel 1993. Attraverso le considerazioni dello

12 IZALY ZEMTSOVSKY, *Dialogie Musicale*, «Cahiers de musiques traditionnelles. Polyphonies», 6 (1993), p. 23- 27.

studioso ho cominciato ad interpretare i comportamenti musicali degli esecutori delle *saetas dialogadas* come il risultato di un pensiero musicale antifonico o agonistico, ovvero ciò che Zemtsovsky chiama “dialogia musicale”.

Fondamentale per una conoscenza dei repertori e per una loro valutazione anche in senso diacronico è stata la consultazione di materiali audio-visuali, come documentari ed incisioni discografiche. Il reperimento di questi ultimi è stato possibile grazie alla collaborazione degli studiosi che mi hanno preceduto, primo tra tutti il professor Berlanga, ma anche grazie ad una minuziosa ricerca sulla rete internet, in particolare attraverso il canale web *Youtube* che si è rivelato essere una fonte ricca di interessanti ed utili esempi.

La ricerca sul campo

La ricerca bibliografica mi ha condotto a passare un periodo di tempo a Granada dove, accedendo alla biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, ebbi l'opportunità di consultare diversi testi che affrontavano il tema delle *saetas* e in generale della Settimana Santa in Andalusia.

In questa città ho avuto inoltre l'opportunità di confrontarmi spesso con il professor Berlanga sulle conclusioni alle quali ero giunta dopo la ricerca a Siviglia. La questione riguardava in particolare la struttura formale e le caratteristiche che avevo individuato delle *saetas por martinete* e della *carcelera*. Dalla ricerca che avevo compiuto infatti risultava come le due *saetas* fossero molto simili melodicamente e strutturalmente, cosa che avevo dedotto dall'analisi dei pochi esempi musicali che ero riuscita a raccogliere, e appoggiandomi alle affermazioni di alcuni esecutori di riconosciuta fama, che avevo intervistato. Risultò che tali affermazioni in realtà erano erranee a causa di una confusione terminologica diffusa tra gli interpreti; un fenomeno ricorrente che consiste nel confondere il genere della *saeta por martinete* con quello della *saeta carcelera*¹³.

¹³Di conseguenza anche ciò che avevo individuato come *saeta por seguiriya con martinete* in realtà si dimostrò essere una *saeta por seguiriya con carcelera*. Alla luce di questa scoperta decisi di dedicare parte del lavoro della tesi di dottorato all'analisi di queste tipologie, cercando di fare chiarezza sulle caratteristiche di ciascuna.

In merito a questo fenomeno si legga al paragrafo 1.4.1.3.

Su indicazione dello stesso Berlanga ho visitato la scuola di *saetas* di Marchena (Siviglia), la località andalusa che vanta la conservazione del maggior numero di varianti classificate nel gruppo delle *saetas antiguas*, al quale appartengono anche le forme dialogiche sulle quali si sarebbe incentrata particolarmente la mia ricerca. Devo ringraziare a questo punto Roberto Narváez insegnante e fondatore della scuola che aprì nel 1986, all'interno della Confraternita di *Nuestro Padre y Señor de la Humildad y Paciencia y Nuestra Señora de los Dolores*, con l'intento di recuperare ed incentivare la pratica delle *saetas* autoctone, affiancando l'insegnamento delle *saetas flamencas*.

Presenziare ad una delle lezioni è stato sicuramente molto utile per comprendere più chiaramente le differenze che intercorrono tra la famiglia delle *antiguas* e quella delle *flamencas*. Inoltre le registrazioni effettuate in quella sede mi hanno permesso di riportare all'interno di questa tesi alcuni esempi illuminanti e di effettuarne l'analisi¹⁴.

Il passo successivo è stato l'avvio della ricerca etnografica, nell'area in cui maggiormente si praticavano le *saetas dialogadas*. Il lavoro sul campo aveva i seguenti obiettivi:

- cercare materiali bibliografici nelle biblioteche locali.
- osservare il contesto sociale.
- creare di una rete di contatti che mi permettesse di accedere ai luoghi deputati all'esecuzione.
- osservare e capire le dinamiche dei riti.
- conoscere diversi esecutori da intervistare.
- raccogliere gran quantità di materiali audio e video per poterli analizzare.

Il gruppo delle *saetas dialogadas* raccoglie in se tre varianti che appartengono a tre diverse località. Abbiamo la *saeta cuartelera* eseguita nella cittadina di Puente Genil in provincia di Cordova, la *saeta de santería* praticata a Lucena, anch'essa situata in provincia di Cordova e la *saeta* chiamata *sátira* che appartiene alla tradizione di Loja, un paese nella provincia di Granada.

Poiché i tempi rituali del periodo quaresimale e della Settimana Santa sono ovviamente comuni a tutte e tre le realtà, il primo problema che ho dovuto affrontare è stato definire il

14 Si vedano i paragrafi 1.4.2.1. - 1.4.2.2. - 1.4.2.3.

calendario della ricerca in modo da operare delle scelte cercando comunque di poter essere al posto giusto nel momento giusto.

Gli articoli di Berlanga parlavano chiaramente di una forte attività canora non solo durante la Settimana Santa ma anche durante il periodo di quaresima, specialmente a Puente Genil e a Lucena. Infatti in queste località, durante i sabati di quaresima, hanno luogo le riunioni di specifici gruppi para-confraternali.

Sempre su consiglio del professor Berlanga mi installai a partire dal 22 marzo 2011 a Puente Genil visto che in questo paese le riunioni avvengono durante la notte, spostandomi nella vicina Lucena in quei sabati pomeriggio in cui, previa concessione, avrei potuto assistere ai rituali lì praticati. A Loja invece sarei andata per qualche giorno ad assistere alle prove degli *incensarios*, gli esecutori della *sátira*, che in alcuni casi si svolgono anche nei giorni feriali.

Era piena Quaresima, la Settimana Santa avrebbe avuto inizio il 15 aprile e avevo davanti a me quasi un mese di tempo per portare a compimento gli obiettivi che mi ero prefissata e farmi un'idea più chiara dei repertori e dei diversi contesti culturali.

Grazie a una lista di contatti che mi aveva suggerito il professor Berlanga e alla preziosa collaborazione degli assessorati alla cultura di ciascun comune e alle associazioni delle Confraternite ho potuto avviare il lavoro di indagine sul campo, entrando in contatto con chi direttamente praticava i rituali ai quali avrei dovuto assistere e successivamente con alcuni degli interpreti.

La ricerca bibliografica nelle biblioteche e librerie locali ebbe buon esito, grazie anche al fatto di aver avuto l'occasione di conoscere personalmente la maggior parte degli autori di questi testi, che ne facilitarono il reperimento.

Tali testi si centrano prevalentemente sulla ricerca storica di testimonianze scritte e orali riguardanti le più importanti tradizioni locali, tra cui i riti legati alla Settimana Santa, e ne forniscono, più o meno dettagliatamente, la descrizione spiegandone i significati.

Per l'avvio della ricerca etnografica ho dovuto tener conto del fatto che la mia partecipazione a rituali tradizionalmente riservati agli uomini, potesse essere interdetta. Inoltre tali rituali avvengono all'interno di riunioni di carattere privato, per cui era necessario ottenere un invito ufficiale per poter entrare nei locali deputati all'esecuzione.

A Loja l'inserimento fu facile. Dovevo assistere in primo luogo alle prove dei gruppi denominati *corrias de los incensarios*: gruppi formati da otto uomini che durante

le processioni della Settimana Santa lojeña eseguono con dei movimenti coreografici, in determinati punti del percorso, l'incensatura delle effigi cantando la *saeta* locale chiamata *sátira*. I membri delle *corrias* si incontrano varie volte durante la quaresima per allenarsi nell'esecuzione dei movimenti e nel canto delle *sátiras* e tali prove di norma sono aperte al pubblico. Per cui fu sufficiente contattare il presidente delle Confraternite di Loja che mi accompagnò ad una di queste prove. Una volta conosciuti gli *incensarios* di una *corría* fui invitata a vedere il momento della vestizione¹⁵ nel giorno della Settimana Santa in cui avrebbero partecipato alla processione.

Anche a Lucena non fu molto complicato riuscire ad assistere ai riti. Si trattava delle *juntas de santería* ovvero riunioni organizzate dai gruppi chiamati *santerías*, formati da uomini, i *santeros*, i quali si occupano di trasportare le Immagini sacre durante le processioni della Settimana Santa lucentina. Ciascuna *santería* ha un capo, il *manijero*, che ha il compito di sceglierne i componenti e spesso sono persone che tra loro non si conoscono. Per cui nell'arco dell'anno che precede la Settimana Santa, ma soprattutto durante i sabati di quaresima, si svolgono le *juntas* in cui i *santeros* sono tenuti ad instaurare tra loro il dialogo servendosi di una particolare *saeta* autoctona, utilizzata solo in queste occasioni: la *saeta de santería*.

Alle *juntas* vi partecipano solamente gli uomini ma per me decisero di fare un'eccezione. Attraverso uno dei contatti forniti da Berlanga conobbi un *santero* molto attivo nell'ambiente della *santería* e , grazie alla sua mediazione, potei assistere a diverse *juntas*.

A Lucena, una novità dell'ultimo decennio era che ad accompagnare l'Immagine trasportata dai *santeros* si univa un gruppo di donne vestite con il tradizionale abito della *mantilla*: gonna nera sotto al ginocchio, giacca nera e un lungo velo nero ricamato (la *mantilla*) posizionato sulla testa con un pettine; in una mano portano il rosario e nell'altra una candela accesa.

Queste donne nella maggioranza dei casi sono le mogli, le fidanzate, le madri o le sorelle dei *santeros* che, stanche di venire escluse dal rituale della *junta de santería*,

¹⁵ L' *incensario* indossa un abito particolare con degli elementi che gli vengono cuciti addosso, dalle donne, il giorno della Settimana Santa in cui deve partecipare alla processione prestabilita. La vestizione avviene di norma nella casa di uno dei componenti della *corría*.

cominciarono a riunirsi anche loro nelle *juntas de mantilla* alle quali potevano partecipare solo le donne. L'incontro con queste donne avvenne però solo l'anno successivo.

I maggiori problemi legati al fatto di essere donna li incontrai a Puente Genil. La caratteristica dei rituali per la Settimana Santa è qui la presenza delle Figure Bibliche, cioè uomini che sfilano durante le processioni, travestiti dai personaggi che compaiono nella Bibbia. A custodire i vestuari, le maschere delle Figure e a scegliere le persone che le devono indossare, sono i gruppi chiamati Corporazioni Bibliche, la cui sede è detta *cuartel*. Ed è proprio nel *cuartel* di ciascuna Corporazione che, durante i riti che si svolgono nei sabati di quaresima e nei giorni della Settimana Santa, viene eseguita la *saeta cuartelera*.

Purtroppo la tradizione, come succede per la *santería*, esclude le donne dalla partecipazione a questi riti ma in questo caso non c'è potuto essere alcun strappo alla regola.

Per mia fortuna, da qualche anno l'associazione delle Corporazioni Bibliche aveva riconosciuto ufficialmente anche una Corporazione unicamente femminile, che porta il nome: *Las Hijas de Salfad*.

Mi fu presentata una componente di questa Corporazione che, con il permesso della presidente, mi invitò a trascorrere con il gruppo un sabato di quaresima e così potei farmi un'idea di quello che generalmente avviene anche all'interno degli altri *cuarteles*.

Per documentare la Settimana Santa doveti operare delle scelte e formulai un calendario grazie anche ai consigli dei partecipanti con cui mi relazionavo:

- Domenica delle Palme e Lunedì Santo: Puente Genil.
- Martedì Santo: Lucena
- Mercoledì, Giovedì e mattina del Venerdì Santo: Loja
- Venerdì sera/notte, Sabato e Domenica di Pasqua: Puente Genil.

Documentai le processioni di Lucena il martedì allorché escono diverse Confraternite, avendo perciò la possibilità di vedere più *santeríe* in azione e realizzare alcune interviste.

A Loja arrivai il mercoledì sera perché il giovedì mattina presto sarei dovuta andare ad assistere alla vestizione degli *incensarios* della *corría del Cristo de Los Favores*, che avevo conosciuto durante la quaresima in un giorno di prove. Potei seguirli per un po'

mentre andavano ad incensare le case di alcuni conoscenti. Poi li ricontrai nella chiesa in cui stavano preparando cinque effigi che sarebbero uscite la mattina del venerdì, tra cui l'Immagine di *Cristo Nazareno* patrono del paese. Andavano ad incensare tutte le Immagini, come segno di rispetto, preceduti da un'altra *corría* quella de *Los Blancos*. Questo atto è importante perché con il suo compimento la tradizione lojeña considera il reale inizio della Settimana Santa. Il giovedì notte ci sarebbe dovuta essere un'altra processione ma cominciò a piovere e la confraternita decise di non uscire. Il venerdì mattina, in occasione dell'uscita delle cinque effigi si riunirono davanti alla chiesa altrettante *corrias* per compiere l'incensatura, prima una alla volta a ciascuna delle Immagini e poi all'ultima tutte insieme.

Il venerdì sera a Puente Genil ci sarebbe dovuta essere l'importante processione alla quale partecipano molte Corporazioni con diverse Figure Bibliche, tra le quali *El Demonio y La Muerte* (appartenenti alla Corporazione de *Los Apostoles*), che a differenza di tutte le altre sono accompagnate dai membri della Corporazione che suonano un tamburo sordo e cantano molte *saetas cuarteleras*. Questo è uno dei rari momenti in cui questa *saetas* esce dai rituali privati del *cuartel* per essere eseguita all'interno di un rituale pubblico. Purtroppo anche la sera del Venerdì Santo si mise a piovere e la processione venne cancellata.

Alla fine di questo primo anno di ricerca sul campo tornai in Italia con un bagaglio enorme di informazioni e materiali analizzabili. Avevo scoperto dei mondi rituali molto complessi, soggetti a norme a volte ferree e in altri casi più elastiche. Mi colpì l'indipendenza di questi gruppi dalle Confraternite e il loro forte sistema di convenzioni interne che abolisce le differenze di classe ma non di genere.

All'interno di questi contesti il canto delle *saetas dialogadas* acquisì ai miei occhi ulteriori significati che andavano al di là di ciò che esprimevano i testi studiati. L'atto performativo inoltre era interessante perché riscontravo la presenza non solo di una dialogia sonora ma anche di un comportamento dialogico tra gli interpreti. Notavo anche come tale comportamento influisse sugli aspetti strutturali del canto, incidendo sulla forma, la melodia e sulle scelte interpretative.

Nel 2012 tornai in Andalusia per continuare la ricerca sul campo. Gli obiettivi erano studiare con maggior attenzione i meccanismi di dialogo che si innescano durante l'esecuzione delle *saetas dialogadas* e documentare le nuove forme rituali realizzate dalle donne, che stavano prendendo piede all'interno di una tradizione esclusivamente maschile. Inoltre, visto che l'anno precedente avevo dedicato alla tradizione di Puente Genil molto più tempo rispetto a quella di Loja e Lucena, ritenni opportuno, in questo secondo anno, dedicarmi di più a queste ultime.

Per agevolare gli spostamenti optai per rimanere a Granada durante la quaresima e trasferirmi a Puente Genil per la Settimana Santa.

A Lucena, assistendo alle *juntas de mantilla* appresi che in questi contesti, sebbene vi compaiano alcuni elementi appartenenti al rituale maschile delle *juntas de santería*, le attività svolte all'interno delle *juntas de mantilla* sono molto diverse e la *saeta de santería* viene praticata dalle donne in maniera molto sporadica e con fini differenti.

Approfittai dei viaggi a Lucena per vedere altre *juntas de santería* e approfondire alcuni aspetti del canto e del rituale.

Con gli *incensarios* di Loja ebbi diversi contatti in occasioni differenti. Oltre ad assistere alle prove di diverse *corrias*, vidi l'esibizione di una di queste presso il Museo "Parque de las Ciencias" di Granada. In questa occasione si presentava la *corria* chiamata *Los Blancos* (dal colore della loro uniforme) che è considerata la "scuola" degli *incensarios* perché è costituita interamente da ragazzi molto giovani che si formano all'interno di essa.

Con il maestro de *Los Blancos* ebbi modo di discutere su come si diventa e su cosa comporta essere un *incensario*. Inoltre mi aiutò a fare chiarezza su alcuni aspetti formali della *saeta* da loro praticata, la *sátira*, e sui meccanismi che ne determinano l'esecuzione.

Alcuni giorni prima dell'inizio della Settimana Santa mi trasferii a Puente Genil. Pianificai gli spostamenti da un paese all'altro come l'anno precedente ma le condizioni atmosferiche furono pessime e neanche questa volta ebbi modo di assistere alle processioni della notte del Giovedì e Venerdì Santo.

Nel 2013, all'inizio della quaresima ritornai a Puente Genil e vi soggiornai fino alla Settimana Santa. L'obiettivo principale della ricerca sul campo era quello di riuscire a colmare le lacune informative accumulate negli anni precedenti. In particolare volevo vedere altre *juntas de mantilla*, entrare in un *cuartel* maschile, capire se c'erano delle

differenze nell'esecuzione della *cuartelera* dentro o fuori dal *cuartel* e registrare gli eventi della Settimana Santa che mi ero persa gli anni precedenti a causa del maltempo. A questi obiettivi si aggiungeva la necessità di approfondire e chiarire alcuni aspetti legati alla prassi del canto e al comportamento degli interpreti in fase esecutiva.

Ritenni di avere materiale sufficiente sulla tradizione di Loja e dedicai i giorni di quaresima alla ricerca sul campo tra Lucena e Puente Genil.

Partecipai ad altre *juntas de mantilla* e *de santería*, ed ebbi l'occasione di discutere a lungo con alcuni componenti di entrambe in merito alla partecipazione attiva delle donne nei rituali legati alla Settimana Santa.

A Puente Genil riuscii finalmente a persuadere i presidenti di alcune Corporazioni Bibliche che, per alcuni istanti, aprirono le porte dei propri *cuarteles* affinché potessi registrare l'esecuzione delle *saetas cuarteleras* al loro interno.

Le condizioni meteorologiche nemmeno questa volta furono ottimali. Riuscii a documentare la notte del Giovedì Santo a Loja mentre non ci fu speranza per quella del Venerdì e Sabato Santo a Puente Genil. I tre anni concessi dal dottorato per la ricerca terminavano così, senza aver potuto assistere ad una parte importante della tradizione di Puente Genil che per di più mi avrebbe permesso di registrare la pratica del canto in uno dei momenti più particolari e allo stesso tempo più sentiti di tutta la Settimana Santa.

Ho dovuto aspettare il 2014 per documentare, finalmente, l'importante processione del Venerdì Santo a Puente Genil.

Analisi dei materiali raccolti

Durante la ricerca sul campo ho scelto di documentare i riti e le esecuzioni musicali a cui ho assistito, utilizzando mezzi diversi quali il registratore audio, la videocamera e la macchina fotografica, avvalendomi di alcuni amici collaboratori, presenti soprattutto in veste di fotografi, per riuscire ad avere una documentazione degli eventi più completa possibile.

Tra i materiali raccolti, le interviste fatte ad esecutori e storici locali sono senza dubbio la fonte principale dalla quale ho appreso la maggioranza delle informazioni riportate in questa tesi. Mi hanno consentito, oltre che di documentare gli eventi, anche di studiarli

per fare chiarezza sulle norme inerenti ai riti e la loro percezione sociale, le gerarchie all'interno dei gruppi, la struttura formale dei canti e le regole che ne coordinano l'esecuzione.

La documentazione dei riti e delle esecuzioni canore è stata effettuata principalmente attraverso la registrazione video, cercando, pur con una sola telecamera, di catturare gli elementi di ciascun evento che, nella sua realizzazione, compaiono in maniera sincronica. Questo ha permesso di poterne studiare le connessioni e di interpretarne i significati simbolici a seconda del contesto. Ad esempio, l'interpretazione delle *saetas dialogadas* come forme diverse di dialogia musicale è stata possibile grazie alla messa in relazione dei comportamenti che avvengono simultaneamente tra esecutori, tra esecutori ed ascoltatori, tra esecutori e contesti rituali e sociali.

L'analisi dei testi e delle caratteristiche musicali di tutte le varianti discusse in questa tesi è stata compiuta utilizzando il metodo della trascrizione. I materiali audiovisivi utilizzati per questo scopo sono stati registrati per la maggior parte durante i periodi di ricerca sul campo, incluso quello compiuto nel 2010 a Siviglia. Tuttavia, per quanto riguarda alcune tipologie di *saetas flamencas* come la *carcelera* e la *saeta por martinete*, si è preferito usufruire di registrazioni effettuate da terzi e pubblicate sul canale internet *youtube*, in quanto gli esempi da me raccolti risultavano inadeguati alla trascrizione a causa della cattiva qualità sonora (dipesa dalle condizioni ambientali della registrazione “in funzione”) e in altri perché, come si chiarirà meglio nel capitolo dedicato alle analisi musicali, il modello base risultava modificato dall'esecutore rispetto al modello ritenuto canonico.

I testi sono stati trascritti mantenendo la divisione in versi e ho proceduto personalmente alla traduzione di ciascuno. È stata poi effettuata una classificazione, ove fosse necessaria e ove non fosse già esistente, considerando gli argomenti trattati, il linguaggio utilizzato e l'occasione rituale in cui vengono eseguiti.

L'individuazione delle strutture musicali di ciascuna variante è stata compiuta utilizzando il metodo dell'analisi comparativa ottenuta confrontando le trascrizioni su pentagramma e vari esempi sonori di diverse esecuzioni di una stessa variante. Si è proceduto trascrivendo in un primo momento tutte le note che comparivano nelle esecuzioni mantenendole in altezze reali. Successivamente, attraverso la comparazione, sono state individuate le strutture melodiche del modello base, distinguendole dagli

elementi stilistici inseriti dal cantore. Infine si è proceduto all'analisi formale dei modelli e alla loro classificazione.

STRUTTURA DELLA TESI

I risultati della ricerca compiuta durante il dottorato sono esposti secondo un percorso analitico che va dal generale al particolare, ramificando il discorso in momenti opportuni per aggiungere chiarezza a determinati assunti.

La tesi è stata divisa in due grandi capitoli che ricalcano gli obbiettivi principali della tesi: da una parte fornire un quadro generale sulle pratiche attuali del repertorio e dall'altra contribuire allo studio di alcune varianti specifiche.

Il Capitolo I intitolato “*Le saetas: definizione e presentazione del repertorio*” si apre con una parte dedicata alla descrizione del contesto festivo-rituale della Settimana Santa in Andalusia, delle sue implicazioni sociali e dei significati simbolici che agiscono al suo interno, per seguire con l'esposizione delle teorie più aggiornate sull'origine del canto e su come questo si sia evoluto.

Successivamente viene fornita la classificazione delle varianti in due famiglie principali: le *saetas flamencas* e le *saetas antiguas*. Esse si differenziano per le caratteristiche che riguardano la loro diffusione sul territorio, il tipo d'esecuzione, la tipologia dei testi e per alcune caratteristiche melodico-formali.

Alla classificazione è stata aggiunta l'esposizione della teoria del “modello comune” formulata da Miguel Ángel Berlanga, il quale sostiene vi siano le tracce per ipotizzare l'esistenza di un archetipo comune a molte varianti.

Il capitolo si conclude con la descrizione delle caratteristiche musicali delle varianti che meglio illustrano le differenze tra le *saetas flamencas* e le *antiguas*, fornendo, per ciascuno degli esempi, le trascrizioni dei testi, dei modelli melodici, un'analisi delle strutture formali e delle caratteristiche melodico-stilistiche.

Nel Capitolo 2 “*Le saetas dialogadas*” ci addentriamo nello specifico del repertorio su cui si è incentrata la ricerca sul campo, ovvero le varianti dialogiche costituite dalla *saeta cuartelera*, *sátira* e *saeta de santería*.

Anche in questo caso, ad aprire il capitolo è la parte dedicata alla descrizione dei contesti sociali e rituali, esposti mantenendo la distinzione dei tre casi presi in esame. Questo perché ciascuna delle varianti appartiene a luoghi diversi con tradizioni diverse, e dunque anche le finalità del canto sono differenti. Tuttavia è stato possibile formulare alcune considerazioni che evidenziano la comunanza di alcuni aspetti, come ad esempio la presenza di un forte associazionismo tradizionale esclusivamente maschile e la recente reazione del mondo femminile che cerca di trovare un ruolo attivo all'interno della tradizione.

I paragrafi successivi sono dedicati invece all'analisi dei testi e delle musiche delle *saetas dialogadas*. Per quanto riguarda i testi, l'attenzione è stata posta sul loro contenuto verbale che, in vari casi, giustifica l'utilizzo del canto in determinati momenti e in determinati spazi.

L'analisi musicale si incentra principalmente sull'individuazione dei modelli formali e sulla descrizione di come questi vengano sviluppati durante l'atto performativo. In sostanza si è cercato di mettere in luce gli elementi melodico-strutturali che caratterizzano ciascuna variante, ponendo in relazione le strutture musicali del canto con i diversi tipi di esecuzione.

Il capitolo si conclude con un paragrafo dedicato all'analisi delle diverse forme di dialogia musicale presenti nelle tre varianti analizzate. È stato scelto di esporre per ultimo lo studio di tale pratica performativa perché la sua comprensione è possibile solo grazie alla conoscenza di due aspetti essenziali:

1. Le dinamiche che regolano le attività dei gruppi che ne fanno uso.
2. I significati testuali, la storia e la struttura dei modelli musicali dei canti.

La definizione della dialogia musicale come pratica performativa fornisce una chiave di lettura importante delle pratiche musicali, sia perché riflette i rapporti personali interni al gruppo, sia perché giustifica le strutture musicali.

Allegato alla tesi e sua parte integrante è un DVD che contiene diverse registrazioni audio e video selezionate tra i materiali raccolti tra il 2009 e il 2015. Le 43 tracce proposte includono gli esempi musicali delle trascrizioni presenti nella tesi e un'ampia documentazione video dei riti e delle performance canore più significative.

Capitolo I

LE SAETAS: DEFINIZIONE E PRESENTAZIONE DEL REPERTORIO

Nel dizionario della lingua spagnola, il RAE (Real Academia Española) alla voce “*saeta*” troviamo diverse accezioni. Alcune di queste si riferiscono al concetto di oggetto appuntito, utilizzato come arma o come segnale di indicazione, ma oltre a queste ve ne sono un paio che alludono al canto di cui ci occupiamo in questa sede. Esse sono le seguenti:

- Copla breve y sentenciosa que para excitar a la devoción o a la penitencia se canta en las iglesias o en las calles durante ciertas solemnidades religiosas.¹⁶
- Jaculatoria o copla que una persona canta en las procesiones.¹⁷

Come suggeriscono le definizioni tratte dal RAE, siamo in presenza di un canto religioso con finalità catechetiche e devozionali. Di breve durata, esso è inserito all'interno di specifici rituali (*las procesiones*) attuati in luoghi pubblici (*en las iglesias o en las calles*) con l'intento di attirare la partecipazione delle masse. Nell'esecuzione è previsto un solo cantore (*una persona canta*) e non vi è la presenza di strumentazione. Il canto quindi è monodico, non accompagnato.

La *saeta*, oggetto musicale, è conosciuta in Spagna come un canto appartenente alla tradizione orale che è possibile incontrare durante le processioni della Settimana Santa. Esso viene praticato maggiormente nell'area meridionale del Paese, specialmente in Andalusia - regione nella quale si crede abbia avuto origine e sviluppo - e nelle zone con essa confinanti. Tuttavia è sufficiente compiere una piccola ricerca sul *web*¹⁸ per incontrare delle registrazioni video che testimoniano la sua diffusione, seppur in forma

16 Tutte le traduzioni dei testi in lingua straniera, riportati in questa tesi, sono opera dell'autore.

Canzone breve e sentenziosa che per esortare alla devozione o alla penitenza è cantato nelle chiese e per le strade durante alcune cerimonie religiose.

17 Giaculatoria o canzone che una persona canta nelle processioni.

18 Il sito www.youtube.com è una fonte ricca di esempi.

meno marcata rispetto al sud della penisola, anche nell'area centrale, attorno alla capitale, e in alcuni centri del nord.

1.1. IL CONTESTO

1.1.1. LA SETTIMANA SANTA

Come sopra menzionato, il canto della *saeta* si inserisce all'interno dei riti della Settimana Santa che in Spagna, ma soprattutto in Andalusia, è considerata la festa popolare più importante dell'anno.

Questa festa religiosa è, come descrive Rafael Briones Gómez¹⁹, un fatto pluridimensionale e complesso che, attorno alla tematica cristiana della passione e morte di Gesù, muove una serie di meccanismi rituali e associativi che originano una riattivazione della vita sociale e una catarsi dell'inconscio collettivo.

Il rituale è considerato da Briones come un linguaggio irrazionale con una morfologia (forme ed elementi che lo compongono) e una sintassi (la connessioni tra questi) e la cui unità fondamentale è la processione. Nella Settimana Santa andalusa i meccanismi associativi ruotano in buona parte attorno alle Confraternite e ai gruppi che gravitano attorno ad esse. I membri della confraternita sono gli specialisti del rituale e di esso anche gli attori principali. Il centro esplicito della Settimana Santa è la figura di Gesù nella sua passione e morte: si tratta di un ricordo annuale del dramma centrale del cristianesimo. La tematica della vita-morte-lotta-sofferenza non solo è centrale per il suo riferimento storico-razionale ma anche per il suo contenuto simbolico che va a toccare l'inconscio. In questo senso la Settimana Santa è un dispositivo simbolico: uno schermo nel quale le persone proiettano la realtà della vita e della morte, si identificano in essa e la risolvono:

La imagen y el ritual de la semana santa se presentan, por una parte, como un signo de miseria, muerte, violencia, desorden y caos, que permite a los individuos y

19 RAFAEL BRIONES GÓMEZ, *La Semana Santa andaluza*, «Gazeta de Antropologia», 2 (1983), Artículo 01, <http://www.ugr.es/~pwlac/G02_01Rafael_Briones_Gomez.html>

grupos el proyectarse e identificarse, expresando así la realidad de su propia existencia, hecha de opresiones y muerte, [...] por otra parte, el ritual está hecho de signos de grandeza, triunfo, vida, paz y reconciliación, y es esto lo que da respuesta y salida a la tragedia. En este sentido, podemos decir que la participación en la semana santa puede ser para muchos individuos o grupos una experiencia catártica o de liberación del inconsciente, por la capacidad que el ritual tiene para ello²⁰.

Allo stesso tempo la Settimana Santa è vissuta anche come una festa che vede la partecipazione dell'intera comunità del paese. Come per tutte le feste anche a questa ci si prepara. In Andalusia i preparativi cominciano mesi prima: si avviano le prove delle bande e del trasporto delle Immagini, si imbiancano le case, si cerca il vestito. Un altro aspetto della festa è la preparazione di cibi e dolci speciali che si cucinano solo in questo periodo. E ancora la grande concentrazione di persone e il clima di allegria, di comunicazione e calore umano. Un eccesso nel mangiare e bere, così come anche nel dormire poco e sottoporre il corpo a dura prova, senza che manchi l'elemento ludico.

Durante questi sette giorni, a partire dalla Domenica delle Palme (*Domingo de Ramos*) fino al Sabato Santo, sfilano per le vie delle città e dei paesi le numerose *Hermandad de pasión*, cioè le Confraternite che si occupano del culto delle Immagini sacre che rappresentano i momenti più significativi della Passione, come ad esempio l'entrata di Gesù a Gerusalemme, il Cristo crocifisso, il Cristo deposto, Il Cristo flagellato, l'ultima cena, la Vergine addolorata, la Vergine sola, e via dicendo. Le effigi, montate su dei grandi troni, alcuni a forma di baldacchino, chiamati *pasos*, vengono trasportate da uomini forzuti che, secondo le modalità che utilizzano per il trasporto, prendono il nome di: *costaleros*²¹ o *orquilleros*²².

20 *Ivi*, p. 6.

L'immagine e il rituale della Settimana Santa si presenta, da una parte, come un segno di miseria, morte, violenza, disordine e caos, che permette agli individui e gruppi il proiettarsi e identificarsi, esprimendo così la realtà della sua propria esistenza, fatta di opresioni e morte [...] dall'altra parte, il rituale è fatto di segni di grandeza, trionfo, vita, pace e riconciliazione ed è questo ciò che dà la risposta e via d'uscita alla tragedia. In questo senso, possiamo dire che la partecipazione alla Settimana Santa può essere per molti individui o gruppi una esperienza catartica o di liberazione dell'inconscio, per la capacità che il rituale ha in questo.

21 *Costaleros*: si collocano sotto il *paso*. Attraverso delle assi montate orizzontalmente caricano il peso sul collo, concretamente sopra la settima vertebra cervicale e proteggono questa zona indossando un copricapo di stoffa, rinforzato, chiamato *costal*. Durante la processione essi saranno totalmente coperti dalla parte inferiore del *paso*, senza avere visibilità. Per questo, dall'esterno arriveranno dei comandi vocali prodotti da un uomo chiamato *capatáz*, che li guiderà per tutto il tragitto.

22 *Orquilleros*: Trasportano l'Immagine a spalla, ponendosi in posizione esterna rispetto al *paso*.



1. Paso rappresentante la scena dell'entrata di Gesù a Gerusalemme. (Puente Genil 2011). Il paso è trasportato da *costaleros* che si posizionano all'interno della gabbia di legno, forata nella parte superiore per permettere il passaggio dell'aria, mentre la parte inferiore è chiusa da un telo. Foto: E. Zoia



2. Paso Virgen de la Aurora (Granada 2014). La forma a baldacchino è utilizzata unicamente per trasportare le Immagini sacre che rappresentano la Madonna. Foto: C. Ruiz Blanco



3. *Costaleros* seguendo il *paso* (Ponte Genil 2012). Foto: I. Giani



4. *Orquilleros* (Loja 2013). Foto: A. Vinci

Ad anticipare l'Immagine si presentano i componenti della confraternita, vestiti da *nazarenos* cioè con tunica e copricapo, a volte a viso coperto altre no. Normalmente portano con se un cero o, nel caso dei *nazarenos penitentes*, una croce di legno caricata su di una spalla.



5. *nazareno con cero e nazareno penitente*. (Loja 2013)
Foto: A. Vinci

Nella maggioranza dei casi prende parte alla processione anche una banda musicale che, ponendosi dietro all'Immagine, accompagna il corteo e marca il ritmo del passo dei portantini. E, durante queste processioni, vengono eseguiti spesso i particolari canti che vengono definiti *saetas*.

Oltre al compimento dell'atto penitenziale che, dal punto di vista religioso aiuta la purificazione dell'anima attraverso la sofferenza del corpo, la processione della Settimana Santa è, per una confraternita, l'occasione più importante per mostrarsi alla città in tutto il suo splendore, cosa che ne determinerà il prestigio sociale.

Flotte di persone si riversano su piazze e strade per assistere a questa dimostrazione, commentando ogni minimo dettaglio decorativo: la scelta dei fiori, delle candele, il manto della *Virgen* o la tunica del Cristo, la musica, l'andamento dell'Immagine indotto dai portantini, la qualità dell'esecuzione di una o più *saetas*. Ovviamente questa è anche l'occasione, un po' per tutti i partecipanti, per intrecciare e rinsaldare relazioni sociali di vario tipo.

1.1.2. LA QUESIMA: IL PERIODO DELLA PREPARAZIONE

I preparativi “scenici” per la Settimana Santa cominciano molti mesi prima ma è con l'inizio della quaresima che ha inizio un intenso periodo di preparazione fisica, mentale e spirituale per tutti gli attori, specialmente per coloro che hanno una parte attiva all'interno del rito.

È il momento in cui cominciano le prove per i *costaleros* che si esercitano di notte, per le vie della città. Essi utilizzano il telaio della parte inferiore del *paso* sul quale vengono caricati dei pesi equivalenti al peso dell'Immagine e una radio che trasmette le musiche della banda che li accompagnerà per l'intera processione.

In queste giornate le Confraternite si occupano di: montare il *paso*, confezionare gli abiti dei *nazarenos* e delle Effigi, ordinare fiori e candele da disporre attorno ad esse, preparare il programma dettagliato delle processioni, contattare la banda ed eventualmente qualche *saetero*.

Nelle chiese vengono celebrati i consueti atti quaresimali (rosari, Messe, Via Crucis) e in giorni stabiliti si svolge il baciamento o il baciapiedi ad alcune delle Immagini che saranno portate in processione.

Le Confraternite di ciascun paese o città di norma si riuniscono in una associazione (*asociación de hermandades y cofradías*) attraverso la quale viene eletto ogni anno un *pregonero*, cioè una persona che ha il compito di leggere una sorta di discorso di apertura alla Settimana Santa, evento che solitamente avviene la Domenica delle Palme.

La quaresima è anche il momento in cui i *saeteros* intensificano la loro preparazione vocale. In alcune località vengono aperte delle scuole di *saetas* i cui allievi, una volta appreso il canto, potranno decidere di esibirsi durante le processioni della Settimana Santa. Invece, per i cantori già forgiati, vengono indetti dei concorsi, oppure possono essere invitati ad esibirsi all'interno delle *exaltación de la saeta*.

1.1.3. EXALTACIÓN DE LA SAETA

Le *exaltación de la saeta* sono dei concerti dedicati al canto della *saeta*, che in questa occasione viene proposta al pubblico in diverse varianti. Vi partecipano i migliori

cantori del momento, provenienti anche da località lontane. Gli esecutori possono essere uomini e donne di tutte le età. L'evento si svolge spesso in luoghi pubblici come chiese, teatri, auditorium, sale da concerto, ma è anche frequente incontrare una *exaltación* organizzata in spazi adibiti ad uso privato come le *peñas flamencas*. Queste ultime sono circoli privati nei quali, come suggerisce il nome, si riuniscono gli appassionati del flamenco. Il loro interesse verso questo canto è dato dal fatto che esistono, tra le *saetas*, alcune varianti che hanno subito un'importante influenza dal flamenco – tanto che in alcuni testi esse vengono considerate proprio come un repertorio appartenente alla tradizione del *cante jondo* - e vi sono alcuni importanti *cantaores*²³ che si cimentano nelle *saetas* sia in occasione di un concerto o una *exaltación*, sia durante le processioni della Settimana Santa.

Per un cantore l'esecuzione della *saeta* attuata all'interno di un concerto o una *exaltación* comporta molti meno rischi rispetto a quelli che lo attendono nel contesto principe di questo repertorio, ovvero la processione. Il *saetero* Pepe Medina, citando un celebre *cantaor* flamenco, Manuel Centeno, dice:

-Pepe Medina: Manuel Centeno diceva che quando si cantava in un teatro per una *exaltación* o concorso il *cantaor* poteva estendersi, poteva aprirsi, poteva allargare il canto. Ma quando cantava per la strada a un Cristo o a una Vergine doveva comprimere il canto in modo da riuscire a cantare tutto quanto perché i *pasos* si fermano solo 3 minuti²⁴.

Immaginiamo quanto possa essere complicato intonare un canto a voce scoperta in mezzo a centinaia di persone intente ad osservare l'Immagine mormorando commenti sui dettagli decorativi. Inoltre l'impatto emotivo del trovarsi faccia faccia con l'Immagine, soprattutto per chi canta da un balcone, può incidere, come è comprensibile, sul rendimento vocale. Aggiungiamo che il canto deve competere con la presenza della banda, che anche nei momenti di pausa accompagna tuttavia i portantini con la sezione

23 Con il termine *cantaor* si identifica il cantante flamenco.

24L'intervista a Pepe Medina è stata realizzata il 5 aprile 2009 a Siviglia.

N.B. Tutte le interviste agli informatori locali sono state realizzate in lingua spagnola e vengono presentate in traduzione italiana, compiuta dal redattore.

ritmica dei tamburi²⁵.

Cantare all'aperto impone anche uno sforzo fisico maggiore perché la voce emessa non ha la possibilità di risuonare ma si disperde rapidamente.

Vi sono poi limiti di tempo: l'esecuzione della *saeta* durante una processione deve essere breve, al massimo può durare tre minuti, perché le Confraternite devono rispettare una tabella di marcia molto ferrea per non inciampare l'una sull'altra, questo soprattutto nelle città in cui, per la presenza di un gran numero di Confraternite, si svolgono contemporaneamente più processioni.

In una *exaltación* tutti questi aspetti, che influiscono sulla performance, vengono a mancare e perciò anche l'esecuzione è diversa. Innanzitutto le condizioni acustiche sono molto più comode in quanto i luoghi chiusi, specialmente se progettati per la musica, anche senza uso di amplificazione - come ci si potrebbe aspettare, ormai, in una situazione di concerto- hanno una risposta sonora che consente di sforzare meno la voce e di giocare su diverse sfumature di intensità, senza correre il rischio di non essere uditi. Come detto, anche il problema della durata del brano non si pone visto che non c'è nessuna tabella di marcia da dover rispettare rigorosamente. Questo permette al *saetero* di soffermarsi su alcune sezioni, allungandone la durata senza correre il rischio di essere disturbato dai comandi del *capataz* che può decidere di ripartire anche a canto non concluso. Inoltre avere un pubblico in silenzio fin da subito facilita il controllo dell'intonazione.

1.2. DOCUMENTAZIONE D'ARCHIVIO, STUDI E IPOTESI.

La storia delle *saetas* appare come un percorso costituito da poche luci e molte zone d'ombra. Le ipotesi fin'ora formulate sull'origine di questo canto e sulla sua evoluzione -tralasciando le teorie che basano la loro formulazione sulla somiglianza, per altro innegabile ma non dimostrata concretamente, tra la musica tradizionale andalusa e alcune

25 DVD: Traccia 1.

sonorità della musica dell'area mediorientale²⁶ - si basano principalmente su alcune testimonianze scritte in cui il canto viene menzionato come componente di un panorama paraliturgico legato, come avviene tutt'ora, alla rappresentazione della Passione.

La fonte cartacea più antica, fin'ora ritrovata, è un'opera letteraria di frate Antonio de Escaray stampata a Siviglia nel 1691 e intitolata *Voces del dolor nacidas de la multitud de pecado que se cometen*, in cui si attesta la presenza delle *saetas* all'interno delle Via Crucis organizzate mensilmente dalle comunità di frati francescani presenti a Siviglia. In quest'opera il canto della *saeta* è citato come parte dell'atto della Via Crucis che avveniva una domenica al mese, durante tutto l'anno ed era utilizzato dai frati per richiamare l'attenzione del popolo. “*hacen misión, bajando la comunidad a andar el Via crucis*”²⁷.

Una testimonianza più tarda reca la data 1794 e consiste in un documento redatto a Marchena - località in provincia di Siviglia - e inviato al *Consejo de Castilla*, attraverso il quale la confraternita di *Jesús Nazareno* chiedeva che venisse proibita l'esecuzione delle *saetas* durante la processione del Venerdì Santo, perché ritenute un elemento di disturbo in quanto i cantori erano considerati persone rozze, ignoranti e non altolocate, che recavano disturbo alla devozione:

[..] se prohíba el que ninguna Persona cante saetas ni coplas, pues siendo mucho de los que cantan gentes rústicas, quitan la devoción.²⁸

Possiamo notare come questo scritto ci mostri uno scenario diverso rispetto al precedente: il canto qui non è prerogativa di un ordine monastico ma è un mezzo di partecipazione popolare ad un rito paraliturgico, al quale probabilmente lo strato sociale

26 Cfr. AGUSTÍN GÓMEZ, *La saeta viva*. Córdoba: Virgilio Márquez editor, 1984, p. 29-30.

27 VICENTE HENARES PAQUE, *La saeta popular andaluza y su presencia en el siglo XVIII*, «Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte», 3, 2° Trimestre, (2006), 10, p 6, <www.alonsocano.tk>.

“*Mis Hermanos, los reverendos Padres del convento de Nuestro Padre San Francisco todos los meses del año, el domingo de cuerda, por la tarde, hacen misión, bajando la comunidad a andar el Via crucis con sogas y coronas de espinas, y entre paso y paso cantaban saetas*”.

I miei fratelli, i reverendi Padri del Convento di Nostro Padre San Francesco tutti i mesi dell'anno, la domenica di corda, alla sera, compiono una peregrinazione [*misión*], inducendo la comunità ad andare alla Via Crucis con corde e corone di spine e tra *paso* e *paso* cantavano *saetas*.

28 Archivo Municipal de Marchena. Libros de Gobierno. Sig.86, 1794. In V. HENARES PAQUE, *La saeta popular andaluza...*, p.4.

Si proibisca che nessuna persona canti *saetas* né canzoni popolari, come canta la gran parte della popolazione rurale, perché impediscono la devozione.

più basso della comunità, partecipava come pubblico attivo senza averne ufficialmente diritto e sfuggendo al controllo delle autorità competenti.

Infine risultano importanti, per comprendere la storia delle *saetas*, alcuni articoli e raccolte di testi, redatti in un arco di tempo che va dalla fine del XIX secolo alla prima metà del Novecento. Celebre è l'articolo di Benito Mas y Prats pubblicato nella rivista “*El Progreso*” il 2 aprile 1896, in cui si parla di un tipo di *saetas* chiamate *del pecado mortal*, risalente al secolo XVIII. Ne dà una sintesi Vicente Henares Paque in “*La saeta popular andaluza y su presencia en el siglo XVIII*” riportando che, secondo Mas y Prats, le *saetas del pecado mortal* derivano dai testi intonati (*coplas*) delle Novene delle Anime, cantate durante le peregrinazioni evangeliche (*misiones*) dai fratelli della *Real Congregación de Cristo Coronado de Espinas y María Santísima de la Esperanza*, che fu molto in auge nella Siviglia dei secoli XVIII e XIX. La sua costituzione recitava: “...*van dos o más hermanos eclesiásticos diciendo en voz alta las jaculatorias o saetas*”, chiedendo allo stesso tempo la conversione per chi fosse nel peccato mortale, cioè senza aver ricevuto il sacramento del battesimo.

Tra le raccolte è doveroso ricordare il volume scritto da Agustín Aguilar Tejera²⁹ pubblicato nel 1928 e intitolato “*Saetas populares*”: una preziosa antologia di testi appartenenti alla tradizione orale, ai quali precede un prologo introduttivo ricco di descrizioni sui diversi rituali in cui, all'epoca, era possibile incontrare questo canto e attorno ai quali l'autore sviluppa una propria personale teoria sulla nascita ed evoluzione della *saeta*:

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 [...]. Quizás obedezca a lo mismo la costumbre de “seguir”, contestar, las saetas, que he observado en Marchena³⁰

Pero llega un momento en que la saeta se emancipa, rompe los lazos de

29 AGUSTÍN AUGUILAR TEJERA, *Saetas populares*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, , 1928.

30 *Ivi*, p 7.

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.³¹

Gli scritti del compositore savigliano Joaquín Turina (1882-1949) – uno dei maggiori esponenti del nazionalismo musicale spagnolo - sono, a mio avviso, tra i più interessanti e significativi. Redatti tra il 1913 e il 1945, essi sono la cronaca di un momento fondamentale del percorso evolutivo delle *saetas*, chiamato processo di “spettacolarizzazione”, che ha inciso in maniera sostanziale sulla forma musicale, sulla performance e sul ruolo del canto all'interno del rito³². Turina dichiara la nascita di una *nueva saeta* in stile “agitanato” - cioè che rimanda al flamenco - a scapito della *saeta antigua* - a parer suo la più autentica perché popolare e spontanea - che andava perdendosi rapidamente. Egli, commentando in maniera critica e poco favorevole questo cambiamento, scrive:

Quando tenía 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.³³

e ancora:

en medio de un silencio absoluto, se oyen las larguissimas frases del cantar agitanado. El profesional no habla ya con la Imagen; trata mas bien de lucirse. Al acabar, el público da su opinión, con aplausos y olés, o bien protesta. En suma, la

31 *Ivi*, p 23.

32 VIOLETA STRUIJK VAN BERGEN, *Joaquín Turina et la saeta: un précieux témoignage musical et esthétique replacé dans le contexte musical espagnol, 1913-1945*, «Annuario Svizzero di Musicologia», Neue Folge/Nouvelle Série/Nuova Serie 31 (2011), Bern etc.: Lang 2013, 272 S., 123-151.

33 M.Á.BERLANGA, *Músicas tradicionales...*, cit., p.17.

Diario del 1928: Quando avevo vent'anni, a Siviglia, al passaggio delle processioni, erano moltissime le persone che cantavano le *saetas*. Finché sorsero i *cantaores de tronío* [che cantano in modo pomposo], che imposero una specie di *seguidilla gitana*, che non ha nulla a che vedere con la *saeta*, e il popolo, che non poteva competere con questi professionisti, smise di cantare.

saeta tiende a ser un espectáculo³⁴.

Con il termine “*agitanado*” Turina identifica il processo di trasformazione della *saeta* tradizionale che diviene un canto che per la drammaticità che la caratterizza viene associato alla *seguiriya* flamenca. La *seguiriya* è un canto, eseguito originariamente senza accompagnamento musicale, appartenente al repertorio del *cante* flamenco, repertorio che dalla metà del XIX secolo si è affermato come genere musicale e coreografico³⁵. Questo processo, che prende il nome di *aflamencamiento*, nel momento in cui va ad interessare il canto della *saeta* dona ad essa un significato diverso: da mezzo di catechesi passa ad essere un elemento di spettacolarizzazione professionalizzato, che utilizza “l'estetica dell'effetto”³⁶ per colpire il pubblico.

Le considerazioni di Turina, per quanto puntuali nell'identificare un importante processo evolutivo, hanno la pecca di essere il prodotto generato dall'osservazione di un solo contesto sociale, quello in cui l'autore è inserito, in questo caso la città di Siviglia. Di conseguenza la generalizzazione di Turina è in parte erronea perché egli ignora il fatto che parallelamente a ciò che avviene nella città in cui vive, in altri centri della regione si andavano mantenendo alcuni stili di *saetas* non aflamencate.

1.2.1. TEORIA EVOLUTIVA

Durante la seconda metà del Novecento gli studi sull'origine e lo sviluppo della *saeta* si sono andati approfondendo sempre più, utilizzando il rigore metodologico che è mancato ai lavori precedenti. Questo ha portato all'elaborazione di un'ipotesi, oggi condivisa tra gli studiosi del genere, che basa il proprio enunciato sullo studio delle testimonianze scritte storicamente accreditate, come i documenti citati in questa sede,

34 JOAQUÍN TURINA, *La música andaluza*, p.29. In V. S.VAN BERGEN, *Joaquín Turina et la saeta...*, cit., p. 126. Nel mezzo di un silenzio assoluto, si odono le lunghissime frasi del cantare “agitanato”. Il professionista non parla più con l'Immagine: piuttosto cerca di mostrarsi. Al termine, il pubblico dà la sua opinione, con applausi e olè, o protesta. Insomma, la *saeta* tende ad essere uno spettacolo.

35 Per un approfondimento maggiore consultare:

A. PARRA PUJANTE, *Rito y Geografía del Cante*.

GÉNESIS GARCÍA GÓMEZ, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Editorial Anthropos,1993.

36 V. S. VAN BERGEN, *Joaquín Turina et la saeta...*,cit.,p.131-132.

messe in relazione agli avvenimenti storici che possono aver inciso su questo tipo di produzione musicale.

Secondo questa teoria, la *saeta* nasce ad opera delle comunità dei frati francescani e domenicani che dopo la *reconquista* (terminata nel 1492 con la presa di Granada) cominciarono ad insediarsi nelle aree della Spagna che erano state per secoli occupate dalla dominazione araba e in cui vi era anche una cospicua presenza di comunità ebraiche. In seguito alla *reconquista* arabi ed ebrei erano stati espulsi dalla Spagna ma molti di loro ebbero l'opportunità di rimanervi, convertendosi al cristianesimo³⁷. In questi territori era necessario un intervento di catechesi e di conversione di massa alla religione cattolica. Intervento che verrà rinforzato durante il XVI secolo in seguito al Concilio di Trento (1545-1563), periodo che coincide con la nascita delle più antiche Confraternite penitenziali in Spagna. È probabile che, una volta completata questa opera di conversione - perdurata anche nel corso del XVII secolo e attestata dal documento di frate Antonio de Escaray del 1691 - ci sia stato un momento in cui la *saeta* ha cominciato a diventare parte delle dimostrazioni di devozione popolare, consolidandosi in questo ruolo nel secolo successivo, come testimonia il documento del 1794.

Durante il XIX secolo, complice la disammortizzazione³⁸ (Mendizabal 1836) che ebbe come conseguenza l'esclusione dei frati dai loro conventi, la *saeta* perse in larga parte il contatto con la sfera ecclesiastica e si convertì in un elemento di devozione popolare.

José Luis Ortiz Nuevo nel libro *Quién me presta una escalera*, attraverso alcuni frammenti di scritti estrapolati dai periodici della metà dell'Ottocento, illustra un'epoca in cui a Siviglia le classi medio-alte si dimostravano intolleranti alla presenza della *saeta* durante i giorni della Settimana Santa, ritenuta un canto popolare “*proprias de aldeas, no de una capital, centro de la industria y del progreso*³⁹” e per questo inadeguata alla

37 MÍKEL DE EPALZA, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ, *La expulsión de los judíos de España*, Madrid: Editorial MAPFRE, 1991.

38La disammortizzazione fu una manovra economica, cominciata timidamente nel 1798 ma avviata in maniera più radicale da Mendizabal secondo un reale decreto nel 1836 e dalla successiva legge del 1937. La manovra prevedeva l'esproprio dei beni della chiesa (manomorta) per convertirli in “beni nazionali” da vendere, secondo asta pubblica, al miglior offerente.

Si veda in merito FRANCISCO TOMÁS Y VALIENTE, *El proceso de desamortización de la tierra en España*, «Agricultura y sociedad», 7 (1978), p. 11-33.

39JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO, *Quién me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*. Sevilla: Signatura Ediciones, 1998, p. 32.

solemnità del rito:

Escitamos el celo de la autoridad local para que no permita continuen poniendo en ridículo la cultura de Sevilla, esa media o una decena de chicuelos haraposos y mugeres poco menos, que situados en los parages más céntricos y concurridos de la población, entonan saetas y coplas de la Pasión de N.S. Jesucristo, ni más ni menos que si estuviesen en un villoro. Lo sublime del misterio que en estos días celebra la Iglesia, y el decoro de Sevilla están interesados en que se haga cesar esta sucia costumbre.

(El Porvenir. 15 de abril de 1862)⁴⁰

Ma dagli inizi degli anni Ottanta alcuni eminenti scrittori folkloristi pubblicarono diversi articoli in difesa della *saeta*, cosa che probabilmente contribuì a cambiare il giudizio negativo del ventennio precedente. Tra gli scritti più importanti ricordiamo lo scambio epistolare, pubblicato in *La Enciclopedia* il 5 marzo del 1880, avvenuto tra Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) e José Maria Sbarbi⁴¹.

In questi stessi anni anche la Settimana Santa cominciò a trasformarsi sempre più in un rito spettacolarizzato, soprattutto nelle grandi città, a causa dell'influenza della potente classe borghese (spesso proprietari terrieri arricchitisi in seguito alla disammortizzazione), fortemente relazionata con le Confraternite⁴² - nelle quali assumeva posizioni di comando - disposta ad incentivare queste occasioni di messa in scena della ritualità, per avere un ritorno d'immagine e aumentare il proprio prestigio sociale. Questi cittadini cominciarono ad ingaggiare alcuni dei migliori *cantaos flamencos* perché andassero ad eseguire una o più *saetas* dal balcone della propria abitazione. Questi stessi artisti⁴³ ne svilupparono poco a poco la forma 'aflamencata' che riscosse un gran successo e fu esportata anche al di fuori dei confini della città⁴⁴.

Da questo momento in poi il percorso evolutivo della *saeta* subirà una biforcazione

“proprio di villaggio, non di una capitale, centro dell'industria e del progresso”.

40 *Ivi*, p. 29-30.

41 *Ivi*, p. 55-70.

42 ISIDORO MORENO NAVARRO, *La Semana Santa de Sevilla: conformación, mixtificación y significaciones*. Sevilla: Libanó, 2001, p. 171-176.

43 Tra i più importanti: Antonio Mairena, El Mellizo, Manuel Torre e Manuel Centeno.

44 In merito alle prime forme aflamencate si veda J.L. ORTIZ NUEVO, *Quién me presta...*, cit., p. 94-95.

importante le cui vie viaggeranno in direzioni parallele: l'una asseconderà il processo di flamenchizzazione avvicinandosi ad alcuni *palos* come la *seguiriya* e il *martinete*, l'altra invece seguirà la strada della valorizzazione e conservazione della cultura tradizionale, cercando di preservare il canto nella forma ritenuta più autentica. Questa divisione si manifesta ancora oggi, infatti accanto alle *saetas flamencas* persistono, soprattutto in alcuni ambienti rurali, le così dette *sates antiguas* o *viejas*.

Uno degli studi più completi - e metodologicamente più accreditati - sull'evoluzione delle *saetas* è stato compiuto da Miguel Angel Berlanga, docente di etnomusicologia all'Università di Granada. Egli ricostruisce il percorso evolutivo del canto attraverso l'analisi incrociata dei dati raccolti dagli studiosi che l'hanno preceduto⁴⁵ e un proprio lavoro di ricerca sul campo, compiuto tra il 1998 e il 2008, in cui ha potuto raccogliere e osservare un gran numero di varianti locali.

Berlanga sostiene che la gran parte delle *saetas* che oggi chiamiamo *antiguas*, derivino per la maggior parte da alcuni testi (*romances de Pasion, sentencias y pregones, coplas de Via crucis*) che prevedevano un'esecuzione intonata, probabilmente su semplici melodie tradizionali di uso comune⁴⁶, i quali costituivano diverse forme di teatralizzazione della Passione oppure venivano eseguiti come canti durante le Via Crucis. I testi, formulati in versi, in alcuni casi avevano funzione narrativa o esplicativa dei fatti principali della Passione raccontati nel Vangelo, in altri erano considerazioni spirituali intorno ad essa. Alcune strofe di questi canti sarebbero successivamente divenute autonome, andando a formare negli anni il repertorio delle *saetas*⁴⁷.

Attualmente, specialmente in alcuni paesi dell'Andalusia centrale, persistono questo tipo di teatralizzazioni all'interno delle quali compaiono canti di questo tipo, come le *saetas de rigor* o *pregón* e la *samaritana* di Castro del Rio (Cordova) o ancora i *romances* cantati a

45 Per citarne alcuni tra i più significativi:

A. AGUILAR Y TEJERA, *Saetas populares*.

V. HENARES PAQUE, *La saeta popular andaluza...*

A. GÓMEZ, *La saeta viva*.

RAFAEL LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La saeta*. Sevilla:Grupo Andaluz de Ediciones, Repiso, Lorenzo, 1981.

J.L.ORTIZ NUEVO, *Quién me presta...*

46È risaputo come già dal XIII secolo questi ordini monastici adottassero forme poetiche volgari per avvicinarsi al popolo. Si veda R. MENÉNDEZ PIDAL, *poesia árabe y poesía europea*, Austral, Espasa-Calpe 190, Madrid,1973.

47 M. Á. BERLANGA, *Musica tradicionales...* cit., p.1-11.

Doña Mencía (Cordova) durante la messa in scena de la *Traición de Judas* (il tradimento di Giuda) e il *Prendimiento* (la cattura di Gesù)⁴⁸.

Vi sono poi dei luoghi in cui sopravvivono *saetas* simili a queste ma ormai svincolate da una vera e propria messa in scena, perché non più praticata. Esse sono state inserite nel più moderno contesto della processione spettacolarizzata, come è avvenuto nella città di Marchena, in cui accanto alle *saetas flamencas* troviamo le più antiche *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*. Vi sono poi casi specifici in cui *saetas* di questo tipo sono divenute prerogativa di alcune pratiche locali di carattere privato, sempre inerenti alla Settimana Santa, delle quali parleremo meglio nei capitoli successivi.

1.3. SAETAS FLAMENCAS E SAETAS ANTIGUAS

Nel repertorio delle *saetas* troviamo moltissime varianti. Tuttavia al suo interno è possibile compiere una divisione basata sulla presenza o meno di alcuni canoni stilistici appartenenti al flamenco. Le *saetas* si dividono quindi in due grandi classi: *flamencas* cioè quelle influenzate dal flamenco e *antiguas* che sono invece quelle che da esso si sono mantenute autonome.

La tabella che segue riassume schematicamente questa classificazione:

48 DVD: Tracce 2-3.

Saetas flamencas	Saetas antiguas
<p data-bbox="427 371 552 405">Seguiriya</p> <p data-bbox="427 427 552 461">Martinete</p> <p data-bbox="427 483 552 517">Carcelera</p> <p data-bbox="411 595 568 629">Marchenera</p> <p data-bbox="448 752 531 786">Ibridi</p> <p data-bbox="336 864 643 898">Seguiriya con martinete</p> <p data-bbox="336 920 643 954">Seguiriya con carcelera</p> <p data-bbox="368 976 611 1010">Seguiriya con toná</p> <p data-bbox="360 1032 619 1066">Martinete con debbla</p>	<p data-bbox="927 315 1206 349"><i>Marchena (Siwiglia):</i></p> <p data-bbox="778 371 1361 461">Quintas e Sextas del Santísimo Cristo de San Pedro</p> <p data-bbox="807 483 1334 517">Cuartas de nuestro Padre Jesús Nazareno</p> <p data-bbox="839 539 1302 573">Cuartas del Dulce Nombre de Jesús</p> <p data-bbox="855 595 1286 629">Cuartas del Señor de la Humildad</p> <p data-bbox="911 651 1230 685">Carceleras de la Soledad</p> <p data-bbox="927 707 1214 741">Marcheneras antiguas</p> <p data-bbox="903 819 1238 853"><i>Castro del Rio (Cordova):</i></p> <p data-bbox="983 875 1158 909">Samaritanas⁴⁹</p> <p data-bbox="991 1043 1150 1077">Dialogadas</p> <p data-bbox="903 1155 1222 1189"><i>Puente Genil (Cordova):</i></p> <p data-bbox="999 1211 1134 1245">Cuartelera</p> <p data-bbox="943 1323 1190 1357"><i>Lucena (Cordova):</i></p> <p data-bbox="991 1379 1150 1413">De Santería</p> <p data-bbox="951 1491 1182 1525"><i>Loja (Granada):</i></p> <p data-bbox="1031 1547 1110 1581">Sátira</p>

Questa suddivisione è, per buona parte, frutto della ricerca compiuta da Berlanga, il quale ha il grande merito di aver individuato e catalogato la maggior parte delle tipologie di

49 La *Samaritana* è una variante nella quale, seppur in minima parte, si denota l'influenza del flamenco. Possiamo considerarla come una sorta di “stadio intermedio” tra le *antiguas* e le *flamencas*. DVD: traccia 3.

saetas eseguite oggi giorno in Andalusia.

Le differenze che possiamo individuare comparando l'uno e l'altro gruppo sono molte e si rilevano non solo nei tratti musicali e testuali - di cui parleremo in maniera approfondita in un paragrafo a parte - ma anche negli aspetti che riguardano lo spazio rituale dedicato al canto, la tipologia degli esecutori e di conseguenza la performance.

1.3.1. DIFFUSIONE SUL TERRITORIO

Miguel Ángel Berlanga ha potuto constatare come la distribuzione sul territorio andaluso di queste due classi principali, porti ad una distinzione basata sul grado di urbanizzazione dei centri abitati. Egli rileva come le *saetas flamencas*, pur essendo ormai diffuse in tutta la regione, hanno una maggiore concentrazione nelle grandi città, prima tra tutte Siviglia:

En las capitales de provincia – y más que en ninguna, en Sevilla - hoy por hoy se cantan las llamadas saetas flamencas [...] Éstos son los tipos de saetas que la mayoría de los andaluces oyen en Semana Santa, desde luego las únicas que se oyen en las ciudades hoy en día.⁵⁰

Al contrario, le così dette *saetas antiguas*, sono conservate e praticate nei centri della campagna, dove convivono accanto alle *flamencas*, eseguite però in una percentuale minore rispetto ai contesti cittadini :

En estas localidades [si riferisce alle località della provincia di Cordova, parte della provincia di Jaén e alcune della campagna sivigliana, in cui ha compiuto la ricerca] por el contrario, se observa otro tipo de práctica: saetas cantada a pie de calle, delante de los pasos (a veces detrás) y con letras menos sentimentales y más dramáticas, referidas a la Pasión o alusivas a la conversión. A veces, como en el caso de Castro del Rio, un 'saetero oficial' camina junto al paso y cada poco intercala

50M.Á.BERLANGA, *Música y religiosidad popular: Saetas y Miserere en la Semana Santa Andaluza*. In: Campos interdisciplinarios de la Musicología, A.A. Del V Congreso de la SedEM. Barcelona, 2001, p.1373-1392: p.1375-1376.

saetas antiguas.⁵¹

Le *saetas flamencas* sono attualmente le più conosciute. Esse godono di una vasta diffusione che va oltre i confini della località in cui si sono formate. Un esempio è la *saeta* chiamata *marchenéra*, nome che deriva da Marchena che si può trovare anche nella produzione musicale della vicina capitale andalusa.

Diversamente è capitato alle varianti che non hanno ceduto alla seduzione dell'arte flamenca, le quali sono rimaste prerogativa di un solo paese, com'è ad esempio il caso della *saeta cuartelera* di Puente Genil, che si riscontra eseguita solamente in questo centro.

In casi del genere questa forma di isolamento, se così si può definire, conferisce al canto della *saeta* un'importanza identitaria notevole in quanto la sua esclusività viene riconosciuta come frutto di una cultura locale specifica e distinguibile dalle altre.

1.3.2. IPOTESI DEL “MODELLO COMUNE”

Berlanga dedica un interessante articolo alla formulazione di un'ipotesi che vede la nascita della *saeta flamenca* per antonomasia cioè la *saeta por seguiriya*, come un processo evolutivo il cui punto di partenza è un modello melodico che ritiene essere ricorrente tra le *saetas antiguas*.⁵²

A tale considerazione erano giunti anche Corinna Kramer e Leo J. Plenckers autori di uno studio analitico sulle *saetas flamencas* pubblicato nel 1998⁵³. Va detto che nel loro studio però i materiali relativi alle *saetas antiguas* presi in considerazione sono molto limitati, fattore che impedisce di avere risultati convincenti al momento della comparazione tra le diverse varianti. Dei soli due esempi presi in considerazione sappiamo dal testo che uno è in realtà una tipologia entro la quale già si mostra, seppur in minima parte, il processo di

51 M.Á.BERLANGA, *Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas*. In: Folklore y Sociedad, III Jornadas Nacionales: Cultura Tradicional en España. Proyectos de investigación en fase de realización y resultados recientes. Madrid: CIOFF-España/Lozano Comunicación Gráfica, 2006, p.11.

52 M.Á.BERLANGA, *Músicas tradicionales...*, cit., p. 1-27.

53 CORINNA KRAMER, LEO J. PLENCKERS, *The Structure of the Saeta Flamenca: An Analytical Study of Its Music*, «Yearbook for Traditional Music», 30 (1998), p. 102-132.

flamenchizzazione:

Musical Example 14 shows *saeta* D16, which has kept the traditional form of the *saeta vieja*, although it contains one extra repeat. At the same time, it displays the following features of the *saeta por seguiriya*.⁵⁴

il secondo è invece un esempio di *saeta antiguas* e lo capiamo dallo schema della struttura secondo i paradigmi utilizzati, ma non vi è alcuna trascrizione né tanto meno ci vengono fornite indicazioni sulla tipologia della variante. Per questo è da supporre che gli studiosi non fossero a conoscenza del vasto repertorio che offre la famiglia delle *saetas antiguas*.

Tuttavia è da sottolineare il merito nell'aver intuito, con così pochi elementi, alcune delle caratteristiche strutturali dissimili e comuni, tra le due famiglie e di aver teorizzato la formazione della *saeta flamenca* come lo sviluppo progressivo della *saeta vieja (antigua)*:

In fact, they represent a subsequent development of the *saeta vieja* for which the term “*saeta vieja aflamencada*” seems to be most appropriate⁵⁵.

L'ipotesi formulata da Berlanga è ben più fondata in quanto si basa invece su un considerevole lavoro comparativo tra alcune registrazioni d'archivio, di *saetas flamencas* incise agli inizi del Novecento e il materiale audio raccolto durante la sua personale ricerca sul campo, in proposito alle *antiguas*. Analizzando i materiali audio, egli individua alcuni tratti comuni tra le varie tipologie di *saetas antiguas* (che chiama *preflamencas*) e le prime registrazioni storiche di *saetas flamencas*, risalenti ai primi anni del Novecento. Queste ultime sono un modello intermedio, ovvero non ancora del tutto aflamencato. Egli immagina l'esistenza di un modello comune a tutte le *saetas* dal quale si sarebbe sviluppata successivamente la *saeta flamenca* più diffusa cioè la *saeta por seguiriya*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 126.

L'esempio musicale 14 mostra la *Saeta* D16, la quale ha conservato la forma tradizionale della *Saeta vieja*, anche se contiene una ripetizione in più. Al tempo stesso, essa presenta le seguenti caratteristiche della *saeta por Seguiriya*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 128.

Infatti essi rappresentano un successivo sviluppo della *vieja Saeta* per la quale il termine "*Saeta vieja aflamencada*" sembra essere più appropriato

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.⁵⁶

Dallo studio delle registrazioni d'archivio delle *saetas flamencas* egli evince alcuni tratti comuni significativi, i quali coincidono con le peculiarità delle *saetas antiguas* da lui raccolte.

- la linearità del profilo melodico.
- la scarsa sonorità flamenca (poco *quejio* e pochi melismi).
- la struttura formale costituita da cinque frasi musicali che corrispondono ai cinque versi del testo (formato da una quintina di versi ottonari o da una quartina in cui si ripete il terzo verso).
- la presenza di un impianto modale equivalente al modo frigio (tipico del *cante flamenco*).

Le *saetas flamencas* che oggi vengono praticate, appaiono decisamente diverse soprattutto perché risultano melodicamente più elaborate e da un punto di vista stilistico si avvicinano molto al *cante flamenco*. Ciò nonostante le caratteristiche sopracitate persistono all'interno del loro modello base ma non solo, Berlanga individua i tratti comuni precedentemente esposti, anche all'interno delle *saetas antiguas* che oggi si conservano in diversi luoghi dell'Andalusia.⁵⁷

Pertanto è portato a ritenere che la *saeta por seguriya* sia l'evoluzione 'aflamencata' più prossima al 'modello comune' di cui sono testimonianza le *saetas antiguas* odierne con tutte le loro le varianti locali.

⁵⁶ M.Á. BERLANGA, *Musica Tradicionales...* cit., p.18.

tale abbondanza documentale sulle *saetas* (che sono state registrate nel corso degli anni) è una chiara prova dell'antica diffusione e popolarità di ciò che possiamo definire come il modello di *saeta antigua* per antonomasia

⁵⁷ *Ibidem*

1.3.3. L' ESECUZIONE: MODALITÀ E FINALITÀ

Nelle varianti delle *saetas flamencas* i *cantaores* hanno nel tempo farcito la melodia tradizionale, semplice e sillabica, di sezioni melismatiche e abbellimenti vocali, rendendo il canto meno monotono e molto più articolato e difficile dal punto di vista tecnico. Questo fatto, se da un lato ha dato nuovo slancio al repertorio, dall'altro ha reso il canto della *saeta* meno accessibile alle persone che non possiedono le abilità tecniche adeguate.

- **Maria Jesús Pedrosa Blanca** - Qualsiasi persona può cantare una *saeta* però deve studiare.

- *Cioè non può improvvisarsi saetero?*

- **Maria Jesús Pedrosa Blanca** - No no! La prima volta che ho cantato una *saeta* è stata pessima. Da uccidermi! Avevo 24 anni, vestita di *mantilla*. Io sapevo cantare ma mi vergognavo e senza che me ne rendessi conto mi avevano messa in un balcone: il Cristo ed io. Che faccio? Ho cantato. Oh Dio che male! Molto male certo e ci ho messo tredici anni per imparare. La prima volta è stata pessima⁵⁸.

Oltre alle difficoltà tecniche, la funzione sociale rivestita dal canto all'interno del rito processionale spettacolarizzato unito al suo essere un importante complemento scenico, che deve essere all'altezza della bellezza del suo contesto, ha fatto sì che negli anni si venisse a creare la figura del “professionista della *saeta*”, il *saetero profesional*, che può essere ingaggiato. Il *saetero* si dice *contratado* quando viene pagato da una confraternita o da un privato, per esibirsi durante la processione, attraverso la stipulazione di un accordo contrattuale che specifica la quantità delle esecuzioni, il luogo, l'ora e il compenso.

- **Angelita Yruela** - Ci sono Confraternite che ti contrattano, che ti pagano. Ti chiamano, ti dicono: - vai a cantare là, voglio che canta qui e lì. Quanto costa?

- Costa così.

58 L' intervista a Maria Jesús Pedrosa Blanca è stata realizzata il 16 aprile 2009 a Siviglia.

Ti pagano quindi ti compromettono e tu devi essere nel posto all'ora che ti dicono loro⁵⁹.

- **Manuel Ramírez Jiménez** - “Carapapa” e Manolo Cuevas possono anche chiedere 1500, 2000 euro per sei *saetas*, che cantano da diversi posti. Dipende dal *cachet* dell'artista, alcuni possono chiedere anche 2500, 3000,00 euro⁶⁰.

Vi sono poi i *saeteros aficionados* cioè gli amatoriali, che decidono spontaneamente di esibirsi, senza alcun compenso, ponendosi sul balcone di casa propria o cantando direttamente dalla strada. Questi ultimi solitamente sono spinti da un forte senso di devozione verso l'Immagine sacra che in quel momento sta percorrendo le strade della città ed è un modo per renderle omaggio. Essi possono scegliere di cantare per '*promesa*' e ciò avviene laddove, per motivi personali, sia stata chiesta una grazia all'Immagine, promettendo in cambio di intonare una *saeta* durante la processione che la vede protagonista.

Il fatto che siano *aficionados* non vuol dire assolutamente che siano meno capaci, ma semplicemente che non sono soggetti a condizioni contrattuali.

- *Qual è la differenza tra un saetero profesional da uno non profesional?*

- **Maria Jesús Pedrosa Blanca** - Principalmente che il *profesional* incassa e il non *profesional* non incassa.

- *Ma se li senti cantare noti qualche differenza?*

- **Maria Jesús Pedrosa Blanca** - Ti spiego: quello che ti fa *profesional* è la gente.

Ad esempio, a me contrattano però io non mi considero *profesional*. Per cui ti dico: ci sono persone che tutto l'anno studiano *saetas*, si dedicano a questo e poi vanno ai concorsi di *saetas*; un concorso, un altro concorso, un altro concorso.. per esempio io conosco uno che si è presentato ad otto concorsi e

59 L'intervista ad Angelita Yruela è stata realizzata il 4 aprile 2009 a Siviglia.

60 L'intervista a Manuel Ramírez Jiménez è stata realizzata il 19 aprile 2011 a Lucena (Cordova).

ne ha vinti sei. Si chiama Kiki de Castilblanco. Io mi presentai ad un concorso ed arrivai terza, lui primo ed io terza, però lui canta da moltissimi anni, era la prima volta che mi presentavo ad un concorso e sono molto contenta di aver ottenuto il terzo premio.

Però non so se ci andrò ancora, si sta molto male! Quindi sono professionista?? Evidentemente una persona che canta *saetas* da un anno non è professionista, o può essere che in un anno impara a cantare meravigliosamente. Io credo che è una cosa che avviene solo se ti ascoltano e se qualcuno ti vuole contrattare, allora può essere che in quel momento passi a professionista.

- *Se senti Pastora Soler cantare una saeta, ascoltandola capisci che è una cantante professionista (profesional) ?*

- **Maria Jesús Pedrosa Blanca:** Io non guardo quello. Quello che guardo è se mi piace o non mi piace come canta. E non mi fa differenza se la gente la paga o non la paga, mi spiego. Se ti pagano, tu sei una *saetera*, ti metti sul balcone della persone che ti hanno pagato e canti.

- *Ma non può essere che io canto da casa mia?*

- **Maria Jesús Pedrosa Blanca:** Anche. Se hai la fortuna, se sei *saetero* e hai un balcone da dove passa la confraternita, canti⁶¹.

In ogni caso l'esecuzione è esposta alle critiche della folla udente che, apprezzando risponde con “*ole*” e applausi, mentre in caso contrario, rompe il silenzio e si disinteressa al canto. Anche una *saeta* tecnicamente eseguita in maniera impeccabile può essere giudicata negativamente e ciò avviene nel momento in cui viene a mancare un ingrediente fondamentale: il 'sentimento'. Questo elemento è la rappresentazione sonora delle condizioni fisiche ed emotive di sacrificio, sofferenza, devozione, amore (membri delle Confraternite, portantini, folla di fedeli, *saeteros*) vissute da chi interviene al rituale. Nel momento del canto il *saetero* diventa il protagonista dello spettacolo ed è colui che mette in relazione i partecipanti al rito con la sfera del divino. In questo momento lo spettacolo

61 Pedrosa Blanca, 16 aprile 2009.

diviene esperienza mistica e il 'sentimento' è l'espressione del coinvolgimento emotivo dell'esecutore, che permette agli uditori di captare il suo stato d'animo, per riconoscersi in esso ed in esso immedesimarsi.

Un *saetero contratado*, paradossalmente, nonostante sia garanzia di una buona esecuzione sotto il profilo tecnico, essendo poco coinvolto da un punto di vista emotivo, non sempre riesce a trasmettere con la voce l'emozione che invece pervade i *saeteros* che cantano per volontà propria, spinti da motivazioni intime che li coinvolgono in prima persona. La performance di un *contratado* rischia perciò di limitarsi ad un mero atto esibizionistico, cosa poco gradita dagli uditori perché probabilmente rompe l'esperienza catartica collettiva di cui parla Briones.

Durante l'esecuzione, alcune caratteristiche stilistiche del *cante flamenco*, che oramai si ritrovano ad essere parte costituente della forma musicale, vengono utilizzate dal cantore per mettere in risalto i sentimenti espressi dal testo letterale o quelli che egli stesso prova al momento del canto e che vuole comunicare. All'interno della performance è possibile individuare i principali espedienti utilizzati a questo scopo, identificandoli e differenziandoli tra loro con i termini: *melisma* e *quejio*. Così mi disse un *saetero* di Siviglia:

- **Pepe Medina:** *Quejio* è il dolore. Il melisma è la forza, è il coraggio. Ogni verso ha un senso e allo stesso tempo un messaggio, il messaggio totale. Un messaggio che canti perché il popolo lo ascolti⁶².

Parafrasando le sue parole possiamo dire che il *melisma* e il *quejio* aiutano ad esprimere il significato testuale nascosto, una sorta di livello profondo espresso dai suoni, che riassume il senso stesso del rito: in questo contesto viene rappresentata la Passione del Cristo umanizzato, che va interpretata come la messa in scena della sofferenza del Dio-uomo e della Vergine-madre a dimostrazione della penitenza umana necessaria alla purificazione dell'anima, con la fatica e il dolore fisico. Contemporaneamente a questo si contrappone un atto di celebrazione e di sostegno all'Immagine sacra che è vista come idolo di quartiere, predisponendo gli astanti ad avere atteggiamenti di forte esultanza (applausi, pianti, grida di apprezzamento). Nell'atto musicale in cui viene eseguito un

62 Medina, 5 aprile 2009.

melisma o un *quejio* si concretizzano espressamente entrambe le “passioni”.

L'esecuzione delle *saetas antiguas* avviene con modalità e finalità differenti. Concepite come forma alternativa di catechesi e non come elemento di spettacolarizzazione, la loro presenza all'interno del rito processionale è chiara manifestazione di devozione popolare, lontana dai meccanismi di conseguimento del prestigio sociale. Per questo motivo nel mondo delle *saetas antiguas* non esiste la figura del *saetero profesional* o *contratado*: in questo caso il canto non assume al ruolo di complemento scenico bensì di un semplice e molto spesso spontaneo atto devozionale.

Una delle caratteristiche che distingue queste *saetas* dalle *flamencas* è la semplicità della linea melodica, esente dai virtuosismi del *cante flamenco*. Per questo motivo esse sono accessibili ad un vasto numero di persone, che si lanciano nel canto senza avere alcun tipo di preparazione tecnica o particolari doti vocali.

Nella già nominata Marchena, in cui si conservano ben sei esemplari di *saetas antiguas*, al termine dell'esecuzione di una di queste, non ci sono applausi ma tutta la folla è chiamata a partecipare al coro in cui ad alta voce viene declamato il nome dell'Immagine sacra a cui è indirizzato il canto. Per esempio, alla *saeta* denominata *quinta del Santísimo Cristo de San Pedro*, cantata solamente a questa Immagine, tutti i presenti risponde dicendo « *Santísimo Cristo de San Pedro* ».

1.3.4. I TESTI

Dal punto di vista metrico è possibile affermare che la stragrande maggioranza delle *saetas* sono composte da quartine o quintine di versi ottonari, quasi sempre disposti in rima alternata, le cui sillabe finale possono essere in consonanza o più frequentemente in assonanza⁶³.

Come si può intuire, la differenza principale che intercorre tra le *saetas antiguas* e

⁶³ *Consonanza*: Accordo delle sillabe finali, che forma la rima; talora s'intende per c. l'uguaglianza delle sole consonanti nella terminazione di due parole (es. mare e dolore; padre e leggiadro), contrapposta all'*assonanza* in cui sono identiche solo le vocali (es. fame e pane). Definizione tratta dall'Enciclopedia Treccani consultabile al sito <www.treccani.it>.

la famiglia delle *saetas flamencas* non si manifesta nella metrica ma piuttosto si evince dai contenuti testuali.

Nel repertorio delle *saetas antiguas* essi sono essenzialmente di due tipi:

- **Narrativi:** quando raccontano brevemente alcuni momenti della Passione di Cristo.
- **Esplicativi:** quando ne spiegano il contenuto o approfondiscono il significato di taluni passaggi.

Testi di questo tipo portano ad accettare la tesi che vede l'assunzione di questo canto, in tempi passati, per un'opera di indottrinamento e conversione di massa, attraverso la costituzione di riti paraliturgici come le messe in scena della Passione e la Via Crucis . Tutt'oggi ci sono casi in cui alcune tipologie di *saetas antiguas* sono inserite all'interno di rituali fortemente teatralizzati, come avviene ad esempio nel paese di Alcalá la Real (Jaén). Qui, tre uomini chiamati *pregoneros* commentano, cantando, le diverse scene che hanno luogo durante la processione della mattina del Venerdì Santo. O ancora a Castro del Rio (Cordova) dove, durante la processione della notte del Venerdì Santo, un uomo chiamato *pregonero* segue il *paso* del Cristo cantando la *saeta de rigor* altrimenti detta *pregón*. Questi canti sono per lo più dei testi intonati su una corda di recita, alla quale vengono aggiunte delle piccole inflessioni al termine dei versi. La declamazione è eseguita nel registro acuto ricercando una sorta di tensione espressiva atta a richiamare l'attenzione dei presenti. I testi commentano o raccontano i passaggi della Passione rappresentati dalle Immagini portate in processione o da vere e proprie messe in scene teatralizzate, attuate da persone travestite e mascherate che ne interpretano, il più delle volte mimando, alcuni momenti particolarmente significativi. Studiosi come Berlanga ritengono che questi esempi odierni siano il retaggio di una tradizione poetica, quella dei *romances de pasion*, a sostegno dell'ipotesi che considera la gran parte delle *saetas* oggi denominate *antiguas*, come strofe derivate da componimenti più ampi e articolati. A dimostrazione di ciò vi è la netta somiglianza della struttura melodica e della prassi esecutiva, ma più di ogni altra cosa è lo stile della scrittura e il registro linguistico utilizzato nei testi a portare a questa supposizione⁶⁴.

Si osservi ad esempio il seguente *romances de Pasion* riportato da Benito Más y Prat in

64 M. Á. BERLANGA, *Músicas tradicionales...*

un testo del 1896⁶⁵:

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

Gesù, che trionfante entrò
domenica a Gerusalemme
come Messia venne acclamato
e il popolo tutto, in massa,
uscì a riceverlo

Si noti la somiglianza con il passaggio tratto dal testo tradizionale che tutt'oggi recita il *pregonero* del *paso* de *La Ultima Cena* di Alcaudete (Jaén):

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

Gesù, che trionfante entrò,
la domenica a Gerusalemme,
tutto il popolo lo acclamò
e ad incontrarlo uscì.

E ancora un passaggio tratto dall'odierna rappresentazione del *Prendimiento* di Alcalá la Real (Jaén):

*Judas, falso y embustero,
que vendiste al Señor
sólo por treinta dineros*

Giuda, falso e bugiardo,
che vendesti il Signore
solo per trenta denari

Da confrontarsi con il testo di una *saeta Cuartelera* di Puente Genil (Cordova). In questo paese oggigiorno non vi è alcun tipo di rappresentazione teatralizzata vera e propria, ma si riscontra la presenza di persone travestite da personaggi biblici, che nelle processioni della Settimana Santa, accompagnano le Immagini sacre:

65 BENITO MAS Y PRAT, *La tierra de María Santísima. Colección de Cuadros Andaluces*. Madrid: Ediciones Giner, 1925, 1990, p.464. In: M.Á.BERLANGA, *Músicas tradicionales...cit.*, p.8.

Donde vas Judas malvao?

*Enreoso y embustero
tu que vendiste al Señor
solo por treinta dineros*

Dove vai Giuda malvagio?

falso e bugiardo
tu che vendesti il Signore
solo per trenta denari

Nei testi delle *saetas flamencas* troviamo invece l'espressione di un sentimento personale, di tipo devozionale, rivolto all'Immagine sacra. In essi troviamo descritte immagini, situazioni e personaggi che sono i protagonisti della settimana di festa: le Confraternite, i *pasos*, i portantini, la città stessa e le emozioni che tutto questo spettacolo, questa esperienza mistica, provoca nel *saetero*. Emozioni descritte in un linguaggio ricco di lirismo, il cui fine non è educativo bensì celebrativo.

I testi sotto riportati sono un chiaro esempio dei diversi registri linguistici, propri di ciascuna categoria. Da notare inoltre l'alternanza delle rime per lo più assonanti, i registri linguistici, e i contenuti espressi dal testo che rimandano indubbiamente a tipi di finalità diverse.

Tuttavia è doveroso specificare che alcuni testi di *saetas antiguas* vengono utilizzati nell'esecuzione di alcune *saetas flamencas*.

Saeta antigua

*Estando en el huerto orando
gotas de sangre sudó,
y un ángel le ha revelado
toda su muerte y pasión.⁶⁶*

*Mentre pregava nell'orto
gocce di sangue sudò
e un angelo gli ha rivelato
tutta la sua morte e passione*

Saeta flamenca

*Las piedras no tiene sentir
pero también se estremécen
y tienen escalofrío*

I sassi non hanno sensazioni
però anche [loro] tremano
e hanno i brividi

66 A. AGUILAR Y TEJERA, *Saetas. Recogidas de la tradición oral, en Marchena (FACSIMIL de 1916)*. Marchena: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Marchena, 1997, p.15

*quando por las calles mecén
a mi Virgen del Rocío⁶⁷*

quando per le strade dondolano
la mia Vergine del Rosario.

1.4. LE MUSICHE: STRUTTURE FORMALI E MODELLI MELODICHI DI ALCUNE VARIANTI

Dopo aver definito in termini generali le differenze che intercorrono tra i due gruppi principali che formano il repertorio delle *saetas* si andranno a definire le caratteristiche strutturali di alcune tra le tipologie più emblematiche di ciascun gruppo, attraverso l'analisi formale e melodica di ciascuna delle varianti proposte in questa sede.

1.4.1. SAETAS FLAMENCAS

Le varianti più diffuse di questa famiglia sono la *saeta por seguiriya, por carcelera, por martinete* e la più recente *saeta por seguiriya con carcelera* appartenente al “tipo ibrido”. A ciascuna di queste varianti appartiene una melodia ben precisa che risponde ad un modello base riconoscibile. Nonostante le differenze melodiche e formali è possibile individuare delle caratteristiche formali comuni a tutte.

La *saeta flamenca* ha inizio con una formula d'intonazione, di lunghezza variabile, che prende il nome di *salida* o *salía*. Essa è il prologo al canto vero e proprio, che assume in sé anche la funzione di richiamo all'attenzione dei presenti. In base alla variante che il cantore si accinge a cominciare, la *salida* sarà intonata sulle parole “*ay*” o “*ya*”. Quest'ultima è utilizzata principalmente nella *saeta por carcelera*.

Le frasi musicali sulle quali vengono cantati i versi del testo contengono al loro interno parti sillabiche, a volte un poco adornate, alternate a sezione melismatiche di

⁶⁷ Testo raccolto nell'aprile del 2009 a Siviglia. Fonte: Angelita Yruela.

diversa ampiezza. Tra queste si differenziano i già nominati *quejios* ovvero melismi costruiti sulla parola “*ay*”, non appartenente al testo della *saeta*, che in alcuni casi assumono un notevole valore strutturale.

Nelle analisi che seguiranno verranno utilizzati diversi tipi di trascrizione:

- Trascrizione del testo con interpolazioni delle sezioni melismatiche.
- Trascrizione del modello base.
- Trascrizione performativa in tonalità originale.

All'interno delle trascrizioni del testo e del modello base, sono state utilizzate la lettera “Q” per segnalare la presenza di un *quejio* e la lettera “M” per indicare una sezione melismatica. Con la lettera “F + numero” sono invece identificate le frasi melodiche di cui si compone il modello base e con la lettera “V + numero” i versi letterali. Le normali stanghette di battuta sono impiegate come ulteriore segno divisorio tra le frasi musicali. Tra esse si distinguono le stanghette di battuta tratteggiate utilizzate quando non risulta esserci una vera e propria cesura del pensiero musicale.

Nelle trascrizioni performative è stato deciso di riportare in neumi le parti in cui compare il modello base e di utilizzare le note per i vari melismi, *quejios* e abbellimenti. Questo permette di identificare a colpo d'occhio la combinazione delle diverse parti e allo stesso tempo evidenzia i giochi ritmico-motivici che appartengono ai momenti virtuosistici.

Si è deciso di non riportare segni delle dinamiche di ritmo e intensità perché ritenuti non utili ai fini dell'analisi formale qui presentata.

1.4.1.1. *Saeta por seguiriya*

La *saeta por seguiriya* è considerata la *saeta flamenca* per antonomasia. Tra le tipologie incluse nella stessa classe è sicuramente la più diffusa e la più eseguita.

Come si è detto, Berlanga ritiene che essa sia lo sviluppo, in chiave flamenca, del modello che starebbe alla base di un vasto gruppo di *saetas* appartenenti alla categoria delle *antiguas*:

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 de Loja, Puente Genil, Alcalá de Guadaira, Marchena, Montoro, Puebla de Cazalla, Montilla, El Arahál, Arcos de la Frontera, Doña Mencía y Lucena.

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 antonomasia⁶⁸.

La teoria dello studioso si basa principalmente sull'analisi di diverse incisioni storiche, registrate durante la prima metà del XX secolo, in cui si riscontra concretamente la graduale contaminazione del flamenco e l'ampliamento della forma musicale. Egli osserva che nelle registrazioni più antiche, questa contaminazione si nota in maniera molto leggera, al contrario emerge molto chiaramente il modello della *saeta "llana"* - che qui chiamiamo *antigua* - più diffuso, oggi, in Andalusia. Le caratteristiche di questo modello sono: una melodia lineare di cinque frasi musicali che corrispondono alla quintina di ottonari del testo (a volte una quartina con la ripetizione del terzo verso), in modo frigio, e dall'andamento melodico piuttosto monotono.

La registrazione considerata come lo spartiacque tra l'antico modello e il nuovo aflamencato, è la *saeta* di Manuel Torre registrata nel 1908 a Siviglia⁶⁹.

Questo *cantaor* è ritenuto colui il quale crea la base dell'attuale modello di *saeta por seguiriya*, ma come afferma Berlanga, questo è ciò che si può affermare valutando la ricostruzione storica attraverso le registrazioni antiche. Ma dobbiamo essere prudenti perché alcuni testi - come ad esempio il già citato *Quién me presta una escalera* di Ortiz Nuevo - dimostrano che il processo può aver avuto inizio prima di questa data o può aver avuto linee di evoluzione diverse.

68 M.Á.BERLANGA, *Música tradicionales...cit.*, p. 18.

Questo è il modello di *saeta* che oggi giorno si trova maggiormente diffuso in una gran quantità di località andaluse che conservano, popolari, le proprie *saetas antiguas*. Lo possiamo comprovare ascoltando le registrazioni delle *saetas* di Loja, Puente Genil, Alcalá de Guadaira, Marchena, Montoro, Puebla de Cazalla, Montilla, El Arahál, Arcos de la Frontera, Doña Mencía e Lucena.

Tale abbondanza documentale di *saetas* (che abbia registrato per anni) è una prova chiara dell'antica estensione e popolarità di quello che possiamo definire come il modello di *saeta antigua* per antonomasia.

69 DVD: Traccia 4.

La novità strutturale di Manuel Torre fu realizzare una ripetizione degli ultimi due versi del testo, aggiungendo per essi due nuove frasi musicali. Oltre a ciò aggiunse l'ampliamento della melodia al IV° sopra il I° del modo frigio:

La novedad está en esa subida a la cuarta sobre la tónica frigia (p.e. La sobre Mi), que le aporta una nueva amplitud sonora, un momento de climax 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 antonomasia⁷⁰.

Durante gli anni Venti il modello di Torre si impone e nei due decenni successivi, altri *cantaores* come Pastora Pavón, Manuel Vallejo, Manuel Centeno, portano questo canto ad una canonizzazione dei suoi tratti melodico-formali che rimarrà il modello di guida per le generazioni seguenti.

Nella contemporaneità la *saeta por seguiriya* ha un modello base ben delineato nelle sue caratteristiche formali e melodico-stilistiche. Tale modello si compone di una formula d'intonazione seguita da sette frasi melodiche di cui, le ultime due, sono cantate sulla ripetizione degli ultimi due versi del testo.

Ciascuna delle frasi termina sul I grado del modo, il così detto “tono” cioè la nota attorno alla quale ruotano tutte le altre, punto di riferimento per l'esecutore e l'ascoltatore.

La melodia del canto è costruita sulla scala del modo frigio, dove il II grado compie la funzione di tensione che risolve al I. Particolare attenzione va posta al III grado che può essere eseguito con un innalzamento di semitono, di norma durante un melisma o come fioritura. Tale alterazione è frequente nel modo di Mi, usato in molti altri canti del repertorio tradizionale andaluso, soprattutto quando interagisce con il quarto grado della scala⁷¹.

Di seguito viene proposta la trascrizione di quello che attualmente è il modello base

⁷⁰ *Ivi*, p. 23.

La novità sta in questa salita alla quarta sopra la tonica frigia (per esempio la sopra il mi), che le apporta una nuova ampiezza sonora, un momento di climax e varietà a tutto il brano. 'Trovata' semplice ma talmente efficace che termina per configurarsi, intorno a lui, la classica *saeta por seguiriya*, la *saeta* flamenca per antonomasia.

⁷¹ P. JOSÉ ANTONIO DE DONOSTIA, *El modo de mi en la canción popular española (notas breves para un estudio)*, «Anuario Musical», 1 (1946), Barcelona, Instituto Español de musicología, p. 153-179.

canonico della *saeta por seguriya*.

The image displays a musical score for the 'saeta por seguriya' canon. It consists of seven staves, labeled F1 through F7, each containing a sequence of notes. The notes are primarily quarter notes and half notes, with some rests. Specific markings are placed above or below notes: 'M' appears above notes in staves F1, F2, and F4; 'Q' appears above a note in staff F2; and '(M)' appears below notes in staves F6 and F7. The notation is in a single system, with each staff on a five-line treble clef.

Melismi e *quejios* intercalano il testo, che è cantato in forma più sillabica nelle frasi melodiche. All'interno del primo *quejo*, la melodia eseguita sulle note del “*ay*” iniziale è stata incontrata in tutte le esecuzioni raccolte e analizzate durante la ricerca. Per questo ritengo sia da considerarsi ormai come parte integrante del modello base e di conseguenza ho riportato tra parentesi, nella trascrizione del modello, le note di tale melodia. Nello spazio dedicato invece al secondo *quejio* ho segnalato la fermata sul quarto grado del

modo Mi, ossia il La, inserito da Manuel Torre, che anche in questo caso è stato trascritto tra parentesi perché ormai è da considerarsi come elemento appartenente alla tradizione.

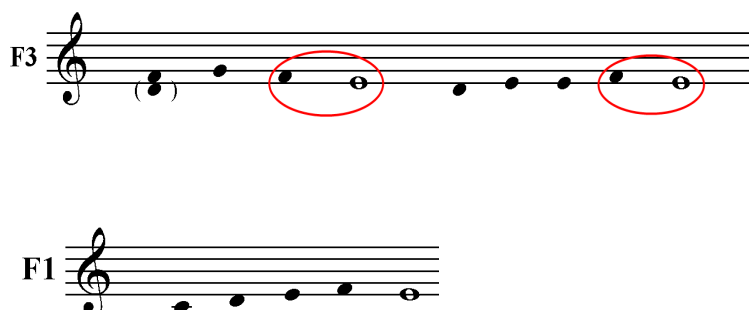
Incontriamo le sezioni melismatiche nella maggioranza delle frasi, fatta eccezione per 3 e 5 che risultano notevolmente più brevi rispetto alle altre. Dopo l'analisi di svariate interpretazioni, sono portate ad interpretare tali frasi come delle cesure che delimitano le diverse parti di un discorso musicale ampio ed elaborato.

I cantori infatti eseguono le frasi 2-3 come se appartenessero ad un'unica sezione musicale cioè senza marcare la separazione tra i versi. Lo stesso avviene per le frasi 4-5 e 6-7. Questo porta a pensare che 3, 5 e 7 vengano considerate, dal punto di vista melodico, come una sorta di cadenza finale delle rispettive frasi che le precedono, marcando così la fine della sezione musicale cui appartengono entrambe.

Pertanto ritengo si possa considerare il modello della *saeta por segueriya* come una forma costituita da una frase più tre grandi periodi musicali: frase 1 + I periodo (frasi 2-3) + II periodo (frasi 4-5) + III periodo (frasi 6-7).

Uno degli elementi di demarcazione è senza dubbio il *quejio*, che troviamo eseguito in apertura ai periodi I e III, delimitando così queste sezioni non solo a livello melodico ma anche testuale grazie all'inserzione della sillaba *ay*.

A marcare il confine tra i periodi I e II troviamo invece la combinazione di due elementi costitutivi del modello: il primo è la brevità della frase melodica 3, con la rapida enunciazione del verso, che anticipa quanto succederà nella frase 5 (conclusione del periodo II), il secondo è l'incipit della frase 4, seguente, che ricalca esattamente l'incipit iniziale (frase 1). In altre parole è come se questo secondo periodo costituisse una ripresa del materiale melodico precedente.





Le sezioni melismatiche interpolano i versi in posizione centrale. Tra esse la più significativa è senza dubbio quella appartenente alla frase centrale del modello ovvero la numero 4. A differenza degli altri melismi che possono anche essere omessi a discrezione dell'esecutore, questo compare in tutte le interpretazioni. La sua importanza strutturale, data dalla centralità della posizione, si può notare anche dallo spazio che essa occupa durante l'esecuzione. Questo melisma infatti risulta essere sempre più lungo ed elaborato rispetto agli altri.

Di seguito viene proposta come esempio performativo la trascrizione di una *saeta por seguiriya* cantata all'immagine di *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, appartenente alla confraternita de *La O*, registrata durante la Settimana Santa di Siviglia del 2010, di cui si raccomanda l'ascolto alla traccia⁷² del DVD allegato.

Riportiamo il testo cantato con l'inserimento di melismi e *quejios*, rispettando le posizioni in cui vengono eseguiti e la trascrizione in note reali dell'intera esecuzione e, di seguito, la trascrizione integrale della *saeta* nel modo frigio di Re.

ay (salida)

<i>camina lento M y cansao</i>	Cammina lento e stanco
<i>Q pare mio M el nazareno</i>	padre mio il nazareno
<i>cuanto martirio he aquí cantao</i>	quanto martirio ho qui cantato
<i>elevao M en el maero</i>	alzato sulla croce
<i>parece un lirio tronchao.</i>	sembra un giglio tagliat
<i>Q elevao en el maero</i>	
<i>parece un lirio M tronchao.</i>	

72 DVD: Traccia n 5

seguiriya

salida

a - y a - y a - y _____ a - y a - y a - y _____ a -

y _____ a - - - - a - y

F1-V1

cami-na len - to cami-na len-to _____ y can-sa - o

F2-V2

a - y _____ ay ay ay a - y _____ ay _____ a -

- - y _____ ay pa-re mi - o _____ el na - za - re-

F3-V3

- - - no _____ cuan - to _____ mar - ti - rio he a-qui can - ta - o

F4-V4

e - le - va - o _____

en el ma-

F5-V5
e - - - ro pa - re - ce un - li - rio tron - chao

F6 - rip V5
a - y ay - ay a - y

ay e - le - va - o

en el ma - e - - - - - ro

F7 - rip V6
pa - re - ce un li - rio

tron - cha - o

A tal proposito si noti come le pause di maggior valore dividano il discorso musicale nella forma che include una frase più tre periodi.

Da questa trascrizione è possibile inoltre visualizzare concretamente la lunghezza del melisma centrale e la consistente ampiezza dei *quejios*, hai quali è evidentemente attribuito un importante ruolo formale.

Concentrandoci invece nel III periodo, ovvero il momento in cui avviene la ripetizione degli ultimi due versi del testo, notiamo che all'interno del *quejio* iniziale l'arco melodico si innalza fino a toccare il VI grado (Si \flat), suono che quasi tutti i *saeteros* attuali sono soliti raggiungere una volta arrivati in questa sezione. Inoltre, in diversi melismi viene toccato il V grado (La). Possiamo dire quindi che rispetto al modello di Torre, che prevedeva il raggiungimento del IV grado vi è stata un'evoluzione melodica importante che conferisce alla parte finale della *saeta por seguiriya* un respiro maggiore, creando così nuove possibilità melodiche ed interpretative.

1.4.1.2. *Saeta carcelera*

La *carcelera* è una *saeta* che assume un carattere meno drammatico rispetto alla *saeta por seguiriya*. Questo le viene conferito dalla scala sulla quale è costruita la melodia che coincide con gli intervalli della scala del modo maggiore. Le frasi musicali sono cinque e contengono molti episodi melismatici e alcuni *quejios*.

Anche per essa Berlanga ipotizza una derivazione dall'elaborazione di una *saeta antigua*, avvenuta in maniera progressiva.

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.⁷³

Per il momento è stato incontrato solo un caso di *saeta antigua* che potrebbe essere retaggio di uno stadio evolutivo della *carcelera*. Questa variante appartiene alla tradizione di Arahal (Siviglia) le cui registrazioni storiche sono state raccolte in un cd intitolato *La saeta en Arahal* del 1999, curato da Serafin Ávila.⁷⁴

Anche della *saeta carcelera* ora esiste una forma canonica che, come avviene per la *saeta por seguiriya*, vede la comparsa delle sezioni *melismatiche* e dei *quejios* in

73 M.Á.BERLANGA, *Música tradicionales...cit.*, p. 25.

Anche se non abbiamo ancora realizzato uno studio esaustivo su questa saeta, abbiamo incontrato dei dati che ci indicano, almeno come ipotesi plausibile, quali sono i suoi modelli originari.

74 DVD: traccia 6.

posizioni ben precise.

Il modello strutturale di base si compone di una formula d'intonazione alla quale seguono cinque frasi musicali che corrispondono ciascuna ad un verso del testo, solitamente una quintina di ottonari o una quartina della quale si ripete il terzo verso. Le frasi impari cadenzano alla tonica e le pari al II°, caratteristica questa che rimanda alla struttura delle *saetas antiguas*.

Generalmente la formula d'intonazione (*salida*) della *carcelera* anticipa la melodia della prima frase, fatto che ci consente di riconoscere il genere già dalle prime note. Nel modello che segue la tonica è Do.

salida

F1

F2

F3

F4

F5

variante:

Notiamo dalla trascrizione del modello la presenza di una o più sezioni melismatiche inserite all'interno delle frasi 1, 2, 4, 5. Esse assumono una posizione centrale all'interno delle frasi 1, 2, 4 e conclusiva in 1, 2, 5 e anche nella parte finale della *salida*.

I *quejios* aprono invece le frasi 3 e 5.

Un movimento ascendente costituisce la prima parte delle frasi 1, 2, 4. Esso è formato da un intervallo di quarta (Sol-Do) susseguito da una successione di intervalli congiunti che si ferma al raggiungimento dell'intervallo di sesta (Sol-Mi).

Possiamo dire che il modello viene rispettato con rigore nelle frasi contenenti questo segmento melodico mentre nelle altre è stata riscontrata una certa libertà, da parte dei *saeteros*, nel variare la melodia del modello base. Ciò avviene quindi con meno frequenza nella frase 3 e più spesso nella frase 5, probabilmente per il fatto di essere la frase conclusiva del brano, nel quale il cantore cerca di concludere con enfasi, dimostrando al contempo potenza vocale ed estro creativo.

Analizziamo in questa sede una *saeta carcelera* cantata da Juan Romero Pantoja, famoso *cantaor* gitano di Jerez de la Frontera (Cadíz)⁷⁵. Come si evince dal testo, il canto è dedicato alla *Virgen de la Esperanza*. Esso si compone di una quartina di versi ottonari (contando ovviamente i vari casi di sinalefe), dei quali il terzo viene ripetuto in fase esecutiva per essere impiegato nella frase musicale numero 4.

Anche in questo caso viene proposta la trascrizione del testo con l'inserimento di *quejios* e melismi così come appaiono in questa esecuzione, la quale rispecchia il modello base sopra descritto

ya (salida)

Madre mia **M** de la Esperanza **M**
eres bonita **M** jerezana **M**
Q tu eres la madre de Dios
tu eres la madre **M** *de Dios*
Q del cielo eres soberana

Madre mia della Esperanza
sei la bella *jerezana*
tu sei la madre di Dio
del cielo sei sovrana

75 DVD: Traccia 7.

carcelera

Esecutore: Juan Romero Pantoja

salida

ay ya ya ya ya ya ya ya ya ya

F1-V1

oh ma-re mi - a - - - - - - - - -

- - - - - - - a - de la Es - pe-ran - za

F2-V2

y_e - res - bo - ni - ta

a - ay je - re - za-

na

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for the song "Carcelera". Each system includes a vocal line and an accompaniment line. The first system is for the vocal part, starting with "salida". The second system is for the first violin and first viola (F1-V1), and the third system is for the second violin and second viola (F2-V2). The music is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are in Spanish and describe the conditions of prison life.

F3-V3
ay _____ tu e-res la ma-dre de Di os_____

F4 -
rip V3
y.e-res la ma-dre____

de Di - os_____

F5 -
rip V4
a - - - ay - del cie - lo e - res so - ve - ra - na_____

57

5

La tonalità d'esecuzione è quella di Do# maggiore, mantenuta nella trascrizione.

Notiamo nella *salida* l'esposizione della scala ascendente tipica del genere che, come abbiamo detto, anticipa la melodia della prima frase. In questo caso il *saetero* inserisce anche una cadenza che è specifica della *carcelera* e che ritroveremo alla fine del primo verso e come ultima cadenza conclusiva. Possiamo dire quindi che il cantore apre la *saeta* con una melodia che riassume le caratteristiche principali di questo stile.

salida

ay ya ya ya ya ya ya ya ya ya

Oltre al movimento ascendente iniziale e alla cadenza sopra citata, troviamo alla fine della frase 2 un altro marchio distintivo della *saeta carcelera*: l'esecuzione di un melisma costruito attorno ai gradi III alterato e IV, in cui l'alterazione del III consiste in un abbassamento di semitono che destabilizza la sonorità del modo maggiore. Di conseguenza incontriamo l'intervallo di tono Mi^b-Fa^\sharp che conclude cadenzando al II grado con un movimento di semitono discendente (Mi^b-Re^\sharp).

Questo processo melismatico-cadenziale viene utilizzato principalmente nelle frasi melodiche pari, ovvero quelle che terminano sul II grado. Si confronti ad esempio la *saeta carcelera* cantata da Kiki de Castilblanco⁷⁶ in cui la cadenza viene utilizzata anche alla fine della quarta frase.

Per agevolare il confronto tra gli esempi audio, anche di quest'ultima si riporta il testo interpolato dall'indicazione dei *melismi* e *quejios*, che come si noterà, ricoprono le posizioni previste dal modello.

ya (salida)

Yendo, Reina [rip.]⁷⁷ **M** *de los cielos* **M**
grande tormento **M** *sufriste* **M**
Q *que no encontraba consuelo* **M**
el llanto tan **M** *hondo y triste* **M**
Q *por tu hijo en el maero* **M**

Andando, Regina dei cieli
 grande tormento soffristi
 che non trovava consolazione
 il pianto tanto profondo e triste
 per tuo figlio sulla croce

⁷⁶ DVD: traccia 8.

⁷⁷ [rip.] = ripetizione, nell'esecuzione, delle parole "*yendo, Reina*". Anche la melodia viene ripetuta uguale.

1.4.1.3. *Saeta por martinete*

Quasi per nulla studiata, la *saeta por martinete* oggi risulta essere in percentuale la meno eseguita tra le *saetas flamencas*. A differenza della *saeta por seguiriya* e della *carcelera* che sono l'evoluzione di *saetas* più arcaiche, la *por martinete* si costituisce sopra la forma musicale del *cante* flamenco omonimo, di cui esistono diverse varianti.

Il *martinete* è una forma propriamente flamenca che appartiene alla famiglia dei *cantes a palo seco*, cioè canti senza accompagnamento strumentale, eseguiti soprattutto nelle zone di Siviglia e Jerez de la Frontera. Le prime registrazioni storiche del *martinete* risalgono agli anni Venti del Novecento e in questi anni ancora non si cantavano *saetas* di questo genere, cosa che invece avverrà a partire dagli anni Cinquanta.⁷⁸

Cierto que algunos cantaores, desde los años 50 sobre todo, han cantado y cantan saetas con otros aires musicales, sobre todo 'por martinetes'.⁷⁹

Tra la *saeta carcelera* e la *saeta por martinete* esiste una confusione terminologica che in alcuni soggetti porta a confondere l'una con l'altra. Lo stesso Berlanga scrive:

si se compara analíticamente el martinete y la carcelera, se detecta rápidamente que son dos formas muy distintas estructuralmente hablando [...] En todo caso, suponemos que la confusión parte dal hecho de que sus escalas musicales se parecen algo: [...] la carcelera y el martinete se cantan en un modo de Do con algunas inflexiones o 'modulaciones' pasajeras⁸⁰.

Una delle peculiarità della *saeta por martinete* è quella di essere composta da due sezioni testuali e musicali nettamente differenti. Dalle poche registrazioni recuperate durante la ricerca si riscontra che il testo solitamente varia tra gli otto e i dieci versi, da considerare come diviso in quartine o quintine. Questo fatto non ci deve stupire perché ricalca lo schema tradizionale secondo il quale si esegue il *martinete* flamenco.

78 M.Á.BERLANGA, *Música tradicionales...*cit., p. 24-25.

79 *Ivi.* p. 24.

80 *Ibidem*

Di quest'ultimo esistono diversi modelli melodici ma purtroppo manca, nella letteratura scientifica, una classificazione chiara.

Non è stato possibile durante questa ricerca approfondire lo studio sul *martinete* e di conseguenza sulla *saeta* che da esso proviene. Quindi riporterò qui solo alcune considerazioni iniziali.

Nella *saeta por martinete* ho riscontrato la tendenza ad utilizzare nella prima strofa il modello del *martinete* più cantato, che per questo viene definito dagli specialisti come il più “classico”.

Per darne un esempio concreto propongo di seguito la trascrizione del *martinete* eseguito dal *cantaor* Manuel De Los Santos Pastor detto “Agujetas”, presente nel film *Flamenco* del regista Carlos Saura, uscito nel 1995.⁸¹ La melodia del *martinete* “classico” è utilizzata nella prima strofa.

*Nadie diga que es locura
esto que yo por ti estoy haciendo
yo, es pa' darte con mi gusto
este caudal que tengo*

*ya yo no soy quien era
ni quien debía yo de ser
soy un mueble de tristeza
arrumbao por la pared*

Nessuno dica che è follia
ciò che sto facendo per te
io, è per darti con piacere
questa ricchezza che ho

ora io non sono chi ero
né chi sarei dovuto essere
sono un mobile di tristezza
abbandonato alla parete

81 DVD: traccia 9.

Martinete

esecutore: Manuel De Los Santos Pastor "el Agujetas"

salida

a - y a - y a - y a - y

V1
ay Na - die di - ga que es

10 V2
lo - cu - ra es - to que yo por ti

16
es - toy ha - - - cien - do

19 V3
yo es pa' dar - te con mi gus - to

25 V4
es - te cau - dal que ten - go a - y

29 V5
Ya yo no soy quien e - ra

35 V6
ni quien de bí - a yo de ser

V7
soy un mue - ble de tris - te - - - za

32 V8
ar - rum - bao por la pa - red.

Il *martinete*, come la *carcelera*, utilizza in generale la scala del modo maggiore anche se vi possono comparire alcuni passaggi realizzati nel modo frigio.

La confusione tra *saeta por martinete* e *carcelera*, in gran parte è causata dal fatto che nella pratica interpretativa i due generi vengono mescolati frequentemente. Il risultato è che troviamo *saetas carceleras* che assomigliano al *martinete* e viceversa. Perché questa mescolanza? È probabile che essa sia dovuta alla forte somiglianza tra la melodia iniziale del *martinete* “classico” e il movimento melodico ascendente con cui si apre la *carcelera*: si osserva in entrambi i casi la presenza di una *salida* i cui primi tre intervalli coincidono in entrambi i modelli. Di conseguenza, la comunanza di caratteristiche come la modalità e il passaggio melodico iniziale possono, da un parte trarre in inganno l'esecutore poco esperto, dall'altra consentono all'interprete più consapevole di sperimentare intrecci di genere, uscendo dalle forme canoniche.

Viene qui proposta come esempio, nell'esecuzione di Fernando Caballo⁸², una delle varianti che ho riscontrato in diverse registrazioni. Il testo di questa *saeta por martinete* si compone di nove versi da considerarsi come una quartina più una quintina, quest'ultima a sua volta divisa in un distico e una terzina. Questa ripartizione è compiuta sulla base del tema trattato nei versi, separati dagli elementi melodici cadenzali.

*El herrero que forjaba
los clavos de tu Pasión
cerró pa' siempre la fragua
y de penita murió.*

Il fabbro che forgiava
i chiodi della tua Passione
chiuse per sempre la fucina
e di vergogna morì

*La noche te da un quejio
que a pié de tu luz se para.
Poco a poco costalero
que no se mueva el maero
que va en tus manos clavao*

La notte ti dà un gemito
che al piede della tua luce si ferma.
Poco a poco *costalero*
che non si muova il legno (la croce)
inchiodato nelle tue mani

82 DVD: Traccia 10.

martinete

Esecutore: Fernando Caballo

La "salida" non compare nella registrazione

F1-V1



ay el her - re - - - ro el her - re - ro



que for - ja - ba

F2-V2



los cla-vos de tu pa - sion



F3-V3



cer - ró pa' siem - - - pre la

F4-V4



fra - gua y de pe - ni -



ta



mu - rió.

F5-V5
8 a-ay la no - che te da _____ un que-

8 - - - ji - - - - o

F6-V6
8 que a pié de tu luz se pa - ra _____

F7-V7
8 po - co a po - co _____ cos - ta - le - ro _____

F8-V8
8 que no se mue - va el ma - e - - - ro _____

82
F9-V9
8 que va en tus ma - nos _____

8 cla - - - vao.

La melodia della prima parte coincide con quella utilizzata nel *martinete* di Agujetas. Come dicevamo poc'anzi, presenta un movimento ascendente iniziale simile alla *carcelera*. Esso però si caratterizza per la salita al IV°, che in questa trascrizione con altezze reali corrisponde alla nota RE, a differenza della scala della *carcelera* che termina sul III°.

Questa *saeta* contiene molti episodi melismatici, alcuni di breve durata inseriti tra le sillabe delle parole, altri invece più lunghi.

La trascrizione evidenzia la struttura divisa in due parti: la prima composta da quattro frasi musicali, corrispondenti alla prima quartina del testo, di cui le ultime due (F3-F4) eseguite senza che vi sia una vera e propria cesura. Lo stesso avviene per le frasi F7-F8, pensate evidentemente come formanti un unico periodo musicale.

I momenti melismatici più significativi sono collocati in prossimità delle cadenze finali.

Il canto si sviluppa sulla scala del modo maggiore dove occasionalmente può avvenire l'alterazione del III e VI grado che scendono di semitono.

The image shows two musical phrases in G major, 8/8 time. The first phrase, labeled F2-V2, has the lyrics "los cla-vos de _____ tu _____ pa - sion". A red box highlights a melismatic passage in the second measure of the second line. The second phrase, labeled F6-V6, has the lyrics "que a pié de _____ tu luz se pa - ra _____". A red circle highlights a lowered third degree (F#) in the final measure of the first line.

Può anche comparire occasionalmente l'abbassamento del II grado con il quale si viene a creare il passaggio melodico tipico del modo frigio.

The image shows a musical phrase labeled F5-V5 with the lyrics "a-ay la no - che te da _____ un que-". A red circle highlights a lowered second degree (F) in the final measure of the first line.

Per quanto riguarda la seconda strofa della *saeta* non mi è stato possibile identificare il *martinete* di riferimento.

1.4.1.4. *Saeta por seguiriya con carcelera*

Di fattura più recente sono invece le tipologie “ibride” cioè quelle che si costituiscono dall'unione di due *saetas* di diverso tipo. Riportiamo di seguito l'esempio di una *saeta por seguiriya con carcelera*. Il testo si compone di nove versi: i primi cinque cantati come *saeta por seguiriya* e gli ultimi quattro come *saeta por carcelera*. Nel sesto verso incontriamo il così detto *cambio*: un movimento melodico in cui si manifesta il passaggio dalla modalità frigia della *seguiriyá* al modo maggiore della *carcelera*.

Questa *saeta* è stata registrata da me durante la processione della confraternita de *El Museo*⁸³ il lunedì Santo del 2010 a Siviglia⁸⁴.

La trascrizione riporta l'esecuzione in note reali. È stato scelto di mantenere l'iniziale sfasamento di tono in quanto è un dato che riflette la reale difficoltà del canto non accompagnato, eseguito in una situazione ambientale data dal rituale, di forte impatto emotivo per il cantore.

La *saetera* canta in un primo momento nel tono di Re#, ma già nell'esecuzione del secondo verso perde l'intonazione e si sposta al Mi, nel quale si assesterà fino alla fine del brano.

A causa della lunghezza del testo e dei pochi minuti che l'esecutore ha a disposizione per eseguire il canto durante la processione, la presenza di lunghi episodi melismatici è limitata rispetto alle altre *saetas flamencas*. Tuttavia è possibile constatare che nella parte in cui canta *por carcelera* alla melodia viene data un'elaborazione più virtuosistica. Possiamo dire quindi che è stata rispettata la diversificazione stilistica tra i due generi.

83Nome completo: *Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad del Santísimo Sacramento y Archicofradía de Nazarenos de la Sagrada Expiración de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de las Aguas*.

84 DVD: Traccia 11.

ay (salida)

Madre mia de las aguas

Q Tu eres la mejor M nacida

La mas guapa y mas hermosa

La mas guapa M y mas bonita

Que yo he visto en toda mi vida

Y entre varales señora

Tu vas formando un recuerdo M

Haciendo la noche aurora

Y toda M Sevilla un cielo

Q Y toda Sevilla un cielo M

Madre mia delle acque

Sei la migliore nata

la più bella e [più] incantevole

la più bella e la più graziosa

Che io abbia visto in tutta la mia vita

e tra i *varales* Signora

Tu vai formando un ricordo

facendo la notte aurora

e tutta Siviglia un cielo

seguriya con carcelera

salida

ayaya - y _____ a - y

V1

ma - dre mi - a _____ ma - dre mi - a _____ de _____

las a - guas _____

V2

a - - - y _____ a - ayayay _____

21

tue - res la me - jor _____ na -

V 3

ci - - - da _____ (a) _____ la mas gua - pa _____


y mas her - mo - sa _____

V4

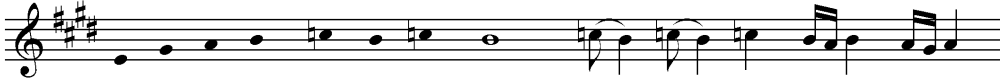
La mas gua - pa _____

(a) y mas _____ bo - ni - ta _____

seguiriyá con cárcelera

V5  (a) que yo he vis - to en to - da mi vi - da

V6  y en - tre va - ra - les se - ño - - - - - ra

V7  tu vas for - man - do un re - cuer - do



V8  ha - cien - do la no - che au - ro - - - - - ra

V9  y to - da (a) Se - vil la un cie - lo (a)

 y to - da Se - vil la un cie - lo



1.4.2. SAETAS ANTIGUAS

Nelle *saetas antiguas* la linea melodica è piuttosto lineare (per questo viene utilizzato anche il termine *saetas llanas* = piane) e sviluppata principalmente per grado congiunto. Non essendo canti concepiti per il virtuosismo non si incontrano episodi melismatici significativi ma solo alcune note di abbellimento, in prossimità dei movimenti cadenzali. Tralasciando i modelli delle *saetas dialogadas*, di cui parlerò in maniera approfondita nei capitoli successivi, vorrei ora riportare come esempio le *saetas* chiamate *Cuarta del Dulce Nombre de Jesús*, *Sexta del Santísimo Cristo de San Pedro* e la *Cuarta del Señor de la Humildad* conservate a Marchena (Sevilla).

Queste *saetas* prendono il nome dal numero dei versi di cui è composto il testo e dall'Immagine sacra a cui esso è dedicato. Le *Cuarta del Dulce Nombre* e la *Sexta del Cristo de San Pedro* sono per lo più dei canti in stile recitato, cosa che le accomuna all'esecuzione cantillata dei *pregoneros* di Doña Mencia, che ricordiamo essere i personaggi che accompagnano la processione intonando versi che narrano alcuni momenti della Passione di Cristo⁸⁵. In ciascuno degli esempi riportati è possibile notare l'assenza di parti melismatiche, per cui possiamo definire queste tipologie come canti prevalentemente sillabici.

Le *saetas* di cui parleremo ora sono state trascritte con trasposizione al modo di Mi per comodità di lettura.

1.4.2.1. *Cuarta del Dulce Nombre de Jesús*⁸⁶

Considerata una delle melodie più antiche data la linearità della melodia, che si sviluppa su una corda di recita eseguita con accenti melodici regolari.

85 DVD: Traccia 2.

86 DVD: Tracce 12-13.

*Este niño tan chiquito
cargado con esa cruz,
¡Quién le pudiera ayudar
Dulce Nombre de Jesús!*

Questo bimbo tanto piccolo
caricato con questa croce,
Chi ti può aiutare
Dolce Nome di Gesù!

cuarta del Dulce Nombre

The musical score consists of four staves, each labeled on the left with a vocal part: F1-V1, F2-V2, F3-V3, and F4-V4. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are quarter notes, with the first note of each staff being a half note. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The lyrics are: 'Es - te ni - ño tan chi - qui - to', 'car - ga - do con es - ta cruz', 'quién lo pu - die - ra a - yu - dar', and 'Dul - ce Nom - bre de Je - sús'. The fourth staff ends with a double bar line.

1.4.2.2. *Sexta del Santísimo Cristo de San Pedro*⁸⁷

Nella performance canora la melodia è seguita con dei veloci stacchi sonori, simili a dei singhiozzi, ottenuti con una contrazione brusca del diaframma. Questa modalità d'esecuzione, provoca l'oscillazione rapida dell'intonazione della corda di recita.

87 DVD: Traccia 14.

*Crujió el orbe, rompió el velo,
murió Cristo en la Cruz,
con dolor.*

*Tuvo movimiento el suelo
y a sus enemigos luego
perdonó*

Scricchiolò il mondo, ruppe il velo,
morì Cristo nella Croce,
con dolore.

Si mosse il suolo
e poi i suoi nemici
perdonò

Sexta del Santísimo Cristo de San Pedro

V3

V1-F1 cru - jió el - or - be rom - pió el ve - lo mu - rió Cristo en la cruz

V3-F2 con do - lor

V4-F3 tu - vo mo - vi - mien - to el sue - lo

V5-F4 y a sus e - ne - mi - gos lue - go

V6-F5 per - do - nó

1.4.2.3. Cuarta del Señor de la Humildad⁸⁸

La *Cuarta del Señor de la Humildad* presenta uno stato evolutivo più avanzato: la linea melodica non si ferma su una corda di recita ma si muove dentro l'intervallo di

88 DVD: Traccia 15.

quinta, inoltre la struttura del canto sembra avere già una forma più “chiusa” rispetto agli altri due casi presi in esame, nei quali tutte le frasi musicali cadenzano verso l'acuto con un intervallo di seconda minore, dando il senso di sospensione del discorso melodico.

Formalmente essa si compone di cinque frasi melodiche, per cui è necessaria la ripetizione di un verso del testo, che come di consuetudine, è il terzo. Considerando l'ambito modale in cui si muove la melodia, quello di Mi frigio, notiamo che le cadenze finali di ciascuna frase si concludono, in alternanza, sul I e II grado della scala, attribuendo al II grado una funzione di tensione, che risolve sulla nota di partenza del verso che la sussegue, ovvero il I grado.

*Sentado en una piedra está
con humildad y paciencia
esperando que se cumpla
lo que Pilato sentencia.*

Seduto su una pietra sta
con umiltà e pazienza
aspettando che si compia
quello che Pilato sentenzaia.

Cuarta del Señor de la Humildad

F1-V1
Sen - ta - do en u - na pie - dra es - tá

F2-V2
con hu - mil - dad y pa - cien - cia

F3-V3
es - pe - ran - do que se cum - pla

F4-V4
es - pe - ran - do que se cum - pla

F5-V5
lo que Pi - la - - - to sen - ten - cia

Capitolo II

LE SAETAS DIALOGADAS

Nella descrizione del repertorio compiuta da Berlanga si incontra un gruppo formato da tre varianti appartenenti alla categoria delle *saetas antiguas*, che egli chiama anche *preflamencas*⁸⁹, accomunate dal fatto di essere eseguite in forma dialogica tra due o più cantori. Le varianti in questione sono la *saeta cuartelera* di Puente Genil (Cordova), la *saeta de santería* di Lucena (Cordova) e la *sátira degli incensarios* di Loja (Granada). Berlanga colloca queste *saetas* tra le *preflamencas* perché le loro caratteristiche musicali e testuali sono riconducibili ai parametri stilistico-formali propri di questo genere, di cui troviamo una descrizione nel precedente capitolo. Però, nei colloqui intrattenuti con lo studioso, la definizione di “*saetas dialogadas*” è divenuta ricorrente e alternativa a quella di “*saetas preflamencas*” in quanto fa riferimento in modo inequivocabile alle modalità performative delle tre varianti che, come ha osservato Berlanga, “*se cantan dialogadas*⁹⁰”.

parte del mio lavoro di ricerca è stato dedicato allo studio di questo particolare gruppo di canti che rappresentano un *unicum* all'interno del repertorio delle *saetas*. Ritengo che siano principalmente due le caratteristiche che portano questi canti a differenziarsi notevolmente dalle sorelle varianti e allo stesso tempo a far sì che si possano riunire in una categoria ben specifica. Queste riguardano l'una l'aspetto performativo e l'altra il ruolo assunto dal canto all'interno del contesto socio-culturale in cui viene praticato.

Nel primo caso, la presenza di più cantori che, generalmente si alternano nell'esecuzione dei versi, innesca una serie di meccanismi dialogici di vario tipo, di cui parlerò successivamente, aspetto totalmente assente tra le altre varianti appartenenti alle *preflamencas* e *flamencas* che principalmente sono canti monodici e solistici.

A mio avviso la motivazione che porta queste *saetas* ad essere eseguite in forma dialogata, risiede nell'utilizzo che ne fanno alcuni gruppi di carattere devozionale, presenti unicamente nelle realtà sociali in cui questa pratica vocale perdura. In ciascuno

89 M.Á.BERLANGA, *Músicas tradicionales...* cit., p.18-21.

90 M.Á.BERLANGA, *Música y religiosidad popular: Saetas...*cit., p.11.

EAD., *Música y religiosidad popular en Andalucía...*cit., p.7.

dei contesti la *saeta* eseguita in forma dialogata è appannaggio di alcune persone che vivono la devozione in un sistema di associazionismo privato e fortemente ritualizzato. In tale situazione il canto assume un ruolo fondamentale nella coesione del gruppo e nella distinzione che esso ricerca, rispetto agli altri gruppi sociali, tanto da essere assunto come un simbolo identitario.

2.1. LE SAETAS DIALOGICHE NEL LORO CONTESTO SOCIALE E RITUALE

Nei paragrafi di seguito esposti saranno descritti gli ambienti socio-culturali e i contesti rituali entro i quali si inseriscono le *saetas dialogadas*.

2.1.1. PUENTE GENIL (CORDOVA): CUARTEL, CORPORAZIONE, CUARTELERA.

La *saeta* detta *cuartelera* deve il suo nome al luogo maggiormente privilegiato per la sua esecuzione: il *cuartel*. Con il termine *cuartel* (un tempo utilizzato per nominare le suddivisioni del territorio cittadino⁹¹) si identifica, a Puente Genil, la sede di una associazione chiamata Corporazione Biblica. I membri delle Corporazioni si riuniscono, ciascuno nel proprio *cuartel*, per condividere, attraverso una forma ritualizzata, il profondo spirito religioso che li accomuna. Essi trascorrono, in questa sede, alcune serate o intere giornate inserite prevalentemente durante il tempo quaresimale e in maniera più fitta nei giorni della Settimana Santa. Tuttavia, nel corso dell'anno, ciascuna Corporazione ha la facoltà di riunirsi nel proprio *cuartel* per festeggiare qualsiasi tipo di evento.

91 Nel vocabolario della REAL ACADEMIA ESPAÑOLA è riportata la seguente definizione: *Distrito o término en que se suelen dividir las ciudades o villas grandes para el mejor gobierno económico y civil del pueblo.*

2.1.1.1 Figure Bibliche

Si definiscono Figure Bibliche quelle persone che, travestite e mascherate dai personaggi che compaiono nella Bibbia, accompagnano le Immagini sacre durante le processioni.



6. Poncio Pilato y dos mozuelas [Pilato con due fanciulle]. Figure appartenenti alla Corporazione "El Pretorio Romano" (Puente Genil 2014) Foto: C.Ruiz Blanco



7. “Adán y Eva”, *Figure Bibliche appartenenti alla corporazione de Los Apostoles*. (Puente Genil 2013)
Foto: A.Vinci

La loro presenza è diffusa in molti paesi dell'Andalusia e si ritiene siano un retaggio delle antiche rappresentazioni teatralizzate o semiteatralizzate della Passione.

Muchas de las representaciones de este tipo con que hoy contamos en Andalucía, son herencia más o menos actualizada de antiguas prácticas. Algunas de ellas datan, cuando menos, del siglo XVII – con más o menos adaptaciones posteriores, según los casos-.⁹²

Nell'articolo di Berlanga, di cui sono state qui sopra citate alcune righe, egli definisce entrambi i modelli di rappresentazione, semiteatralizzata e teatralizzata:

92 M.Á.BERLANGA, *Representaciones de la Pasión*. In: *Artes y Artesanias de la Semana Santa Andaluza, Espacios y Cortejos Ceremoniales*, 9, Capítulo 7. Sevilla: Tartessos, 2004, p. 294.

Molte delle rappresentazioni di questo tipo che oggi troviamo in Adalusia, sono eredità più o meno attualizzata di pratiche antiche. Alcune di queste datano almeno il secolo XVII – con più o meno adattamenti posteriori, secondo i casi.

a. Representaciones 'semiteatralizadas'. Son las más antiguas y suelen tener lugar durante el recorrido de alguna procesión, en momentos y lugares bien precisos del recorrido procesional. Sus personajes actúan a través de alusiones simbólicas no verbalizadas, bien sea en la vestimenta y máscaras, bien a través de gestos y mimos. Cuando el acto incluye un texto, éste generalmente es semintonado o cantado, y suele estar en verso. Abundan estas representaciones en la zona central y del interior de Andalucía.

b. Representaciones teatralizadas, con texto y acción dramática explícitos. No suelen formar parte de otro acto (procesión), sino que tienen entidad propia. [...] también en ellas aparecen elementos simbólicos, textuales y musicales que remiten a versiones más antiguas. Por ejemplo, a veces nos encontramos con el canto de saetas narrativas antes o durante las escenas, a manera de introducción o explicación de lo que se está representando.⁹³

Il caso di Puente Genil va sicuramente incluso nella prima definizione. In questa località, durante le processioni della Settimana Santa, compaiono ad accompagnare le Immagini Sacre, da un certo punto del percorso, le Figure Bibliche. Sappiamo del loro utilizzo qui, già dalla metà del XVII secolo. Ce ne da notizia lo storico locale Juan Ortega Chacón:

en torno a 1595, en la Ermita – entonces extramuros- de San Cristóbal, se funda la que sería Cofradía Troncal de Nuestro Padre Jesús Nazareno. [...] en actas e inventarios documentados, desde 1660, aparecen Figuras Bíblicas pertenecientes a la

⁹³ *Ivi*, p. 3.

a. Rappresentazioni 'semiteatralizzate'. Sono le più antiche e normalmente hanno luogo durante il percorso di alcuna processione, in momenti e luoghi ben precisi del percorso processionale. I suoi personaggi attuano attraverso allusioni simboliche non verbalizzate, sia attraverso vestiario e maschere, che attraverso gesti e mimica. Quando l'atto include un testo, questo generalmente è semi-intonato o cantato e solitamente in versi. Abbondando queste rappresentazioni nella zona centrale e nell'entroterra dell'Andalusia.

b. Rappresentazioni teatralizzate, con testo e azione drammatica espliciti. Solitamente non fanno parte di un altro atto (processione), bensì hanno una entità propria. [...] anche in queste compaiono elementi simbolici, testuali e musicali che fanno riferimento a versioni più antiche. Per esempio, a volte ci incontriamo con il canto di *saetas* narrative prima e durante le scene, a modo di introduzione o spiegazione di ciò che si sta rappresentando.

Cofradía [...] ⁹⁴

Le Figure Bibliche oggi sono molte e non appartengono più alle Confraternite bensì ai gruppi chiamati Corporazioni Bibliche, dei quali ne sono i custodi. Si contano circa 70 Corporazioni che hanno il permesso di prender parte ad alcune processioni della Settimana Santa. In questi giorni compaiono sulla scena più di 400 Figure: 102 sono ispirate a personaggi dell'Antico Testamento, 107 a quelli del Nuovo Testamento, 39 sono le allegorie e i simboli della religione, 55 corazzieri, soldati e centurioni e 122 rappresentano i soldati dell'Impero Romano.

Antico Testamento:

Adán y Eva. El Arca de Noé. El Pentateuco El Arca de la Alianza. Los Libertadores de Israele (la Espina). Los Patriarcas de Israel (La Espina). Los Fundadores de Israel (La Cruz). Los Levitas. El Clan de Quehat. La Destrucción de Sodoma. Los Babilonios. Los Jueces de Israel. La Historia de Saúl (La Sentencia de Edón). Los Pecados de David (El Cirio). El Juicio de Salomón. Los reyes de Israel y Judá. El Reynado de Yosafat (El Silencio). El Reinado de Joás. La Coronación de Jehú (La Bengala). La Salvación de Jonás (La Ballena). La Reconstrucción de Jerusalén. La historia de Tobías (El Pez). El Reinado de Esther. Los Defensores de Israel. Los Siete Hermanos Macabeos. Los Profetas (fondada nel 1884. Le figure sono citate nel 1780) ⁹⁵.

Nuovo Testamento:

Simón Cirineo que ayudó a Jesús a llevar la Cruz hacia el Calvario, y el Pregonero de la Sentencia (citato nel 1663). Los Ataos (citato nel 1666). Judas, Pedro y Pablo. Cuatro soldados y Centurión. Los Apóstoles (Fondato alla fine del XIX secolo. Figure citate nel 1662). Los Evangelistas (figure citate nel 1661). Las Parábolas de Jesús. Las Tentaciones de Jesús. Las Profecías de Jesús (Las Tres Negaciones de Pedro). La Transfiguración de Jesús. Los Milagros de Jesús. El Centurión. Los Samaritanos. La Resurrección de Lázaro (Los Lázaros). Los Doctores de la Ley. Las Sectas Judaicas. Los Discípulos de Emaús. Judit (A.T.) y la Degollación de San Juan Bautista (El Degüello). El Pretorio Romano. Las Autoridades Judaicas de Jerusalén (La Judea). Los Testigos Falsos. El Prendimiento de Jesús. La Chusma. Los Judíos de Azote (Los Jetones). Los Defensores de Jesús. Los Mitigadores de Jesús (La Corona). Los Santos Varones. Las Tres

94 JUAN ORTEGA CHACÓN, *La Saeta de Puente Genil*. In: Medio siglo de Semana Santa en Puente Genil 1959-Corporación Bíblica “La Espina”, Libertadores y Patriarcas de Israel. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2009, p. 116.

intorno al 1595, nella Ermita – quindi fuori dalle mura – di San Cristóbal, si fonda quella che sarebbe la Confraternita *Troncal de Nuestro Padre Jesús Nazareno*. [...] in atti e inventari documentati, dal 1660, compaiono le Figure Bibliche appartenenti alla Confraternita [...]

95 *Guía de Horarios e Itinerarios, Semana Santa 2012*, Agrupación de Cofradías, Hermandades y Corporaciones Bíblicas de Puente Genil, 2012, p. 14-18.

Marías. Fariseo y Publicano. El Sudario de Cristo. Las Apariciones de Jesús. Los Siete Diáconos⁹⁶.

Allegorie e Simboli della Religione:

Los Fundadore del Templo. Los Dones del Espíritu Santo. Las Potencias del Alma. Las Virtudes Teologales. Sibila de Cumas y virtudes Cardinales. Las Virtudes Morales. Paz, Conciencia y Bondad. Las Postrimerías del Hombre y los Enemigos del Alma (El Ancla). Justicia y Misericordia. Judío Errante e Ismael. El Demonio, La Muerte y los Picoruchos. El Imperio Rom⁹⁷.

Tra le Figure più caratteristiche che si possono incontrare a Puente Genil ci sono quelle de *El Demonio y La Muerte* (il Demonio e La Morte) che appartengono alla Corporazione de *Los Apóstoles*⁹⁸. Esse escono solamente nella processione della notte del Venerdì Santo, seguendo il *paso* di *San Juan*. Le due vanno percorrendo le strade del paese legate ai piedi da una catena e seguite dai compagni del gruppo vestiti da *Picoruchos* (tunica nera e cappello a punta, con volto scoperto). Questi ultimi, disposti in due file, camminano suonando instancabilmente un tamburo sordo e fumando un sigaro. *El Demonio y La Muerte* sono le uniche Figure che hanno la possibilità di muoversi a piacimento, avvicinandosi alle persone con l'intenzione di spaventarle o di compiere qualche scherzo. Può avvenire anche che, gli uomini che vestono i panni di queste Figure, decidano ad un certo punto di cantare *una saeta cuartelera* e perciò si tolgono la maschera dal viso e la indossano nuovamente al termine del canto. Esse simboleggiano il vizio, il peccato e il trionfo apparente del male:

José Carlos Martín: Qui il Venerdì Santo *Los Apóstoles* escono vestiti da *Picoruchos* con *El Demonio y La Muerte*. Quello che fanno è festeggiare la vittoria su Gesù. Quindi vanno suonando da morto, con un sigaro in bocca, e imitano la tempesta che ci fu alla morte di Gesù. Quello che fanno è godere della notte perché si credono vincitori e per questo li precedono *El Demonio y La Muerte* incatenati⁹⁹.

96 *Ivi*, p. 18-22

97 *Ivi*, p. 22-24.

98 DVD: Traccia 41.

99 L'intervista a José Carlos Martín è stata realizzata l'11 aprile 2012 a Puente Genil (Cordova).



8. "Demonio y Muerte" Figure Bibliche della Corporazione de Los Apostoles, accompagnate dai compagni vestiti da Picoruchos, mentre suonano il tamburo e fumando il sigaro. (Puente Genil 2014). Foto: C. Ruiz Blanco



9. Uno degli scherzi che queste Figure bibliche compiono più frequentemente è prendere a braccetto una persona, generalmente una ragazza e con essa passare correndo tra le file formate dai componenti de Los Apostoles, vestiti da picoruchos. (Puente Genil 2014). Foto: C. Ruiz Blanco



10. "La Muerte" si toglie la maschera per cantare una saeta cuartelera ad una immagine sacra. (Puente Genil 2014)
Foto: C.Ruiz Blanco

Per tradizione solo gli uomini possono vestire i panni della Figura Biblica e questo fa sì che l'unica Corporazione femminile riconosciuta, *Las Hijas de Salfad*, non abbia concretamente nessuna figura che la rappresenti. Le donne ad essa appartenenti partecipano alla processione del martedì incorporate alla confraternita, portando i suoi abiti: esse non sono pertanto riconoscibili.

Ciascuna Figura ha degli elementi simbolici che ricordano un episodio che la vede coinvolta in un fatto narrato nelle Sacre Scritture. Possono essere oggetti o piccoli accessori -ad esempio la Figura di *San Pedro* (San Pietro) porta in una mano un gallo, o ancora *La Fed* (la fede) ha una benda sugli occhi, che risponde al detto "la fede è cieca", ma anche la postura è caratterizzante, come anche alcuni movimenti.



11. "La Fed", figura biblica appartenente alla Corporazione Las Virtudes Teologales (Puente Genil 2011). Foto: E. Zoia

Gli uomini che si travestono vengono scelti tramite sorteggio. Per i fortunati, indossare la Figura è un onore che comporta allo stesso tempo un grande sacrificio fisico: per un certo numero di ore essi non potranno parlare, bere, mangiare o togliersi la maschera. Durante la processione hanno l'obbligo di rimanere in silenzio mantenendo la postura specifica. Solamente nei momenti in cui la processione è ferma (per far riposare i trasportatori del *paso*) si possono leggermente scomporre e rilassare un po' le braccia. Non potendo compiere alcun movimento all'infuori di quelli appartenenti alla Figura, a ciascuna viene affiancato un compagno del proprio gruppo, che si occuperà di mantenere ben sistemate tutte le parti del travestimento (tunica, capigliatura, scarpe, maschera ed oggetti vari).

2.1.1.2 Corporazioni e Confraternite

Lo studio compiuto dallo storico locale Juan Ortega Chacón¹⁰⁰ ci racconta le motivazioni che portarono alla nascita delle Corporazioni Bibliche. Ortega Chacón ha rinvenuto alcuni documenti che testimoniano la presenza delle Figure Bibliche durante le processioni della Settimana Santa di Puente Genil già nella seconda metà del XVII secolo. All'epoca esse appartenevano unicamente alle Confraternite sulle quali il potere ecclesiastico, presente sul territorio, aveva un forte controllo. Tra il XVIII e XIX secolo, a Puente Genil, come nel resto della Spagna, avvennero grandi mutamenti politici e sociali, che toccarono anche la sfera religioso-devozionale.

In modo particolare l'avvento del pensiero Illuminista, che trovò forti sostenitori anche all'interno della gerarchia ecclesiastica - i quali imposero una certa sobrietà nelle manifestazioni religiose di carattere devozionale - si dovette scontrare con una forte resistenza popolare, decisa a non abbandonare le pratiche ormai divenute tradizionali:

Eso determina el que el pueblo llano, en ocasiones como contracultura, en otras dirigido o por inercia, se aferre a sus tradiciones más añejas, defendiéndolas con puños y dientes, dando cuerpo definitivo a lo que podríamos llamar una “cultura popular” hasta entonces muy difusa y diluida.¹⁰¹

Le Confraternite si consolidarono diventando più autonome e si espansero inglobando varie fasce di popolazione. Queste ultime cominciarono a partecipare con maggior protagonismo agli atti devozionali coordinati dalle Confraternite. In conseguenza a ciò la Settimana Santa cominciò una lenta trasformazione: da atto rigorosamente liturgico e penitenziale, gerarchizzato ed esclusivamente ecclesiastico, andò via via assumendo un carattere più vicino al popolo che introdusse elementi profani e coloristici, ricercando una certa spettacolarizzazione del rito.¹⁰²

100 J. ORTEGA CHACÓN, *La Saeta de Puente Genil*, cit., p. 107-170.

101 *Ivi*, p. 117.

Questo determina quello che il popolo piano [la classe più bassa], a volte come contro cultura, altre perché diretto o per inerzia, si afferra alle sue tradizioni più sentite, difendendole con pugni e denti, dando corpo definitivo a ciò che si potrebbe chiamare una “cultura popolare” fino ad allora molto vaga e di poco vigore.

102 *Ibidem*

La Chiesa non fu favorevole a questo cambiamento tanto che decise di arginare il fenomeno emanando una serie di leggi restrittive che proibivano la presenza delle Figure Bibliche e di tutti i tipi di canto “spontaneo” - tranne il Miserere, qualche corale e musica esclusivamente liturgica - durante le processioni:

El ejemplo más claro de cuanto venimos exponiendo y que de manera más pertinente nos afecta es el temprano Edicto que, en 1744, dicta el Obispo de Córdoba, Miguelvicente Cebrián, prohibiendo las representaciones de Figuras Bíblicas, Autos y rituales en lo que se incluía la parte musical que nos ocupa (“...no se permitan personas algunas que representen Pilatos, Apóstoles, Evangelistas, Sibilas ni judíos...”) y que radicalizaría, posteriormente, el prelado aragonés Pedro Antonio de Trevilla (1805-1832) que en 1820 -y aprobado por el Consejo de Castilla- dicta un Decreto, absolutamente restrictivo, en el que no sólo se proscriben, con amenazas y sanciones, Las Figuras y ordena una procesión única, sino lo que a nosotros al respecto más nos interesa: TODO TIPO DE CANTO, permitiéndose tan sólo el Miserere y algunos coros, Instrumentos de “bajos” y músicas rigurosamente litúrgicas.¹⁰³

Ma, secondo lo storico, a differenza di altre località spagnole in cui queste leggi vennero osservate in maniera rigorosa, a Puente Genil gli abitanti decisero di disobbedire al nuovo ordine, mantenendo inalterato l'uso delle Figure e con tutta probabilità anche dei canti.

Creemos que, como hipótesis aceptable, podríamos afirmar que la desobediencia y empecinado apego a sus tradiciones, salvó las Figuras Bíblicas [...] Consecuentemente, estas Figuras Bíblicas acabarían, por razones obvias y de Jerarquía Eclesiástica, separándose del tronco común de las Cofradías, adquiriendo,

103 J. ORTEGA CHACÓN, *La Saeta de Puente Genil*, cit., p. 117-118.

L'esempio più chiaro di quanto andiamo esponendo e che di forma più pertinente ci riguarda è il precoce Editto che nel 1744 detta il Vescovo di Cordova, Miguelvicente Cebrián, proibendo le rappresentazioni di Figure Bibliche, Atti e rituali nel quale si include la parte musicali di cui ci occupiamo (“...non si permettano nessuna persona che rappresenti Pilato, Apostoli, Evangelisti, Sibille ne ebrei...”) e che radicalizzerebbe, posteriormente, il prelado aragonese Pedro Antonio de Trevilla (1805-1832) che nel 1820 – e approvato per il Consiglio di Castiglia – detta un decreto, assolutamente restrittivo, nel quale non solo si vieta, con minacce e sanzioni, Le Figure e ordina una processione unica, ma quello che a noi più interessa: TUTTI I TIPI DI CANTI, permettendo solo il Miserere e alcuni cori, strumenti da “basso” e musica rigorosamente liturgica.

progresivamente, entidad e independencia que las llevarían a las Corporaciones.¹⁰⁴

Nella seconda metà del XIX secolo all'interno della società spagnola avvenne una netta separazione tra potere politico e potere ecclesiastico. La Chiesa perse la sua influenza sociale e si formò un laicismo crescente che mise in crisi le Confraternite e allo stesso tempo, si suppose, fortificò l'associazionismo corrispondente alle Figure Bibliche. Con la Costituzione del 1876 venne composta la società civile che prevedeva la disposizione di un sistema giuridico, di leggi sull'educazione, registri e leggi comunali. In quel momento l'autorità civile ovvero la giunta comunale, decise di appoggiare la formazione di associazioni civico-religiose chiamate Corporazioni Bibliche - le quali non saranno più soggette al potere ecclesiastico ma adotteranno una regolamentazione civica - e le autorizzerà a partecipare con Figure proprie, alle processioni della Settimana Santa, assieme alle Confraternite¹⁰⁵. Da allora Confraternite e Corporazioni intervengono al rito ciascuna nel proprio spazio e nel proprio ruolo, ma sono queste ultime a essere riconosciute come l'elemento culturale che più caratterizza la comunità di Puente Genil. Esse si mostrano custodi di una tradizione che con il passare degli anni si è evoluta e arricchita e tutt'ora domina la scena.

2.1.1.3 I Gruppi

Oltre alle Corporazioni esistono delle associazioni chiamate Gruppi che si distinguono dalle prime per il fatto di non avere delle Figure Bibliche che le rappresentino durante le processioni. Il Gruppo nasce come testimonianza di fede religiosa verso una determinata Immagine sacra ed è sostenuto e vincolato dalla Confraternita di cui detta Immagine è il Santo Titolare, ad esempio: “*El Viejo Pelicano*” è un gruppo della confraternita del *Santo Sepulcro*, “*El Ancla*” è il *Primero* [gruppo] della confraternita di *Jesús Amarrado a la Columna*.

104 *Ivi*, p. 118

Crediamo che, come ipotesi accettabile, potremmo affermare che la disobbedienza e l'attaccamento ostinato alle sue tradizioni, salvò le Figure Bibliche [...] Conseguentemente, queste Figure Bibliche finirebbero, per ragioni ovvie e di Gerarchia Ecclesiastica, separandosi dal tronco comune delle Confraternite, acquisendo, progressivamente, entità e indipendenza che le porterebbero alle Corporazioni.

105 *ibidem*

Durante la processione i suoi componenti, non avendo una Figura con cui partecipare, si uniscono al corteo “*alumbrando el paso*”, cioè indossando l'abito del *nazareno* (incappucciato) che riporta stemmi e colori della Confraternita, e camminano assieme ad essa tenendo in mano una candela accesa. Appare chiaro come vi sia una netta differenza nelle modalità di partecipazione al rito tra Gruppi e Corporazioni che invece hanno una posizione sociale più prestigiosa. Ma ciò a parte, nel loro mondo privato e ritualizzato, essi si comportano alla stessa maniera.

2.1.1.4. Quaresima e Settimana Santa nel *cuartel*

Il *cuartel* prende vita durante la quaresima arrivando al suo apice nei giorni di Settimana Santa.

Gli incontri che avvengono nei sabati di quaresima sono tra gli appuntamenti più importanti dell'anno e servono come preparazione spirituale alla Settimana Santa. Essi vengono chiamati *sabados de los romanos* perché la tradizione vuole che i componenti della Corporazione de *Los Romanos*, oggi seguiti dalla Corporazione *Los Ataos*, verso la mezzanotte, escano dal *cuartel* per raggiungere la piazza adiacente alla chiesa in cui è custodita l'Immagine di *Jesús Nazareno*, patrono della città¹⁰⁶.

Secondo la tradizione pontana¹⁰⁷, il periodo di quaresima ha inizio non il mercoledì delle ceneri ma il giovedì che la precede, il *jueves lardero*. Durante la quaresima, in una parete del *cuartel* è appeso il tipico calendario del tempo, chiamato la *Vieja Cuaresmera*, costituito da un'immagine, di cartone o legno, che raffigura una anziana signora che porta un cesto contenente pesce e spinaci, simboli dell'astinenza quaresimale. Alla base vi sono sette gambe che rappresentano le sette domeniche che intercorrono dal *jueves lardero* all'inizio della Settimana Santa, alle quali è attribuito un nome: *Subida de Carnaval*, *Tentaciones de Jesús*, *Transfiguración del Señor*, *El Diablo Mudo*, *Pan y Peces*, *Domingo de Pasión* e *Domingo de Ramos*. Di volta in volta, nelle riunioni del sabato, viene eletto un componente del gruppo al quale è concesso il privilegio di togliere la gamba corrispondente alla domenica che sta per iniziare.

106 DVD: Traccia 16.

107 Pontana: di Puente Genil



12. *La vieja cuaresmera*

Gli incontri nel *cuartel* sono a carattere privato, ciò significa che solamente i membri del gruppo possono parteciparvi, a meno che non si venga invitati da uno di essi con il benestare del presidente. Durante la ricerca sul campo, soprattutto il primo anno, ho chiesto più volte, a gruppi diversi, di poter assistere a una di queste serate ma non mi è mai stato concesso perché le donne non sono ammesse:

- *Il cuartel di donne di cui mi parlavi..*

-**Juan Ortega Chacón:** Si è molto moderno; ma vorrei che fosse chiaro che non c'è maschilismo. È che le corporazioni si configurano così.

-*Guarda che a me non mi lasciano entrare nel cuartel...*

-**Juan Ortega Chacón:** Si ti sto spiegando il perché. È che è come un club. Il regolamento dice che sono formati da individui che pagano una quota. Tieni presente che la società, per com'era strutturata fino a poco tempo fa, teneva fuori le donne, non solo dai *cuarteles* ma anche dalle Confraternite. Cioè facevano parte delle Confraternite anche le donne ma nell'uscita processionale c'erano solo gli uomini. E questo non solo qui ma anche a Siviglia, a Cordova, ovunque. L'attuale arcivescovo di Siviglia ha dovuto fare un decreto perché

c'erano 4-5 Confraternite resistenti al fatto che uscissero delle donne vestite di nazareno. Ti sto parlando di circa un mese fa.

Voglio dire che quello che succede qui non è un fatto privativo, quello che succede è che la corporazione è composta da soci e ha questa struttura¹⁰⁸.

Sono stata quindi indirizzata verso il *cuartel* femminile *Las Hijas de Salfad*, dal quale ho ricevuto l'invito a trascorrere con loro la notte di un sabato di quaresima. Questo ha permesso che tra noi nascesse una sincera amicizia che, successivamente, mi ha dato modo di partecipare anche ad alcuni momenti di vita "corporativa" nei giorni della Settimana Santa.

A onor del vero devo dire che tutti gli uomini dei vari gruppi si sono mostrati sempre molto disponibili, cercando di conciliare il bisogno, da parte mia, di vivere e di assistere personalmente al rito (il classico approccio basato sull'osservazione partecipante) con le regole di una tradizione secolare da rispettare. In alcune occasioni, specialmente nell'ultimo anno di ricerca, mi è stato concesso di assistere per alcuni minuti, al canto di alcune *saetas cuarteleras* durante le riunioni di certi *cuarteles*.

Pertanto, la descrizione di ciò che avviene all'interno di un *cuartel* in occasioni come queste è ristretta al limite della mia personale esperienza con *Las Hijas de Salfad*, in minima parte mediata dai racconti degli amici uomini appartenenti a diverse Corporazioni o Gruppi e dall'osservazione esterna, per lo più uditiva, che ho avuto passeggiando per le vie del paese durante la quaresima e la Settimana Santa.

- *Il "sabado de romanos" è un rito che avviene tutti i sabati di quaresima e a cui partecipano tutte le corporazioni?*

- **Juan Ortega Chacón:** Sì però questo ha subito una invasione, ora la gente si mette ovunque. Anticamente ogni corporazione andava al suo posto. *Los Romanos*, che sono quelli che salgono e suonano la marcia del *Miserere* e lo *Stabat Mater*. E le Corporazioni si mettono in un posto, fanno un giro e poi ritornano al proprio *cuartel*. Ti avranno parlato della *vieja cuaresmera* che c'è in tutti i *cuartel*: le gambe corrispondono al vangelo delle domeniche tranne la prima che è Carnevale, poi Tentazione, Trasfigurazione, Diavolo Silenzioso,

108 Ortega Chacón, 29 marzo 2011.

Pani e Pesci, Domenica di Passione e Domenica delle Palme che è quando la vecchia rimane senza gambe. Quindi quando si ritorna da *Los Romanos* si commenta il vangelo e il presidente nomina chi deve togliere la gamba. Questo è un onore. Normalmente è qualcuno che è stato ammalato e non ha potuto venire, o se c'è qualche invitato importante. Questo la toglie e fa un discorso in cui esalta la fratellanza, la corporazione, i confratelli¹⁰⁹.

Ritengo opportuno a questo punto introdurre direttamente la cronaca della serata trascorsa nel *cuartel* femminile.

Sabato 9 aprile 2011.

Ritrovo al *cuartel* ore 21.00. Dopo un'oretta di chiacchiere e presentazioni ci sediamo a tavola. La presidente, Silvia, mi dà il benvenuto e invita le colleghe ad alzarsi per le preghiere iniziali: *Padre Nostro* e *Ave Maria*. Poi ci sediamo e cominciamo a bere alcune "uvas". Per *uvas* si intende un piccolo bicchiere di vino bianco di produzione locale, dicono che abbia pochi gradi (7-8), che si beve tutto d'un fiato. Lo fanno in tutti i *cuarteles*.

Nel frattempo mangiamo delle *tapas* diligentemente preparate da tre ragazze che avevano il turno di cuoche. Si cantano *saetas cuarteras* accompagnate dal tamburo e brani vari dedicati al *cuartel*, al Cristo Nazareno patrono di Puente Genil, alla Settimana Santa.

Alle 23.00 ci spostiamo tutte sul terrazzo per vedere passare *Los Romanos* e *Los Ataos* per la consueta *subida* (salita) al "calvario" cioè alla piazza dove si trova la chiesa del patrono, situata sulla cima di un piccolo promontorio. *Los Romanos* camminano a passo spedito con le tuniche colorate e un bastone in mano, *Los Ataos* invece hanno tunica nera e il primo del corteo porta un gallo che simboleggia il gallo che cantò dopo che San Pietro aveva per tre volte rinnegato Gesù.

Entrambi i cortei hanno una piccola banda di ottoni e tamburi che suona la marcia che li accompagna e una volta arrivati suonano il *Miserere* e lo *Stabat Mater* dedicati rispettivamente al *Cristo* patrono e alla *Virgen* custoditi nella chiesa. Questi sono brani di tradizione, si suonano a memoria. Sono simili tra loro e sono eseguiti in una versione esclusivamente strumentale.

Lascio la telecamera nelle mani di Rocio, una componente del gruppo, e vado davanti alla chiesa per registrare le bande. (Scoprirò solo dopo che in realtà non ho registrato nulla per un inconveniente tecnico)

Una volta finito di suonare *Ataos* e *Romanos* ritornano al proprio *cuartel*.

Nel frattempo la piazza si è riempita di gente, sono soprattutto componenti di altri

cuarteles, e ovviamente ci andiamo anche noi. Ogni *cuartel* porta con sé un carretto con una cesta contenente qualche bottiglia di vino e i bicchieri per le *uvitas*. Una persona è incaricata di versare il vino in continuazione.

Conosco dei ragazzi che mi cantano delle *saetas*, le registro ma hanno fatto la fine dello *Stabat* e del *Miserere*. Rocio invece si diverte con la mia telecamera.

Verso l'01.00 ci spostiamo in *calle Aguilar*, pienissima di gente, per bere ancora qualcosa.

Alle 01.30 torniamo al *cuartel* per la cena.

Prima di cenare parlo con le ragazze su cosa le abbia spinte a formare questo *cuartel* visto che non hanno una Figura Biblica che vada in processione. Beatriz, una delle fondatrici, sostiene che «non è per femminismo» ma semplicemente perché avevano voglia di riunirsi e condividere la passione per la Settimana Santa. Sono tutte molto devote. Il gruppo esce in processione il Martedì Santo con una confraternita che è la stessa che il Venerdì di Dolore (venerdì che precede la Domenica delle Palme) fa la Via Crucis (In questa occasione le ragazze del *cuartel* portano il *paso* della *Virgen* per alcuni tratti). Comunque, Rocio dice che in realtà è anche perché si erano stufate di non poter entrare a far parte di nessun *cuartel* e allora si sono fatte il loro, visto anche che i vari mariti e fidanzati, nei sabati di quaresima, sono impegnati nel proprio *cuartel*. Ovviamente i maschi qui non sono assolutamente ammessi. Tant'è che il ministro spagnolo della cultura, una donna, quando è andata a visitare il *cuartel* ha dovuto entrare senza la sua scorta.

Rocio legge il Vangelo del giorno.

Mangiamo. Si chiacchiera. È il compleanno di una ragazza e una signora le fa leggere da una compagna un poemetto che secondo lei è molto toccante.

Non sono l'unica invitata al *cuartel*, ci sono anche altre invitate.

Si canta ancora: inni, *cuarteleras*, marce.

È il momento di togliere la gamba alla vecchia che simboleggia la quaresima. È un onore per chi lo fa. Le cuoche stabiliscono che deve essere Silvia, la presidentessa, perché in questo anno di presidenza ha lavorato un sacco ed ora che sta per scadere il suo mandato [solitamente il presidente del *cuartel* viene eletto il sabato di quaresima] la volevano ricompensare. La scena è commovente per loro, molto tenera per me. Silvia ringrazia e visibilmente emozionata toglie la scarpetta alla *Vieja Cuaresmera*.

Alla fine Rocio e sua cognata Blanca, altra componente del *cuartel*, cantano una *cuartelera* tradotta in italiano da una delle compagne, Cristina, che aveva imparato un po' di italiano durante l'erasmus. Tutte a ridere.

Mi fanno sistemare il testo e poi la ricantano, ed io non posso che immortalare questo magico momento con un bel video. *Salúd!*

Ore 05.00 circa, a casa.

L'incontro delle diverse Corporazioni e Gruppi, nella piazza del “calvario” all' *Ermita de Jesús*, è utilizzato soprattutto dai più giovani come momento di apprendimento e di esercizio dei vari canti. Tra questi sono soprattutto le *saetas* ad essere praticate. Ciascun gruppo trova un punto nella piazza in cui stabilirsi ma i vari membri hanno la libertà di muoversi per andare a salutare amici, parenti, mogli o fidanzate. Nell'incontrarsi, specialmente tra amici, accade sovente che tra le chiacchiere si intonino alcune *saetas cuarteleras*.

L'ambiente acustico è molto rumoroso per cui anche gli esecutori meno esperti si cimentano nel canto senza vergogna e senza timore di giudizio¹¹⁰.

Oltre alle *cuarteleras* è possibile imbattersi nell'altra *saeta* tipica di Puente Genil: la *saeta coreada*. Questa viene eseguita in coro e se ne tramandano solamente tre testi così intitolati: *La sangre pura brotaba*, *Alondras y ruiseñores* e *Viva Jesus Nazareno*. Vengono cantate formando un grande cerchio costituito dai componenti appartenenti a gruppi diversi. Essa è a tutti gli effetti un canto corale, monodico, i cui testi sono composti da quintine di ottonari che si riferiscono alla Passione, ma melodicamente è lontana dalla *cuartelera* e da tutte le altre *saetas*¹¹¹.

Durante la Settimana Santa gli incontri nel *cuartel* si intensificano tanto da diventare appuntamenti giornalieri. A partire dal *Domingo de Ramos* (domenica delle palme) fino alla sera del sabato che precede la Pasqua i componenti delle Corporazioni trascorrono gran parte della giornata nel *cuartel* mangiando, bevendo, cantando, uscendo in gruppo per vedere le processioni o per parteciparvi, quando è il proprio turno. Dalla sera del Mercoledì si comincia ad entrare nel vivo della Settimana Santa: gli uomini dei gruppi indossano una tunica, prevalentemente di color nero in segno di lutto, che tolgono dopo l'ultima processione del Sabato Santo.

110 DVD: Traccia 17.

111 DVD: Traccia 18.



13. Uomo cantando una saeta il Mercoledì Santo nel cuartel de Las Virtudes Teologales. (Puente Genil 2013).
Foto: A.Vinci

Aumenta il numero dei *pasos* che escono in processione e aumenta la presenza delle Figure Bibliche in esse presenti. A partire dalla sera del Giovedì si ha un susseguirsi ininterrotto di processioni che perdurerà fino quasi all'alba del Sabato Santo. In questi momenti di estrema condivisione il gruppo si fa sempre più unito, in un forte spirito di fratellanza che spesso porta alcuni individui ad esprimere palesemente la commozione provata per sentirsi parte di un insieme estremamente coeso, dal quale si sentono protetti e appoggiati. Il manifestarsi della commozione avviene prevalentemente nel momento del canto, sia esso di una *saeta*, *cuartelera* o *flamenca*, o di un inno.

Sono stata testimone di uno di questi momenti nel *cuartel* de *Las Hijas de Salfad*, il Mercoledì Santo del 2013. Nel dopo pranzo le donne si alternavano ininterrottamente nel canto delle *cuarteleras*, accompagnate dal ritmo di un tamburo che veniva raddoppiato da ognuna di esse battendo una mano sul tavolo.



14. Corporazione Las Hijas de Salfad. Alcuni momenti nel cuartel il Mercoledì Santo. (Puente Genil 2013).
Foto: A. Vinci

Nell'osservare i loro volti ho notato comparire in molte occasioni qualche lacrima. Una commozione che, mi hanno spiegato, è causata dall'insieme di molti fattori. Una di queste donne, ad esempio, aveva da poco vissuto un lutto in famiglia, fatto che tutte le altre conoscevano e per questo le erano state molto vicine. Improvvisamente ha intonato una *cuartelera* che ha scelto di eseguire sola, con lo sguardo fisso rivolto verso il quadro della *Virgen del Consuelo*, l'immagine sacra che il gruppo accompagna nella processione del Martedì Santo. Il testo della *saeta* diceva:

*Con que angustias siente yerto
esa madre tan divina
lo lleva en sus brazos muertos
quisiera darle la vida
con el calor de su aliento*

Con che angoscia [lo] sente rigido
questa madre tanto divina
lo prende tra le sue braccia morto
vorrebbe dargli la vita
con il calore del suo respiro

Nell'intonare il terzo verso la voce della donna si spezza e scendono le lacrime. Le compagne la osservano, la incitano a proseguire e la *saeta* viene portata a conclusione in un canto dolce e allo stesso tempo addolorato. Dopodiché il brindisi con la *uvita* e l'abbraccio con la presidente del gruppo ristabiliscono il clima allegro¹¹². In un momento

112DVD: Traccia 19.

successivo la donna prenderà la parola per ringraziare le compagne del loro affetto e per sottolineare la forza e il sostegno che essa trae dal gruppo, specialmente in un giorno come quello che sta trascorrendo.



15. Brindisi. Corporazione Las Hijas de Salfad, Mercoledì Santo. (Puente Genil 2013)
Foto:A.Vinci

Il momento più importante, intenso e mistico della Settimana Santa pontana è senza dubbio il Venerdì Santo. In questa giornata vengono portate in processione, dall'alba al tramonto, quattro Immagini Sacre tra cui il patrono *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, soprannominato "*El Terrible*". Al chiudersi di questa processione ecco ne comincia subito un'altra in cui escono altre quattro Immagini. Il tutto termina con la chiusura del *paso* della *Virgen de la Soledad*, verso le 04:00.

- **Juan Ortega Chacón:** Se sarai qui durante la Settimana Santa, che qui comincia il Sabato di Passione, quello prima della Domenica delle Palme. In questo giorno non escono figure. Cominciano fundamentalmente con il Mercoledì Santo con Adamo ed Eva, perché c'era un *paso* allegorico, fai

attenzione, che si chiamava “l'angelo cacciando dal paradiso i nostri progenitori” e quindi uscivano Adamo ed Eva. Il passo allegorico si è perso però sono rimaste le figure che continuano ad uscire. Però il blocco di figure esce il Giovedì Santo, la mattina del Venerdì Santo tutte, perché si fa la riverenza al martirio di Gesù e la Domenica di Resurrezione perché si fa una sintesi¹¹³.

Per le Corporazioni, la chiusura del *paso* della *Virgen de la Soledad*, è considerato il momento finale della Settimana Santa, anche se in realtà ci saranno altre processioni nella giornata del Sabato Santo e la mattina della Domenica di Pasqua, nella quale sfileranno tutte le Figure Bibliche.



16. Chiusura del paso de La Virgen de la Soledad. (Puente Genil 2014) Foto: C. Ruiz Blanco

113Ortega Chacón, 29 marzo 2011.

2.1.2. LOJA (GRANADA): *INCENSARIOS*, SETTIMANA SANTA, *SÁTIRA*.

Gli *incensarios* sono le figure più rappresentative della Settimana Santa di Loja, del tutto atipiche rispetto agli altri personaggi che si possono incontrare nelle stesse manifestazioni religiose di altri paesi dell'Andalusia. A distinguerli è il ruolo ricoperto all'interno del rituale processionale.

Come suggerisce il nome, essi hanno il compito di incensare le Immagini sacre e alcuni altri simboli religiosi che le precedono nel corteo. Il nucleo dell'azione, costituita da movimenti coreografici standardizzati composti da una prima e una seconda parte, è l'esecuzione della *saeta* chiamata *sátira*. Il canto si svolge rapidamente e a voce altissima “perché la gente lo deve sentire”, così dicono gli *incensarios*, i quali si alternano nell'esecuzione dei versi, in un ordine non prestabilito.



17. *Corría degli incensarios del Cristo de Los Favores*. (Loja 2013). Foto: A.Vinci

2.1.2.1. Testimonianze storiche

Oscura è la loro origine e pochissimi sono i documenti storici in cui vengono citati. Il più antico consiste in una nota di pagamento, eseguita da un gruppo di *incensarios* alla Confraternita del *Jesús de la Humildad* (ora estinta), risalente al 1765.¹¹⁴

La testimonianza storica successiva è una lettera datata 1833 e indirizzata all'arcivescovo di Granada, in cui i parroci delle parrocchie vigenti a Loja denunciavano il gran disordine che imperava nelle processioni penitenziali del Giovedì e Venerdì Santo. A seguito di ciò l'arcivescovo di Granada promulgò un decreto in cui proibiva la presenza degli *incensarios* “come segno puramente arbitrario e poco significativo dell'oggetto della processione”¹¹⁵.

Tuttavia il clero locale decise di mantenere queste figure. Si pensa che il motivo che spinse i parroci a prendere questo tipo di decisione fu il considerare gli *incensarios* come il punto di contatto tra Chiesa e popolazione. Infatti il loro canto, la *saeta* chiamata *sátira*, era considerata una forma efficace per la divulgazione e la spiegazione dei momenti salienti della Passione.¹¹⁶

Una descrizione attenta e suggestiva di questa Settimana Santa e dei suoi *incensarios* è stata pubblicata sul numero 1219 della rivista “Ilustración Artística” di Barcellona nell'anno 1905. L'articolo scritto da Emilia Pardo Bazán ci racconta che in quel periodo le processioni erano solo tre e avvenivano tra il Giovedì e il Venerdì Santo. In ciascuna di esse compariva un gruppo di *incensarios* che indossava un abito bianco o nero a seconda del momento della giornata.¹¹⁷

Juan Carlos Gómez, studioso locale, incrociando i dati rinvenuti da una ricerca documentale negli archivi storici di Loja, con la testimonianza di Emilia Pardo Bazán, è riuscito a ricostruire il panorama a cui essa dovrebbe aver assistito. Sembra, che all'inizio del Novecento ci fossero in totale quattro gruppi di *incensarios*. Due di questi vestivano interamente di bianco e appartenevano l'uno alla confraternita del *Jesús de la Humildad* e l'altro a quella del *Jesús Preso, N.tra. S.ra. De los Dolores y Santa Vera Cruz*. Entrambi

114 DEMETRIO E. BRISSET, *Visión antropológica de las sátiras de Loja. Análisis de las fiestas de Granada (8)*, «Gazeta de Antropología», 26 (2010), 1 artículo 13, p. 13.

115 JUAN CARLOS GÓMEZ, *La Semana Santa de Loja. crónica histórica de una tradición 1486-1936*.

Granada: Fundación Ibn Al-Jatib de estudios y cooperación cultural, 2010, p. 30.

116 *Ivi*, p. 31.

117 *Ivi*, p. 36.

partecipavano alle processioni del Giovedì Santo e davano l'ultima incensatura unendosi nella chiesa di San Gabriel, agli *incensarios* appartenenti alla Confraternita della *Virgen de la Angustia*, soprannominati “*la pescá*”¹¹⁸. Questi ultimi erano anch'essi vestiti di bianco ma il loro copricapo (*morrión*) portava dettagli di color nero. Essi incensavano durante la processione che cominciava la mattina del Venerdì Santo, alla conclusione della quale si presentavano con un vestito di color nero, insieme agli *incensarios* della Confraternita del *Santo Sepulcro y Ntra. Señora de la Soledad* chiamati “*los negros*” (i neri) o altrimenti detti “*los enterraores*” (coloro che seppelliscono, i becchini) perché partecipavano alla processione dell'Immagine di Cristo deposto nel sepolcro.¹¹⁹

Questa differenziazione cromatica, tuttora praticata ma con modalità differenti rispetto al passato, simboleggia il passaggio dalla vita, rappresentata da un bianco luminoso, alla morte, dove il nero è il colore del lutto.

Osservando la realtà odierna – cosa che ho potuto verificare durante la ricerca - troviamo un situazione diversa: esiste un solo gruppo di *incensarios blancos* che appartiene alla Confraternita di *Jesús Preso, Ntra. Sra. De los Dolores y Santa Vera Cruz* che esce, come da tradizione, il Giovedì Santo. “*La pescá*”, uscendo direttamente la mattina del Venerdì, utilizza un vestiario interamente nero e di bianco è solo il fazzoletto portato al collo. *Los negros* non hanno subito modificazioni.

2.1.2.2. Lo scenario attuale

Negli ultimi trent'anni ci sono stati dei cambiamenti notevoli nella struttura della Settimana Santa lojeña. Fino ad allora comparivano solo quattro Confraternite (sopra citate) e tutto si svolgeva tra il Giovedì e il Venerdì. Sul finire del XX secolo si è verificata una crescita notevole del numero delle Confraternite desiderose di compiere ciascuna la propria processione e per questo è stato anticipato l'inizio della Settimana Santa al venerdì che la precede, chiamato *Viernes de Dolores*:

118 Si dice che questo nome derivi dall'odore impregnato nei vestiti di questi *incensarios* causato dall'abitudine di consumare una cena a base di pesce prima della processione.

119 *Ivi*, p. 37-38.

- **Manuel Romero:** La Settimana Santa prima era solo il Giovedì e il Venerdì Santo. Da circa vent'anni esce la confraternita del *Domingo de Ramos* (*la burriquilla*) e da 12-14 anni [ci sono processioni] anche negli altri giorni¹²⁰.

Oggi, a Loja, ci sono processioni il *Viernes de Dolores*, il *Domingo de Ramos* (Domenica delle Palme) e dal Martedì Santo alla notte del Venerdì Santo, per un totale di 12 Confraternite e 16 Immagini di cui 10 sfilano tra Giovedì e Venerdì. Non sono solo le Confraternite ad aumentare di numero ma anche i gruppi di *incensarios*. Ai tre storici (*los blancos, la pescá, los negros*) se ne sono aggiunti altri sette che fanno riferimento alle nuove Confraternite che escono a partire dal Martedì Santo.

Ciascuno di questi gruppi si differenzia dagli altri per il colore dell'abito o di alcuni dettagli di esso.

Martedì	<i>Los Negros de Jesús Orando en el Huerto</i> (abito nero con fascia azzurra) dal 1998. <i>Los Negros de la Virgen de la Esperanza</i> (abito nero con fascia verde) dal 2008. <i>Incensarios de Los Apóstoles</i> (<i>morrión</i> bianco, tunica blu, pantalone bianco) dal 2012.
Mercoledì	<i>Los Negros de Jesús de las Tres Caídas</i> (abito nero con fascia bianca) dal 1991.
Giovedì	<i>Los Blancos</i> (abito bianco con fascia rossa)
Notte del Giovedì	<i>Los Negros del Cristo de los Favores</i> (abito nero con una corda legata al busto) dal 1998.
Venerdì	<i>Los Negros de Santa Marcela</i> (abito nero con fazzoletto azzurro) dal 1991. <i>Los Negros de la Virgen de las Angustias "La Pescá"</i> (abito nero con fazzoletto bianco al collo). <i>Los Moraos</i> (abito viola) dal 1976.
Notte del Venerdì	<i>Los Negros del Cristo de la Salud</i> (abito nero con fascia viola) dal 1988. <i>Los Negros del Sepulcro "Los Enterraos"</i> (abito totalmente nero)

120 L'intervista a Manuel Romero è stata realizzata il 30 aprile 2011 a Loja (Granada).

Le tre *corrias* del Martedì Santo incensano i *pasos* che appartengono alla confraternita *Nuestro Padre Jesús Orando en el Huerto y Nuestra Señora de la Esperanza*. Questo fatto, aggiunto alla recentissima formazione della *corria* de *Los Apostoles* (incensano l'immagine che raffigura gli apostoli, introdotta come *paso* nel 2012), ha scatenato molte polemiche a riguardo.

Colloquiando sul caso con alcuni *incensarios* (che non mi hanno consentito di riportare il nome) è emerso che il disaccordo è dovuto al fatto di ritenere questo tipo di atteggiamento come troppo irrispettoso nei confronti della tradizione:

- Normalmente c'è una *corria* per Confraternita e a parte questo [l'uniforme della *corria* de *Los Apostoles*] esce dai canoni tradizionali dei colori degli *incensarios*. La Confraternita avrebbe voluto che [gli *incensarios* de *Los Apostoles*] uscissero vestiti di bianco ma non hanno potuto perché anche nella confraternita del *Jesús Preso*, che esce il Giovedì Santo, [gli *incensarios*] sono vestiti di bianco e quest'ultima, che è la più antica, ha potuto proibirglielo. Per cui hanno deciso di uscire di bianco e azzurro. Comunque avere tre *corrias* di *incensarios* per una confraternita è scandaloso! È un fatto che rompe totalmente con la tradizione.

- *E se avessero deciso comunque di vestirsi di bianco?*

- Credo che li avrebbero denunciati alla curia. Però questo inciderebbe su tutti noi. Il problema è che non c'è una normativa che regoli queste cose¹²¹.

2.1.2.3. L'abbigliamento

Il dettaglio che colpisce fin da subito chi per la prima volta si imbatte in queste processioni è il particolare abbigliamento degli *incensarios*: una sorta di uniforme curatissima e impregiata in ogni dettaglio.

Gli *incensarios* indossano una specie di corta tunica e dei pantaloni che si chiudono sotto al ginocchio, legati con un laccio vistoso. In vita portano una larga fascia, anch'essa di

121 Conversazione via chat, 25 novembre 2013.

raso o seta, che si allaccia dietro la schiena dando al fiocco una forma ad ali di farfalla, chiamata *ceñidor*. I polpacci sono coperti da calzini e ai piedi scarpe con fibbia.

Il *morrión*, il copricapo, è l'elemento più vistoso ed è l'unico che può essere personalizzato. È costituito da un cappello a punta rivestito di seta o raso e adornato con pietre e perline. Nella parte posteriore viene collocata una coda nella quale viene disegnato o ricamato il distintivo della confraternita.



18. Lato anteriore del Morrión della *corría* de Los Blancos. (Loja 2013). Foto: A.Vinci



19. lato posteriore del morrión e *ceñidero* della *corría* de Los Blancos. (Loja 2013) . Foto: A.Vinci



20. Scarpe di incensario. (Loja 2013). Foto: A. Vinci

La vestizione avviene in casa del maestro, dove ci si riunisce circa quattro ore prima dell'uscita ufficiale. Sono le donne - madri, mogli o le fidanzate - ad occuparsi di vestire gli uomini *incensarios*. È un lavoro lungo e complicato perché alcuni dettagli, come la fascia legata alla cinta, vanno cuciti sull'abito una volta che questo è indossato. Ho avuto il privilegio di assistere alla vestizione della *corría* del *Cristo de Los Favores*. Il clima era allegro ma era percepibile un certo grado di tensione tra gli *incensarios*: tutto doveva essere il più possibile vicino alla perfezione e mentre le donne cucivano gli abiti, gli uomini si esercitavano nel canto eseguendo alcune *saetas* o, per meglio dire, alcune *sátiras*.



21. Alcune tappe della vestizione di un incensario della *corría* del Cristo de Los Favores. (Loja 2011).
Foto: E. Zoia



22. Incensarios cantando una *sátira* con i compagni durante la vestizione. (Loja 2011)
Foto: E. Zoia

2.1.2.4. La *corría*

Gli *incensarios* si riuniscono in gruppi chiamati *corrias*, formati da otto uomini. Nell'azione che sono chiamati a compiere essi si muovono seguendo i segnali del

señidero o *maestro*, ruolo svolto da uno degli otto uomini, solitamente quello con maggiore esperienza che ricopre la posizione numero 1.

La *corría* si prepara durante la quaresima incontrandosi in luoghi più o meno spaziosi, come un bar o un garage o il salone di una casa. In queste occasioni si ripassano i movimenti, ci si affina nel canto della *sátira*, si possono imparare nuovi testi e i più inesperti o chi comunque volesse imparare può farlo al termine dell'allenamento ufficiale della *corría*¹²².



23. Prove della *corría* del Cristo de Los Favores nel locale Peña de la Orza. (Loja 2011).
Foto: E. Zoia

Tra tutte le *corrías*, quella de *Los Blancos* è chiamata “la scuola” degli *incensarios* perché è formata da ragazzi molto giovani, dai quindici anni a un massimo di ventitré. Si dice che gli *incensario* migliori sono stati tutti dei *blancos*.

- *Si dice che la corría de los blancos è “la scuola” degli incensarios.*

–**Juanmi Cerrillo Gonzalez:** Sì perché siamo giovani. Anticamente era composta da gente di quaranta, cinquant'anni, con i baffi! Erano gli stessi che poi si vestivano di nero per il venerdì sera. L'ho fatto anch'io. Ora c'è una legge implicita, non c'è scritto da nessuna parte, comunque si dice che quando hai più di ventidue anni non puoi far parte de *Los Blancos* perché è bene che ci sia un ricambio generazionale. Però non è sempre stato così.

Quindi la chiamano la scuola perché siamo giovani e poi perché il maestro dedica molto tempo a insegnare il mestiere dell' *incensario*. Io per esempio ho cominciato in posizione di quarta (4), poi prima e poi sono diventato maestro e mi sono fatto la mia *corría*, e adesso sono io che insegno ad altri a un altro a fare il maestro e questo a sua volta, tra quattro, cinque anni farà lo stesso con un altro maestro. Questo si fa solo nella *corría* de *Los Blancos* e non nelle altre, in questo senso si è una scuola. Però è anche vero che ti può insegnare un *incensario negro*. C'è gente che non è mai stata de *Los Blancos*. C'è anche il detto che se non sei stato un *incensario blanco* non puoi essere un vero *incensario*. Se tu guardi bene, le *corrías* più brave sono composte da *incensarios* che sono stati *blancos*¹²³.

123 L'intervista a Juanmi Cerrillo Gonzalez è stata realizzata il 17 aprile 2012 a Loja (Granada).



24. *Corría de Los Blancos* durante la processione del *Giovedì Santo*. (Loja 2013). Foto:A.Vinci

Per partecipare alla processione la *corría* deve pagare una cospicua quota in denaro alla Confraternita di cui incenserà le Immagini. A Loja si formano ogni anno diverse *corrías* ma non tutte hanno l'opportunità di apparire durante la Settimana Santa. Siccome la domanda è più grande dell'offerta, le confraternite hanno a disposizione due modi di selezione: esse possono indire un'asta o ingaggiare direttamente la *corría* che desidera, stabilendo la quota che questa dovrà versare per poter partecipare. La seconda opzione è la più diffusa, ma mi è stato raccontato che un tempo tutto si decideva attraverso un'asta bandita la notte della terza domenica successiva alla Settimana Santa. Oggi l'unica confraternita che indice l'asta è quella del *Santo Sepulcro (Los Negros)*.

- **José Antonio Moreno:** Diciamo che tutto ciò che riguarda i confratelli e gli *orquilleros*¹²⁴ ormai si è regolarizzato. Tu sei un confratello e paghi la tua quota. Se vuoi uscire come *orquillero* ti metti in lista d'attesa e quando è il tuo turno esci.

124 *Orchilleros*: altro nome con cui vengono definiti i trasportatori del *paso*. Gli *orchilleros* trasportano l'Immagine Sacra a spalla.

Gli *incensarios* sono più liberi perché utilizzando l'asta sei sicuro di uscire: se hai soldi e uno paga 4500 euro e l'altro 5000 è chiaro che esce quest'ultimo¹²⁵.

- *É gente della confraternita che esce come incensario?*

- **Manuel Romero:** No. Gli *incensarios* vengono ingaggiati con contratto o attraverso un'asta pubblica¹²⁶.

La *corría* non si muove assieme alla processione ma la intercetta in alcuni punti prestabiliti del suo percorso. Solitamente è un luogo abbastanza ampio per riuscire a compiere i movimenti. Inoltre una *corría* può invitarne un'altra, solitamente quella che partecipa all'ultima processione conclusa, per unirsi nel dare il *golpe*.

2.1.2.5. “*dar el golpe*”

Andare a *dar el golpe* (dare il colpo) è l'espressione utilizzata dagli *incensarios* con la quale definiscono il loro compito all'interno del rito processionale. L'azione comprende l'incensatura, i movimenti coreografici e il canto della *sátira*, ma prima di ogni altra cosa, avere la possibilità di “*dar el golpe*” significa compiere un atto di forte devozione: è “fare la riverenza” cioè prostrarsi davanti alla sacralità riconosciuta dell'Immagine.

- **Manuel Romero:** È una specie di riverenza, ci inginocchiamo, è un atto di fede davanti alle Immagini¹²⁷.

L'azione si può svolgere in diversi modi e in spazi distinti, sia pubblici che privati. Principalmente si compie durante la processione, quindi per la strada. Il *golpe* si dà alla *cruz de guia*, allo stendardo e ai *pasos*. A ciascuna effigie è assegnato un movimento diverso e diversi sono i testi delle *sátiras*. Gli *incensarios* non partecipano a tutto il percorso ma appaiono solamente nei luoghi concordati con la confraternita. Dopodiché,

125 L'intervento di José Antonio Moreno (all'epoca presidente dell'associazione delle Confraternite di Loja) è avvenuto durante l'intervista a Manuel Romero, 30 aprile 2011.

126 *Ivi*

127 *Ivi*

così come sono apparsi, scompaiono camminando ordinatamente, quasi marciando, tra i vicoli del paese.

É probabile che si rechino a casa di qualche conoscente. Essi infatti possono essere invitati da privati perché diano *il golpe*, che in questo caso prende il nome di *magdalena*,¹²⁸ nella propria casa. In questo caso l'incensatura corrisponde ad una sorta di benedizione dell'edificio e delle persone che vi abitano. In cambio gli abitanti allestiscono per loro una tavola imbandita.

Si chiama *golpe al monumento*¹²⁹ invece, quando l'azione si svolge all'interno di una chiesa (il monumento) e si fa rivolti ai *pasos* allestiti al suo interno, prima che la processione abbia inizio.

Il *golpe al monumento* più importante della Settimana Santa lojeña è quello dato nella *Ermita de Jesús* la sera del Giovedì Santo e vi partecipano le *corrias* de *Los Blancos*, per tradizione, e del *Cristo de Los Favores* che esce il Giovedì notte. In questo momento si ritiene cominci ufficialmente la Settimana Santa:

– **Manuel Romero:** Quello diciamo è il “calcio d'inizio” che danno *Los Blancos*. Una volta vestiti, verso le cinque del pomeriggio, vanno alla *Ermita de Jesús*. Lo fanno sempre *Los Blancos*.

Diciamo che questo momento, alla *Ermita de Jesús*, è considerato il principio della Settimana Santa e almeno il 99% degli *incensarios* si riuniscono lì per vedere *Los Blancos*¹³⁰.

In questa chiesa si allestiscono i cinque *pasos* che usciranno la mattina del Venerdì Santo: *Santa Marcela* che impersona La Veronica, *La Vera Cruz*, *San Juan*, *Jesùs Nazareno* e la *Virgen de las Angustias*.

I primi a presentarsi sono *Los Blancos*. La chiesa è gremita di gente e le *corrias* fanno fatica a trovare lo spazio per compiere i movimenti. I ragazzi *incensarios* sono visibilmente tesi ed emozionati ma molto concentrati e attenti ai comandi del loro maestro.

128 DVD: Traccia 21.

129 DVD: Traccia 22.

130 Romero, 30 aprile 2011.

- **Manuel Romero:** Per loro è una prova di nervi perché si sentono sotto pressione e poi c'è l'emozione di essere davanti al *Nazareno* patrono di Loja. Il *Nazareno* a Loja, durante la Settimana Santa, è il massimo¹³¹.

Un altro importante appuntamento per gli *incensarios* è l'inizio della processione del Venerdì Santo, quando dalla *Ermita de Jesús* escono cinque *pasos*.

In questa occasione appaiono contemporaneamente quattro *corrías*: *Los Moraos*, *Los Negros de Santa Marcela*, *La Pescá* e *Los Blancos* invitati da quest'ultima. Le *corrías* si dispongono lungo la strada, distanziate l'una dall'altra e a ciascuna Immagine daranno il *golpe*. Nell'ultimo *golpe*, che si fa alla *Virgen de las Angustias*, sarà eseguito un *golpe* collettivo: tutti gli *incensarios* si uniscono per formare un'unica grande *corría*. Dopo il primo *golpe*, comandato dalla *corría* invitata *de Los Blancos*, ne segue un secondo, questa volta capitanato da *Los Negros de Santa Marcela*, che passa il testimone a *Los Moraos* per concludere con *La Pescá*:¹³²

- **Juanmi Cerrillo Gonzalez:** Il fatto di dare l'ultimo *golpe* tutti insieme è un'idea della *Pescá*. Non ha un significato particolare e comunque si fa a tutte le *Virgenes*, cioè dove ci sono più *corrías* presenti, l'ultimo *golpe* che è quello alla *Virgen*. si da insieme. Ovviamente devi essere invitato.

Quando siamo tutti insieme il primo *golpe* lo dà solo la *corría* della *Pescá*, poi invitano gli altri che passano davanti, quindi prima *Los Blancos*, *Santa Marcela*, *Los Moraos* e termina di nuovo la *Pescá*. Si va per ordine di maggior potere della confraternita¹³³.

2.1.2.6. I movimenti

Sono movimenti coreografici, a volte definiti balli, che si dividono in due parti tra le quali viene eseguito il canto di diverse *sátiras*.

131 *Ivi*

132 DVD: Traccia 23.

133 Cerrillo Gonzalez, 17 aprile 2012.

- **Manuel Romero:** alcuni li chiamano balli ma a me non piace. È una specie di riverenza, un atto di fede che facciamo davanti alle Immagini¹³⁴.

Il comando al movimento è impartito dal *señidero* che con un movimento veloce chiude la navetta ed in questo preciso istante i compagni della *corría* devono spostarsi nella direzione prevista. I movimenti si identificano con nomi specifici e specifiche regole di attuazione¹³⁵:

Trabajoso: si fa all'inizio della processione, al primo stendardo. Gli *Incensarios* si dispongono su due file verticali, rispetto al *paso*, per passare a una disposizione su due file orizzontali e concludere con un calcio a terra.

Cuadro: normalmente si fa alla Croce di Guida, a San Juan e a Santa Marcela. Si parte sempre disposti su due file ma allargate per passare, dopo una veloce genuflessione, a formare un quadrato, di cui un lato è costituito dal *paso*. Dopo il momento del canto si conclude il movimento ritornando su due file verticali e ravvicinate.

Cruz, cuadro y cerco: dedicato solo all'Immagine del Cristo. Si forma una croce, poi un quadrato. Terminata l'esecuzione delle *sátiras* ciascuna fila si dispone su un lato del *paso* così da "accerchiarlo" e incensarlo. Esse poi retrocedono a formare di nuovo la croce e il quadrato, concludendo con una genuflessione. Infine si vanno a formare due file verticali ma allargate.

Cruz y cuarta: solo davanti alla Madonna. Anche qui si comincia con una genuflessione per poi formare una croce seguita da un'altra genuflessione, un'apertura e colpo a terra. Dopo il canto si ripetono i movimenti e si ritorna alla posizione di due file verticali ravvicinate.

134 Romero, 30 aprile 2011.

135 DVD: Traccia 24.

Sencillo: è il più semplice. Si realizza agli standardi della processione.

Magdalena: è il *sencillo* che si esegue nelle case in cui la *corría* è invitata, lo stesso giorno in cui esce con la Confraternita. Questo movimento prevede una genuflessione attorno ad una tavola con al centro il dolce tipico della *Semana Santa* andalusa: la *Magdalena*.

La parte centrale del movimento è l'esecuzione della *sátira*, cantata dagli uomini della *corría* un verso ciascuno. Si possono eseguire dalle due alle sette *sátiras* e questo dipende dagli accordi presi in precedenza con la Confraternita:

–**Juanmi Cerrillo Gonzalez:** Il numero di *sátira* che si cantano ad una Immagine può variare. Questa è una cosa che si stabilisce con la confraternita, ci sono *corría* che cantano sei, sette *sátira* e altre che ne cantano due. Diciamo che anticamente se ne cantavano al massimo due o tre. A *Los Blancos* non ne lasciano cantare più di due o tre a movimento. A quelli del Martedì Santo anche nove!¹³⁶

2.1.3. LUCENA (CORDOVA): *SANTERÍA, SANTEROS, SANTEAR*

I protagonisti indiscussi della Settimana Santa Luentina sono coloro i quali, responsabilmente, assumono il compito di trasportare a spalla, per le vie del paese, i *pasos* delle Confraternite. L' Immagine sacra, a Lucena, viene chiamata *Santo* e per associazione, chi la trasporta è un *santero*. Il gruppo di *santeros* che trasporta il *paso* prende il nome di *cuadrilla* o *santería*.

136 Cerrillo Gonzalez, 17 aprile 2012.



25 *Santería del Cristo de la Humildad*. (Lucena 2011). Foto: E. Zoia

La *saeta* chiamata *de santería* prende vita tra i *santeros* durante le *juntas*: incontri organizzati precedentemente alla Settimana Santa, al fine di accrescere l'affiatamento tra i membri del gruppo.

In questa circostanza i *santeros* mettono in atto un vero e proprio dialogo utilizzando questa particolarissima *saeta*, che si differenzia da tutte le altre varianti del repertorio, perché costituita da un testo improvvisato su formule melodiche precostituite ed entrambi di estensione variabile. Inoltre, essendo utilizzata per colloquiare, essa non assolve al ruolo canonico di diffusione delle Sacre Scritture né tanto meno può essere utilizzata come preghiera cantata o come complemento al rito della processione. Per questi motivi è difficile giustificare a questo canto l'appellativo di *saeta*. Forse sarebbe più corretto definirla una forma di poesia intonata e improvvisata, probabilmente derivata dalla tradizione dei *cantaores de trovos* presenti in quest'area.

Ciononostante la sua relazione con il mondo dei riti paraliturgici della Settimana Santa è evidente e forse proprio per questo, gli attori sociali stessi, attribuiscono a questo

canto il titolo di *saeta*, seppur consci delle discrepanze che intercorrono tra la struttura, il ruolo e il significato intrinseco di quest'ultima da ciò che più generalmente si definisce con questo termine.

2.1.3.1. *Santería, santeros, santear*

La *santería* es actualmente un sistema de asociación temporal de varones cuya finalidad fundamental es portar a hombros los tronos procesionales de una manera peculiar llamada *santear*.¹³⁷

La definizione coniata da Palma Robles – studioso Lucentino – ci permette di cominciare ad approfondire questo tema partendo da alcuni dei suoi aspetti più caratteristici e significativi.

Nella definizione si parla di *asociación temporal* cioè di breve durata, precaria, infatti le diverse *santerías* si formano ogni anno *ex novo*. È doveroso specificare che la costituzione delle *santerías* non è un fatto che prende vita solamente in relazione alla Settimana Santa ma vige anche nelle processioni che si svolgono durante il resto dell'anno. I *santeros* trasportano i *pasos* a spalla, secondo uno stile particolare chiamato *santear*, attraverso il quale i *santeros* dimostrano la loro forza fisica.

Di norma, se l'Immagine (che può essere composta da più personaggi) rappresenta un *Cristo* i *santeros* si muovono a passo rapido, alzando il *paso* con la spalla a ciascun passo, creando un effetto visivo come di piccoli saltelli. Se invece è una *Virgen*, l'andatura sarà lenta e ondeggiante.¹³⁸

Negli anni si è andata formando una prassi nel modo di *santear* ciascuna delle Immagini, tanto che ad oggi si differenziano nello specifico. Ad esempio al *paso* del *Cristo de La Columna* viene imposto un ritmo rapido, con un movimento di spalla notevole che muove la frusta del flagellatore quasi a sottolineare l'aggressività del gesto e gli spasmi del corpo sottoposto alla flagellazione. Al *paso* della “*Burriquita*” (Immagine

137 LUISFERNANDO PALMA ROBLES, *Notas taurianas sobre la Santería*, «Entrevarales» 3, Lucena, 1993, p.4, cit In: JOSÉ ANTONIO VILLALBA MUÑOZ, *Lucena y la Santería. La Santería lucentina desde una perspectiva histórica*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena, 2008, p. 15.

138 DVD: Traccia 25.

che rappresenta l'entrata di Gesù a Gerusalemme a cavallo di un asino) viene imposto un ritmo veloce ma con una alzata di spalla meno evidente e solo nella parte posteriore del *paso*, così da simulare l'andamento dell'asino. La *Virgen de la Soledad*, considerata “la signora” della Settimana Santa, cammina ondeggiando molto lentamente.

I movimenti vengono accompagnati dal ritmo del tamburo, lo stesso che è presente durante le *juntas*. Ad accompagnare alcune effigi che raffigurano Cristo, oltre al tamburo (variano da uno a tre) è aggiunto uno strumento a fiato, simile ad una tromba naturale, chiamato *torralbo*.¹³⁹

- *Come si marca il passo da seguire?*

- **Manuel Ramírez Jiménez:** Si decide prima di uscire. E lo marca il tamburo.

- *E la tromba?*

- **Manuel Ramírez Jiménez:** C'è solo in alcuni *pasos* non in tutti. Si chiama *torralbo*. La tromba ha un altro suono.

- *C'è solo nei pasos del Cristo?*

- **Manuel Ramírez Jiménez:**

In alcuni Cristo, ufficialmente in tre. *La Columna*, *La Burriquita*, *Jesus el Nazareno*, e *El Santo Entierro* anche ce l'ha. Nessuna *Virgen*¹⁴⁰.

In proposito agli stili del *santear* riporto il commento del *santero* Manuel Guijarro Nieto, presente nella rivista *Torralbo 2001*:

El de la Columna, que hace mucho tiempo no sale bien, salvo el año que la sacó mi sobrino Juan Lara, que me gustó mucho. Debe salir como antiguamente, mandando mucho de atrás y sujetando la delantera sin moverse y sin que le zarandee. El de Nuestro Padre Jesús, que es más lento que el anterior, pero también movido de atrás. Las Virgenes 'maceteán' pero con su 'mijita' de aire'. La Sangre 'maceteá' también. Siempre sale bien la Sangre. Y el Entierro 'coleao', como siempre¹⁴¹.

139 DVD: Traccia 26 (00:23).

140 Ramírez Jiménez, 19 aprile 2011.

141 J.A.VILLALBA MUÑOZ, *Lucena y la Santería...*cit., commento alla foto n°10.

Quello de *la Columna*, che da molto tempo non esce bene, tranne l'anno che lo portò mio nipote Juan Lara,

Un particolare importante della definizione di Palma Robles è l'utilizzo dell'avverbio di tempo “*actualmente*” che specifica in maniera inequivocabile che essa è valida per come la *santería* appare oggi e ciò sottintende che vi è un passato dove le cose apparivano diversamente. Infatti, per gli storici che si sono occupati di questo tema, esiste un momento in cui la *santería* si sviluppa in maniera sostanziale e acquisisce connotati diversi. Quando sia avvenuto con precisione questo cambiamento non è possibile stabilirlo con certezza, ma le testimonianze scritte e orali raccolte dagli studiosi, portano a ritenere che una evoluzione sostanziale sia cominciata a partire dalla metà degli anni Settanta del XX secolo, crescendo di intensità negli anni Ottanta, conseguentemente al forte cambiamento dell'assetto socio-economico della città. Tuttavia, alcune testimonianze orali danno adito a supporre che già qualche decennio prima avesse avuto inizio un cambiamento molto importante, di matrice “culturale”.

Esse ci raccontano che, sicuramente fino agli anni Trenta del Novecento, il trasporto delle Immagini Sacre avveniva rispettando la divisione tra le classi sociali: da una parte il clero e l'aristocrazia, dall'altra il popolo meno abbiente. Alle classi più alte era riservata quella tratta del percorso che si svolgeva nel centro del paese, attorno agli edifici pubblici e religiosi più importanti, che simboleggiavano il potere. Anche alle persone delle classi più povere era concesso trasportare l'Immagine e per molte ore, ma solamente percorrendo le zone periferiche. Nel libro di J.A. Villalba Muñoz viene riportata parte del testo di un documento con data 1 maggio 1814, dove è narrata la processione della *Virgen de Araceli*¹⁴² (patrona del paese) e in cui il dato emerge con chiarezza:

El Venerable Clero sacaba en hombros la Venerable Imagen y la conducía hasta Santa Clara; allí la tomaba la Nobleza, y la llevaba hasta el colegio de la Purísima Concepción, y en esta iglesia la tomaba el Pueblo y la llevaba hasta la

che mi piacque molto. Deve salire come una volta, mandando (credo voglia dire alzando) molto dietro e trattenendo la *delantera* senza muoversi e senza che si agiti. Quello di *Nuestro Padre Jesús*, che è più lento del precedente, però anche questo mosso da dietro. Le Madonne “*maceteám*” [dondolano] ma ciascuna con il loro stile. La *Sangre* anche *macetedá*. Sempre esce bene la *Sangre*. E l' *Entierro* “*coleao*” [muovendo la parte posteriore come una coda] come sempre.

142 Questa Immagine, che non appartiene a quelle che sfilano durante le processioni della Settimana Santa, è molto venerata in quanto patrona del paese. Essa è situata nel santuario di Sierra de Aras e ogni anno vengono organizzate due processioni: la *bajada* (la discesa) che ha luogo la penultima domenica di aprile, in cui l'Immagine viene trasportata a spalla per 6 km, fino alla chiesa di San Matteo nel centro della città, e la *subida* (la salita) che si svolge la prima domenica di giugno, in cui viene riportata al suo santuario.

parroquia [...] pasando por tres colegios, por la cárcel y el hospital, y si se quiere salir al campo que se diera una vuelta completa por la Ronda del pueblo, pero sin alejarse ni salirse de la Ronda ni dar más de una vuelta en la Plaza Nueva y volver a entrar Nuestra Señora de espaldas desde el Ayuntamiento a la parroquia ¹⁴³

Da questo breve frammento si capisce perfettamente quanto fosse netta la separazione degli stati sociali e quanto fosse importante mantenere questa distinzione pubblicamente. Come evidenzia Villalba Muñoz:

Debajo del trono cada estamento poseía su tiempo y su sitio en el recorrido, no cabía la mezcla, ni mucho menos la igualdad, precisamente lo que se marcaba era la desigualdad¹⁴⁴ [...].

e ancora:

La separación entre el clero y la nobleza, por una parte y el pueblo, por otra, sobre todo en acto públicos, era una realidad irrefutable¹⁴⁵.

Villalba Muñoz apre il suo libro con un frammento di un'intervista realizzata il 27 febbraio 2007 alla signora Araceli De La torre Galliano, in cui racconta un episodio che potremmo considerare fondamentale per lo sviluppo della *santería* moderna. La signora Araceli, sorella del protagonista della storia, al momento dell'intervista ha 93 anni.

143 FRANCISCO LÓPEZ SALAMANCA, *Documentos para una historia de M^a Santísima de Araceli 1801-1850*. Lucena: Imprenta Tenllado, 1999, p. 64, cit. In: J.A.VILLALBA MUÑOZ, *Lucena y La Santería...*cit., p.31-32.

Il venerabile Clero portava a spalla la Venerabile Immagine e la portava fino a Santa Clara; lì la prendeva la Nobiltà e la portava fino al collegio della *Purísima Concepción*, e in questa chiesa la prendeva il Popolo e la portava fino alla parrocchia [...] passando per tre collegi, per le prigioni e l'ospedale, e se voleva uscire nei campi faceva un giro completo per la Ronda del paese, però senza allontanarsi ne uscire dalla Ronda e nemmeno facendo più di un giro nella Plaza Nueva e tornare per far entrare *Nuestra Señora* di schiena dal Municipio alla parrocchia.

144 J.A.VILLALBA MUÑOZ, *Lucena y La Santería...*cit., p 34.

Sotto il trono ciascuna estrazione [sociale] possedeva il suo tempo e il suo posto nel percorso, non c'era la mescolanza né tanto meno l'uguaglianza, precisamente quello che si marcava era la disuguaglianza.

145 *Ivi*, p.3 5

La separazione tra il clero e la nobiltà, rispetto al popolo, dall'altra soprattutto negli atti pubblici, era una realtà inconfutabile.

«Había una costumbre que rezaba que cuando la Virgen de Araceli en la procesión de bajada llegaba a la puerta del Círculo Lucentino salían los 'señoritos' y se encargaban de llevarla hasta San Mateo sustituyendo a los que la habían traído desde la Sierra de Aras. Parece ser que esta costumbre se cortó tra este hecho.

En 1936, el año del Movimiento, la Virgen la bajaban, como es sabido, en abril, pero ese año las monjas de las Descalzas no sabían si bajaría ante el miedo a que fuera a pasarle algo a la Imagen. El sacristán de allí, Juan Fernández, se le comentó a mi Rafael que era carnicero y solía ir con frecuencia a las Descalzas puesto que se encargaba de suministrarles la carne. También les arreglaba el jardín, los arbolitos, etc. El sacristán le refirió el temor de las monjas a mi hermano. Entonces mi hermano dijo que él la bajaba, que él iba por Ella. Se puso de acuerdo con las monjas, buscó su cuadrilla y fueron por la Virgen de noche, en Lucena no se supo, sólo la Guardia Civil y el cura don Manuel Osuna estaban al tanto de este hecho. Cuando llegaron a las seis o a las seis y media de la mañana a la 'puerta de la Mina'¹⁴⁶, las campanas empezaron a doblar, la gente empezó a levantarse y, mientras se encaminaban a la puerta de la Mina, decían por las calles: '¡la Virgen, la Virgen!'. Esperando estaban don Manuel Osuna, la Guardia Civil y el alcalde con sus concejales.

Cuando llegaron a la altura de la puerta del Casino, la procesión se paró para descansar y salió Francisco Mora y le dijo a mi Rafael: 'Dame la Virgen hombre que la vamos a llevar a San Mateo', mi hermano le respondió que no la daba.

Don Manuel Osuna ante esta negativa, se acercó a mi Rafael y le pidió por favor que como era una costumbre..., ante esto mi hermano dijo que si la costumbre decía eso, que él no la soltaba hasta llegar a San Mateo. La Guardia Civil también se lo dijo, pero mi hermano no la soltaba, replicaba: 'que si tienen que llevarme a la cárcel por ello, que me lleven cuando la suelte'.

Mi hermano durante el camino de bajada de la Virgen había aleccionado a la cuadrilla: 'cuando lleguemos al Casino que nadie se salga de la Virgen'.

La Virgen llegó con Rafael como manijero y con su cuadrilla, sin cambios, a la parroquia de San Mateo. Una vez allí los santeros sacaron en hombros a mi hermano. No hubo ningún tipo de represalias»¹⁴⁷.

146 La *puerta de la Mina* è considerata l'entrata al centro della città, luogo in cui viene "ricevuta" la *Virgen*.

147 J.A.VILLALBA MUÑOZ, *Lucena y la Santería...* cit., p. 11-12.

C'era un'usanza che diceva che quando la Virgen de Araceli nella processione di discesa arrivava alla porta del Círculo Lucentino uscivano i "señoritos" e si incaricavano di portarla fino a San Mateo sostituendo

Da questo racconto emerge chiaramente un segnale di rottura con la tradizione centenaria, in cui l'evento pubblico, benché religioso, era un'occasione per manifestare la superiorità e il potere della *elite* locale (i *señoritos*), a sua volta appoggiata dal clero e dall'ordine pubblico. Il protagonista di questa storia rivendica ed ottiene, almeno in questa occasione, il senso di uguaglianza sociale che è uno degli elementi principali della *santería* moderna.

Come accennato poc'anzi lo sviluppo della *santería* è andato di pari passo con lo sviluppo economico della città, avvenuto nella seconda parte del secolo appena trascorso.

Una ricerca condotta dalle antropologhe Ana P. Franco Blanco e Maria del Rosario Rodríguez Adorna¹⁴⁸ negli anni 2002-2003, dimostra come la sopravvivenza e lo sviluppo del sistema *santería* siano strettamente connessi con la nascita di un nuovo settore sociale emergente: l'impresariato.

A partire dagli anni Settanta, Lucena ha vissuto uno spettacolare processo di sviluppo che si rispecchia nel notevole incremento delle imprese industriali. Solo nel periodo compreso dal 1984 al 1998 si crearono, secondo i dati del Registro Industriale, un

quelli che l'avevano portata dalla Sierra de Aras. Sembra che questa usanza terminò dopo questo fatto. Nel 1936, l'anno del Movimento, la Virgen la portavano giù, come si sapeva, in aprile, però quest'anno le monache Descalzas non sapevano se sarebbe scesa per paura che potesse succedere qualcosa all'Immagine. Il sacrestano di lì, Juan Fernández, lo raccontò al mio Rafael che era macellaio e usava andare spesso dalle Descalzas dato che si incaricava di portargli la carne. Anche gli sistemava il giardino, gli alberelli, etc. Il sacrestano riferì a mio fratello il timore delle monache. Quindi mio fratello disse che lui la portava giù, che lui sarebbe andato a prenderla. Si mise d'accordo con le monache, cercò la sua cuadrilla e andarono a prendere la Virgen di notte, a Lucena non si seppe, solo la Guardia Civil e il prete don Manuel Osuna erano informati del fatto. Quando arrivarono alle sei e a mezzogiorno del mattino alla "puerta de la Mina". Le campane cominciarono a suonare, la gente cominciò ad alzarsi e, mentre si incamminava alla porta della Mina, dicevano per la strada: "la Virgen, la Virgen!". Ad aspettare c'era don Manuel Osuna, la Guardia Civil e il sindaco con i suoi consiglieri.

Quando arrivarono all'altezza della porta del Casino, la processione si fermò per riposare e uscì Francisco Mora e disse al mio Rafael: "Dammi la Virgen uomo che la andiamo a portare a San Mateo!", mio fratello gli rispose che non gliela dava.

Don Manuel Osuna davanti a questa negazione si avvicinò al mio Rafael e gli chiese per favore che dato che era un'usanza..., davanti a questo mio fratello disse che se l'usanza diceva questo, lui non l'avrebbe lasciata fino a San Mateo. Anche la Guardia Civil glielo disse, ma mio fratello non la lasciava, replicava: "che se mi devono portare in prigione per questo, che mi ci portino quando la lascio". Mio fratello durante il cammino di discesa della Virgen aveva istruito la cuadrilla: "quando arriveremo al Casino che nessuno esca dalla Virgen".

La Virgen arrivò con Rafael come *manijero* e con la sua *cuadrilla*, senza cambi, alla parrocchia di San Mateo. Una volta lì i *santeros* portarono sulle spalle mio fratello. Non ci furono nessun tipo di ripercussioni.

148 ANA P. FRANCO BLANCO, MARIA DEL ROSARIO RODRÍGUEZ ADORNA, «*Santería*» y nuevo empresariado en el municipio de Lucena: continuidad formal y resignificación en un sistema de asignación de estatus, «Anuario Etnológico de Andalucía», (2002-2003) Sevilla, Junta de Andalucía, p. 175-190.

totale di 707 imprese¹⁴⁹. Si tratta di piccole e medie imprese, per la maggior parte specializzate nella lavorazione del legno e nella produzione di frigoriferi, e interrelazionate tra loro. Dalla fine del XX secolo ad oggi è il settore impresariale a prendere posizione negli spazi di rappresentazione e rilevanza sociale. In che modo? utilizzando il sistema già esistente dell'assegnazione di status: la *santería*.

Como consecuencia de todos estos cambios experimentados en los últimos años en Lucena, adquiere especial protagonismo el sector empresarial, que va tomando posición en los espacios de representación y relevancia social, y que hace uso de un sistema existente y previo de asignación de estatus, la «santería», desplazando en sus puestos a los grupos sociales que anteriormente ocupaban las posiciones superiores en el sistema de estatus de la sociedad local.¹⁵⁰

Il *manijero* deve possedere notevoli risorse economiche per far fronte a tutte le spese che comporta questo *incarico*: pagare le *juntas*, comprare le tuniche ai *santeros*, ingaggiare i *saeteros* perché cantino durante la processione, e molte altre cose.

- **José Villalba Muñoz:** normalmente va in parallelo che chi viene nominato *manijero* sia a sua volta una persona che ha le capacità economiche sufficienti per sostenere una *santería*. Una *santería* sono almeno sette *juntas*¹⁵¹.

Aquí los mas valorados son los grandes empresarios, y no los médicos, que no suelen ser los grandes *manijeros*¹⁵².

149 Ivi, p. 176.

150 Ivi, p. 177.

Come conseguenza di tutti questi cambi sperimentati negli ultimi anni a Lucena, acquisisce speciale protagonismo il settore imprenditoriale, che va prendendo posizione negli spazi di rappresentazione e rilevanza sociale, e che fa uso di un sistema esistente e previo di assegnazione di status, la «*santería*», sostituendosi ai gruppi sociali che anteriormente occupavano le posizioni superiori nel sistema di status della società locale.

151 L'intervista a José Villalba Muñoz, César e Juan è stata realizzata il 16 marzo 2013 a Lucena (Cordova).

Il costo minimo stimato per una *junta* è di 800 euro.

152 A.P. FRANCO BLANCO, M. RODRÍGUEZ ADORNA, «*Santería*» y nuevo *empresariado*...cit., p. 185.

Qui i più prestigiosi sono i grandi impresari e non i medici, che solitamente non sono i grandi *manijeros*.

Io stessa ho potuto raccogliere testimonianze orali, dirette o indirette, che raccontano di come si è evoluta la *santería*, specialmente negli ultimi anni, e in che cosa si notano questi cambiamenti. Risulta che la devozione e la ricerca del prestigio sociale sono le condizioni che inducono gli uomini lucentini ad indossare le vesti del *santero*, ma in che misura influisca più una cosa o l'altra è molto relativo:

– **José Villalba Muñoz:** A Lucena concretamente durante gli anni Ottanta c'è uno sviluppo economico che si protrae per trent'anni ed è qui dove il fenomeno della *santería*, che prima non era tanto popolare, ora si popolarizza. Perché ora non sono più i santeros che lavorano nei campi ma entrano nella cuadrilla persone che non lavorano più nei campi, un altro stato sociale. Lo fanno per prestigio sociale.

– *Non per un sentimento religioso?*

- **José Villalba Muñoz:** anche.

– **César:** questo non si può valutare, appartiene alla sfera personale, intima della persona. Qui continuamente mescoliamo la fede con la cultura. Non si possono separare.

– *Ma il prestigio sociale non è diverso da un sentimento religioso?*

- **César:** no, sono cose che si mescolano e stanno unite. Cosa mi porta a diventare *santero* di un *Santo*? Né il prestigio sociale né la fede. Cioè, quanto più uno o l'altro? Non lo so.

- **Juan:** sono d'accordo con quello che dice César. Posso aggiungere che il motivo per cui decidi di *santear* è quella cosa per cui conviene alla persona. Come abbiamo detto prima, il lavoratore della *cuadrilla* non si poteva sottrarre al volere del “*señorito*” [il proprietario], ora puoi aprirti un cammino professionale uscendo da questo sistema. Ti puoi unire a persone che sai che hanno delle imprese, hanno lavoro e hanno denaro e uscire [in processione] con loro perché ti conviene, e questo con la fede non ha nulla a che vedere¹⁵³.

Le caratteristiche principali della *santería* moderna sembrano molto diverse da

153 Villalba Muñoz, César, Juan, 16 marzo 2013.

come ci raccontano le cronache degli anni precedenti al *boom* economico della città. Le trasformazioni che sono avvenute hanno inciso su molti aspetti, in *primis* l'annullamento della netta separazione tra le classi sociali ha reso possibile una condizione di uguaglianza tra tutti gli uomini decisi a trasportare il *paso*, che prima non esisteva. Ora il rispetto reciproco e la ricerca del senso di unione tra i membri che compongono il gruppo è alla base della filosofia della *santería*. Questo dato, unito alla ricchezza economica disponibile, ha trasformato le vecchie *juntas* in un rituale articolato nel quale, il canto della *saeta*, svolge un ruolo di primaria importanza. Inoltre, una disponibilità maggiore del potere d'acquisto e l'aumento della scolarizzazione tra le generazioni di fine secolo, ha portato alla creazione di canoni estetici riguardanti l'abbigliamento e il *santear*:

- **César:** L'educazione, la formazione, la scolarizzazione delle persone è cambiata. Questo modifica anche una serie di valori. C'è un senso ora dell'estetica a cui nella *santería* si fa molta attenzione, perché è fattibile. Se hai più denaro hai la possibilità di comprarti il vestito migliore, puoi scegliere più cose. Questo ha modificato la *santería*. Anche il decoro della *contra* è cambiato: prima si vedevano brutti movimenti, antiestetici oggi già non si vede. E questo fa sì che le persone più anziane, quando vedono la *santería* di oggi, notano che ha migliorato molto nel senso estetico. L'immagine della *santería* ha migliorato molto. Ma anche noi, che siamo dentro la *santería* abbiamo notato come la *santería* di trentanni fa è molto inferiore rispetto a quella che si vede oggi. Anche la forma di vestirsi ora è più elegante¹⁵⁴.

Trasportare un *paso* alla maniera dei *santeros* è un lavoro molto duro che richiede una certa prestanza fisica e una certa resistenza al dolore. Dopo ore di processione la spalla è livida, a volte sanguina, ma si resiste fino alla fine. Il giorno dopo i *santeros* mostrano con orgoglio i segni della fatica incisi sui loro corpi e questo li rende, agli occhi dei compaesani, uomini valorosi.

- **César:** Io ho sentito dire da mio nonno che in una via un *santero* saliva in un marciapiede che era alto 15cm di più rispetto alla strada e praticamente alzava

154 *Ivi*

da solo il *Santo* in questo punto, dimostrando che lui poteva farcela. Non stava mettendo il peso in nessun modo alla sua *contra* però gli stava dicendo “io posso più di te e più di quelli che mi stanno attorno”¹⁵⁵.

Rispetto al passato, quando i *santeros* erano per la maggior parte braccianti e contadini (gli uomini della *manija*¹⁵⁶) lo spirito della *santería* ha subito una notevole trasformazione. Ora infatti le sfide si consumano solo a livello verbale attraverso il canto della *saeta* all'interno della *junta*, ma durante la processione non ci sono uomini che vogliono prevalere su altri.

- **José Villalba Muñoz:** le persone che entrano nella *cuadrilla* ora non sono più le persone che lavorano nel campo, che si vedono tutti i giorni e manca questo aspetto: che si conoscano! è qui che aumenta il numero delle *juntas*. Nelle *juntas*, per la sopravvivenza del fatto che la *santería* è una questione di forza che “io posso più di te”, questo si manifesta nelle *juntas* attraverso il canto, ed è qui che entra la *saeta de santería*. Questa è una sopravvivenza ma non c'è la “violenza” per la strada.

- **César:** C'è un de-prestigio sociale molto grande se il *Santo* non è portato come si deve. Prima non si aveva, non c'era. Prima l'unica cosa era dimostrare la tua supremazia, una prova di virilità sugli altri, fatta pubblicamente¹⁵⁷.

La finalità del loro gesto è quella di muovere il *paso* al meglio, con movimenti precisi e ben coordinati e per questo è importante che tra i *santeros* vi sia una certa intesa. I *santeros* sono scelti dal *manijero*, che è loro capo, coordinatore e responsabile al momento di *santear*.

155 *Ivi*

156 La *manija* era un gruppo di uomini che lavorava i campi del proprietario terriero (il *señorito*). Il responsabile era chiamato *manijero*.

157 Villalba Muñoz, César, Juan, 16 marzo 2013.

2.1.2.2. La *junta*¹⁵⁸

Durante l'anno che precede la Settimana Santa, e soprattutto nei sabati di quaresima, il *manijero* organizza degli incontri chiamati *juntas de santería* in cui i *santeros* hanno l'occasione di socializzare e instaurare rapporti di amicizia e complicità. In che modo? Comunicando attraverso la *saeta de santería*, volgarmente detta *saeta borrachuna* (da *borracho* = ubriaco) per l'elevato tasso alcolico raggiunto in queste occasioni.

Le *juntas* hanno inizio verso l'ora di pranzo in un locale costituito da un grande salone adornato alle pareti da fotografie e quadri che ricordano l'Immagine sacra che sarà portata in processione. Al centro una grande e lunga tavola e sedie disposte tutt'intorno, a distanza di circa un metro dal tavolo, in modo che i *santeros* si possano guardare tutti in faccia.

Alle *juntas* deve partecipare tutta la *santería*, i cui componenti sono scelti uno ad uno dal *manijero*. Oltre ai *santeros*, con il permesso del *manijero*, ci possono essere degli invitati, amici o famigliari rigorosamente uomini, e tra questi c'è sempre un rappresentante della confraternita a cui appartiene il *Santo*.

Un elemento imprescindibile è il suonatore di tamburo: la sua funzione è quella di richiamare all'ordine i *santeros* e di scandire i momenti del canto della *saeta*.

- Nella *junta* c'è sempre un suonatore di tamburo?

- **Manuel Ramírez Jiménez:** Sì, sta lì tutto il tempo. È molto importante perché quando per esempio due vogliono cantare allo stesso tempo o si forma molto mormorio il suonatore di tamburo ferma le cose per un po' e mentre suona non si può cantare perché non ci si sente.

Dà anche la chiamata, per esempio, se la *junta* si fa in un locale il primo ad entrare è sempre il suonatore di tamburo e quando comincia a suonare questo vuol dire che devono entrare tutti e bisogna sedersi e organizzarsi¹⁵⁹.

Colui che decide quando scandire questi momenti è sempre il *manijero*, capo della *santería*, al quale i *santeros* sono tenuti a dare il massimo rispetto e massima obbedienza.

158 DVD: Traccia 26.

159 Ramírez Jiménez, 19 aprile 2011.

Al primo richiamo del tamburo i presenti prendono posto attorno al tavolo, cercando di rispettare l'ordine delle posizioni che terranno sotto al *paso*, anche queste decise dal *manijero*. Egli solitamente siede a capotavola e di fronte a lui suole tenere una campana, regalata dai *santeros*, che sarà montata sul *paso* il giorno della processione e che servirà a dare i comandi di partenza e di arresto.

La *junta* comincia con un discorso introduttivo del *manijero* con il quale ringrazia i rappresentanti della confraternita per aver accettato la sua richiesta ad essere nominato *manijero*. Dopo di ch  spiega alla sua *santería* come vuole che venga trasportato il *paso*, con quale ritmo, con che stile. I *santeros* stanno molto attenti ad ogni dettaglio.   importante che queste indicazioni siano chiare perch  non hanno la possibilit  di fare alcun tipo di prova prima dell'uscita ufficiale. Dopo i discorsi   sempre il *manijero* a cantare la prima *saeta*, rivolgendosi a tutta la *santería*:

– **Manuel Ramírez Jiménez:** Il *manijero* fa in modo che si rompa il gelo cos  che poi si cominci a cantare. Cerca di animare la sua *cuadrilla*. Il *manijero* canta ai suoi *santeros*, dice che sono i migliori, gli da animo e forza perch  si sentano forti e stiano bene. Gli dimostra la fiducia che ha nella sua *santería*¹⁶⁰.

Durante il canto vengono consumati cibo e bevande, il tutto all'insegna della condivisione. Tutti attingono dallo stesso piatto che viene fatto passare tra i commensali, o servito da un cameriere e lo stesso avviene con la consumazione del vino: un uomo   incaricato di passare da ogni *santero* e versare del vino in un bicchiere che sar  bevuto subito. Dopodich , con lo stesso bicchiere, passer  al *santero* successivo.

L'ultima *junta* organizzata prima della Settimana Santa   chiamata “*la marca*” perch  in questa occasione i *santeros* vengono misurati un ad uno, in altezza. Il *paso* pogger  direttamente sulla spalla del *santero* pi  alto mentre alle posizioni dei pi  bassi sar  aggiunto un spessore per far s  che il peso venga distribuito equamente e il *Santo* risulti dritto.

Pi  volte, nel corso delle mie visite alle diverse *juntas*, i *santeros* hanno tenuto a

160 *Ivi*

sottolineare l'importanza del significato simbolico che ha il fatto di mangiare tutti dallo stesso piatto e bere tutti dallo stesso bicchiere: è l'uguaglianza, «qui siamo tutti uguali».

I *santeros* parlano della *santería* come del fenomeno catalizzatore della società lucentina, che muove e mescola diversi settori sociali, facendo sì che si dissolvano le differenze di classe. Questo si nota soprattutto all'interno delle *juntas* ed è simbolizzato dallo stare tutti seduti in cerchio attorno al tavolo, dal bere dallo stesso bicchiere, dal misurarsi per aggiungere quel pezzetto di legno che rende tutti alla stessa altezza e al cantare *la saeta de santería* punzecchiandosi a vicenda.

2.1.2.3. Cantare alla *contra*

La sfida verbale che avviene tra i *santeros* è chiamata “cantare alla *contra*” e si attua fra i due uomini a cui sono assegnate posizioni opposte sotto al *paso*. Anticamente (si parla del principio del XX secolo) l'assegnazione delle posizioni avveniva tenendo conto delle antipatie o inimicizie che intercorrevano tra gli uomini del gruppo che lavorava nei campi e ai quali il proprietario terriero ordinava di trasportare il *Santo*¹⁶¹.

- **José Villalba Muñoz:** il linguaggio che si utilizza nella *santería* viene dal linguaggio utilizzato nel campo. Una *cuadrilla* è un gruppo di persone che lavorano i campi e sono comandati da un *manijero*. Il *manijero* è l'incaricato dal proprietario agricolo, che non va mai al campo ma da l'incarico ad una persona che comandi questa situazione. [*manijero*, da *manejar* = maneggiare] Il *cuadrillero* è il proprietario. Questo aspetto è molto importante nel momento in cui si incrociano i testi delle *saetas*.

- **César e Juan:** una volta, ora non più.

- **José Villalba Muñoz:** ora lo fanno per rappresentazione, prima lo facevano davvero. Stiamo parlando di gente che lavorava negli uliveti.

Dunque, quello che succede nel campo si rispecchia nella *junta*. Questo per

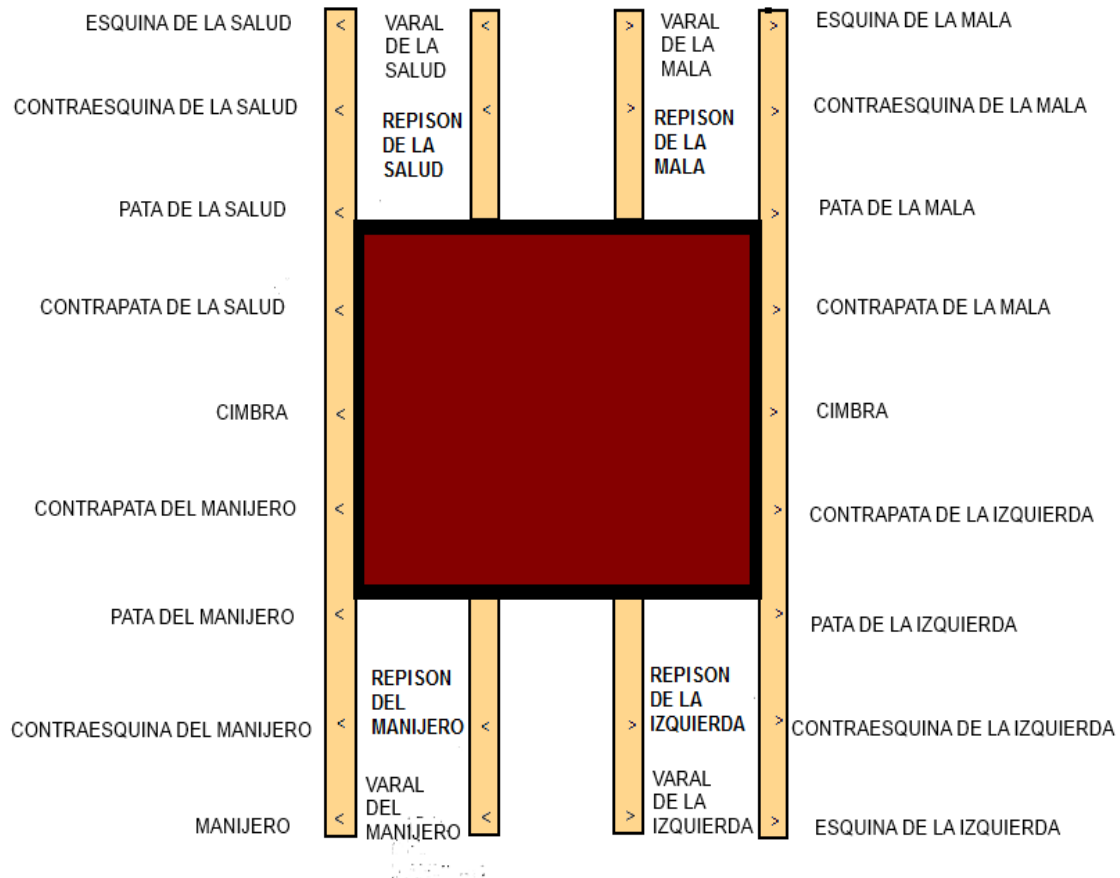
161 Il proprietario terriero, da uomo facoltoso spesso si incaricava della manutenzione di una o più Immagini sacre, considerandosi per questo come il legittimo proprietario.

me è il punto essenziale: durante il XX secolo il trono cresce e c'è una maggiore quantità di persone che lo portano (20-24). Come saprai, in un dipartimento o in un qualsiasi lavoro ci sono persone che non si possono vedere, altre invece molto amiche. Io penso che la *saeta de santería* in parte sviluppa questo aspetto. Questo malessere si riflette nella *junta*, nell'attacco diretto. Quello che fa il *manijero*, secondo me, è unire queste persone perché la *cuadrilla* possa portare il *paso*. In che modo? Non metto vicine due persone che non vanno d'accordo, quindi le metto separate. Solo che se metto uno che si odia qui e l'altro dalla parte opposta, arriva un momento che nel *santear*, in quanto manifestazione di forza, quello che voglio è mettergli tutto il peso possibile a quello che sta nella parte opposta in cui sono io. Mi alzo, spingo, o alzo un poco di più il trono così da dare il peso al contrario. Questo nella terminologia è "*darse con la contra*"¹⁶².

In questi movimenti avvengono degli spostamenti di peso notevoli che mettono a dura prova la resistenza fisica di questi uomini, in particolare più un *santero* si sforzerà di alzare il *paso* maggiore sarà il peso che ricadrà sulla spalla della sua *contra*. È considerata *contra* la persona che sta all'estremità opposta incrociata.

La seguente immagine schematizza le posizioni dei *santeros* nel *paso*. Il *manijero* si pone all'angolo destro e da lì dà i comandi alla *santería*. La sua *contra* è la *esquina mala* che è situata all'angolo opposto cioè quello della parte posteriore sinistra del *paso*. La *contra* del *santero* che occupa la posizione *esquina de la izquierda* sarà colui al quale è assegnata la *esquina de la salud*. La *contraesquina del manijero* avrà come *contra* la *contraesquina de la mala*, la *contraesquina de la izquierda* sarà *contra* de la *contraesquina de la salud*, e così via.

162 Villalba Muñoz, César, Juan, 16 marzo 2013.



Le posizioni più importanti sono quelle ai quattro angoli, le *esquinas*, perché chi le occupa ha il compito di controllare l'andatura e gli spostamenti del *paso* secondo le indicazioni del *manijero*. Questi *santeros* di norma sono le persone di cui il *manijero* si fida di più perché il loro compito è fondamentale per conseguire un buon esito.

2.1.4. TRADIZIONI AL MASCHILE

Nonostante la società odierna vada riconoscendo alle donne pari diritti, in ciascuno dei casi sopra descritti è dimostrata una certa chiusura nei confronti del mondo femminile, giustificata in quanto elemento appartenente alla tradizione. Negli ultimi anni, le trasformazioni che abbiamo evidenziato nei precedenti paragrafi, nel senso di un

ampliamento di questi riti e del loro spazio nelle comunità, stanno comunque coinvolgendo anche le dinamiche tra i generi.

L'associazionismo esclusivamente maschile riflette le divisioni di ruoli all'interno della società patriarcale la cui struttura, in questi luoghi, è stata evidente per buona parte del Novecento. Alle donne veniva negata la partecipazione alla vita pubblica -anche alle occasioni di manifestazione di fede come è la Settimana Santa - relegando il loro ruolo sociale all'interno dell'ambiente domestico.

Otro rasgo característico de estos grupos es su marcado asociacionismo exclusivamente masculino dotado de abundantes elementos de reafirmación machista, resultando un exponente claro de reproducción de valores de la cultura dominante. Esta cerrazón a la adscripción femenina supone un reflejo, en lo simbólico, de la costumbre social de relegar a las mujeres, generalmente, a espacios domésticos cerrados, negándoseles así la participación cotidiana en la vida pública.¹⁶³

- **Juan Ortéga Chacón:** Tieni presente che la società, per com'era strutturata fino a poco tempo fa, teneva fuori le donne. Però non solo i *cuarteles* ma anche le Confraternite. Cioè, facevano parte delle Confraternite anche le donne ma nell'uscita processionale c'erano solo gli uomini e questo non solo qui ma anche a Siviglia, a Cordova, ovunque.

L'attuale arcivescovo di Siviglia ha dovuto fare un decreto perché c'erano quattro-cinque Confraternite resistenti al fatto che uscissero delle donne vestite da *nazareno*. Ti sto parlando di circa un mese fa¹⁶⁴.

Sappiamo bene che l'integrazione sociale delle donne nella vita pubblica è un processo che, culturalmente è ancora in fase di sviluppo, nonostante a livello giuridico la

163 FUENSANTA PLATA GARCÍA, *Asociacionismo masculino y rituales festivos en la campiña cordobesa. Una aproximación*. In: *La religiosidad popular. III Hermandades, romerías y santuarios*, (coord.) MARÍA JESÚS BUXÓ I REY, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA, LEÓN CARLOS ALVAREZ Y SANTALÓ, Editorial Anthropos en coedición con la Fundación Machado, 1989, p 545.

Un'altra caratteristica di questi gruppi è il suo marcato associazionismo esclusivamente maschile dotato di abbondanti elementi di riaffermazione maschilista, risultando un esponente chiaro di riproduzione dei valori della cultura dominante. Questa chiusura all'iscrizione femminile suppone un riflesso, nel simbolico, dell'abitudine sociale di relegare le donne, generalmente, in spazi domestici chiusi, negandogli così la partecipazione quotidiana alla vita pubblica.

164 Ortega Chacón, 29 marzo 2011.

parità tra i sessi venga riconosciuta. Specialmente nelle congregazioni che godono di una certa autonomia rispetto alle istituzioni statali o ecclesiastiche - come sono le *santerías*, le Corporazioni Bibliche e gli *Incensarios* – vi è ancora una forte chiusura nei riguardi del mondo femminile. Tuttavia, fin dai primi giorni di ricerca sul campo, ho constatato come quest'ultimo si stia creando poco a poco una serie di attività parallele, simili a quelle maschili, nelle quali, per tutta risposta, non è consentito l'accesso agli uomini. Quindi, anche se non possiamo parlare di una integrazione vera propria, comunque è possibile rilevare il riconoscimento sociale dei gruppi femminile anche da parte del mondo maschile.

Las Hijas de Salfad, di cui ho parlato brevemente nel paragrafo dedicato a Puente Genil, è l'unico gruppo femminile riconosciuto nel 2011 dalla *Agrupación de Hermandades y Corporaciones* di Puente Genil¹⁶⁵. Tuttavia si osserva che per esso esistono certi tipi di restrizioni come ad esempio il fatto di non avere la possibilità di uscire vestite da Figura Biblica durante le processioni. É pur vero che questo gruppo non dispone in concreto del costume del loro personaggio biblico di riferimento, ma viene da chiedersi se, nel caso in cui decidessero di acquistarlo (e anche in questo caso ci sarebbe bisogno del beneplacito dell' *Agrupación de Hermandades y Corporaciones*) gli sarebbe concessa la possibilità di sfilare.

Stando a quanto accade per la Corporazione de *Los Levitas*, che permette l'ingresso nel *cuartel* anche alle donne, verrebbe da pensare ad un no. A questo gruppo infatti, nonostante l'ingresso delle donne, non è riconosciuto uno status di Corporazione “mista”, per cui ad indossare gli abiti delle Figure Bibliche sono solo gli uomini.

Nelle lunghe chiacchierate con le componenti de *Las Hijas de Salfad* è emerso il fatto che in alcune circostanze sono le donne stesse a rifiutare di effettuare alcuni rituali del mondo maschile. Il caso in questione riguarda la possibilità di indossare la tunica nera a partire dal Giovedì Santo, come avviene in tutte le altre Corporazioni.

Mi è stato raccontato che ad alcune componenti del gruppo la cosa non entusiasma molto: alcune non ne vedevano la necessità, altre ritenevano che la cosa avrebbe potuto infastidire gli uomini delle altre Corporazioni, sempre per una questione di “rispetto della tradizione”. La controversia si è risolta durante una riunione del gruppo

165<http://www.abc.es/20110401/cordoba/sevi-nace-puente-genil-primera-201104010809.html>

in cui è stato deciso che avrebbe indossato la tunica nera solamente chi ne avesse avuto voglia, senza obblighi per nessuno. Così fu, nella Settimana Santa del 2013: alcune donne indossarono la tunica nera ma senza uscire dal proprio *cuartel*. Già nel 2014 alcune di esse azzardarono l'uscita. Stando ai racconti pare che nessun uomo abbia avuto da ridere, anche se tra alcuni si notavano sguardi perplessi. Comunque, nonostante tutto, la gran conquista de *Las Hijas de Salfad* è stato il riconoscimento a livello ufficiale del Gruppo da parte della *Agrupación de Hermandades y Corporaciones*, ottenuto nel 2011, fatto che certamente segnala un, seppur lento, processo di apertura e accettazione sociale da parte del mondo maschile, ancorato ad una tradizione molto radicata, verso il genere femminile che rispettando la tradizione chiede di poterne essere parte attiva e riconosciuta in forma paritaria.

Anche a Lucena, come a Puente Genil, il mondo femminile è in fermento. Lo spazio della *junta* è inaccessibile alle donne. Un giorno mi dissero:

–**José Villalba Muñoz:** Credo che per te sia stato facile entrare nelle *juntas* perché sei una donna che fa ricerca. Ma avresti avuto problemi se fossi stata semplicemente una donna che per curiosità voleva andare a vedere una *junta*¹⁶⁶.

La risposta alla chiusura della *santería* verso le donne lucentine è stata la nascita delle così dette *juntas de mantillas*, dalle quali gli uomini sono esclusi. Queste *juntas* sono incontri organizzati dalle donne che, durante la processione, accompagnano il *Santo* vestite di *mantilla*: abito nero, gonna appena sotto il ginocchio, scarpa con poco tacco, rosario in una mano, candela nell'altra e capo coperto dal tradizionale velo ricamato: la *mantilla*.

166 Villalba Muñoz, César, Juan, 16 marzo 2013.



26. *Mantillas* (Lucena 2012). Foto: I.Giani

La creazione delle *juntas de mantilla* è molto recente, risale a non più di dieci anni fa. Il *manijero* della *santería* elige la *manijera* della *junta de mantilla*, che di norma è una donna della famiglia. Dopodiché la *manijera* sceglie, tra le amiche e le parenti, le donne che formeranno la *mantilla*, cioè il gruppo che accompagnerà il Santo, e a ciascuna assegnerà una posizione. Durante queste *juntas* il tempo non sembra essere particolarmente ritualizzato come nelle riunioni dei *santeros*. Tuttavia la *manijera* è riconosciuta come capo e utilizza questi momenti per dare alcune indicazioni sul comportamento da tenere durante la processione, su luogo e orario di ritrovo, come disporsi nelle vie più strette e in quelle più importanti. Anche qui il tutto si svolge in una grande sala, con un tavolo al centro e le sedie disposte tutt'intorno. Il cibo e le bevande si consumano in condivisione come nella *santería*. La musica è molto presente ma in forma diversa rispetto al corrispettivo maschile. Le donne infatti, pur conoscendo la *saeta de santería*, la utilizzano molto poco e quando lo fanno non è per cercare un confronto bensì per animare la situazione. Alcune provano vergogna nel cantarla e le poche che decidono di cimentarsi nel canto non riescono ad improvvisare lunghi testi. Preferiscono quindi

eseguire un repertorio di canzoni popolarmente conosciute con ritmi di *rumba* e *sevillana*, cantate in coro, battendo le mani. Non è raro vedere anche scene di ballo¹⁶⁷.

Per quanto riguarda invece la tradizione degli *incensarios* non è stata riscontrata nessuna iniziativa parallela da parte delle donne, che per ora sembrano non sentirne il bisogno. Tuttavia ho posto la questione in via ipotetica ad un vecchio *incensario* il quale sembra non avere nulla in contrario e non si stupirebbe se nel giro di pochi anni si costituisse una *corría* di *incensarios* donne:

- *Non ci sono donne incensarios?*

– **Manuel Romero:** (ride) aspettiamo il prossimo anno.. già quest'anno sono uscite con la *Virgen de la Cruz*. Ci sono molte ragazze a cui piacciono molto.

– *Ma non possono neanche cantare?*

– **Manuel Romero:** Sì, mia figlia canta .

– *Anche per la strada?*

– Manuel Romero: Quest'anno con la mia *corría* di *incensarios* abbiamo dato un *golpe* dentro la chiesa perché pioveva e lì due donne hanno cantato.

– *Hanno cantato la sátira?*

– **Manuel Romero:** Sì. Hanno cominciato loro, con il loro tono. Poi il secondo verso l'ha fatto suo padre che era *incensario*, il terzo io e lei l'ha terminata. È venuta molto bene, era molto sentimentale.

– **José Antonio Moreno:** il punto è che non c'è scritto da nessuna parte che non possono farlo.

- **Manuel Romero:** Comunque ti dico che se volessero formare una *corría* di *incensarios* (donne) io le aiuterei al 100%¹⁶⁸.

Questa tesi non ha lo scopo di affrontare il repertorio in questione con una visione *gender* ma ho ritenuto opportuno sollevare questa tematica perché è possibile che poco a poco irrompa nel panorama delle *saetas dialogadas*, formando nuove varianti. È già possibile notare infatti una certa inclinazione alla creazione di nuovi testi.

167 DVD: Traccia 27.

168 Romero, 30 aprile 2011.

Il gruppo *Las Hijas de Salfad* ha già assunto nel suo repertorio una *saeta* in cui è nominata la propria Figura Biblica:

*Martes campanas de duelo
piropos besando van
Las lagrimas del consuelo
que son las Hijas de Salfad
como encajes de su pañuelo*

Martedì campane funebri
gli elogi vanno baciando
le lacrime della consolazione
che sono le Figlie di Salfad
come il pizzo del suo fazzoletto

Inoltre, essendo una Corporazione di recente costituzione, non ha al suo interno nessun esecutore esperto che possa educare le ragazze ad uno stile di esecuzione proprio, cosa che invece avviene nelle corporazioni maschili dove chi impara, apprende dai più esperti, assimilando parte dello stile di quel dato esecutore. Infatti si dice che in ciascun *cuartel* la *saeta cuartelera* viene cantata in maniera diversa, e soprattutto è riconoscibile lo stile di alcuni di essi. È quindi possibile che si vada via via sviluppando una forma interpretativa tipica della Corporazione femminile.

- **Alvaro de la Fuente:** Io appartengo a una corporazione che si chiama *El viejo pelicano*, lì abbiamo uno stile che assomiglia più a questo (antico) che a questo (moderno) e lo abbiamo imparato da una persona anziana. Però in generale si canta lo stile de *Los apóstoles*.

Manca una classificazione degli stili e questo lo voglio fare in futuro. Però è molto difficile, complicato, soprattutto per la flessibilità che ha la forma della musica popolare.

- *Mi stai dicendo che ogni cuartel ha un proprio stile?*

- **Alvaro de la Fuente:** No. Lo stile nella maggioranza dei casi è quello de *Los Apóstoles*. Però può essere che ciascuna corporazione abbia le sue sfumature. Ma anche su questo bisogna investigare¹⁶⁹.

169 L'intervista ad Alvaro de la Fuente è stata realizzata il 31 marzo 2011 a Puente Genil (Cordova).

– *C'è gente come Alvaro che dice che ciascun cuartel ha il suo stile di saeta, ma c'è gente invece come Juan Ortega che dice che non è che lo stile è del cuartel ma ciascun cantaor ha il suo stile.*

– **José Carlos Martín:** Entrambi possono avere ragione. Io credo che in ciascuna Corporazione, dove tu apprendi uno stile, allo stesso modo ti crei il tuo, come ti spiegavo prima: puoi avere il tuo stile senza uscire dalla *saeta* de *Los Apostoles*¹⁷⁰.

La stessa cosa potrebbe accadere all'interno delle *juntas de mantilla*, dove la *saeta de santería*, non essendo utilizzata allo scopo di dimostrare una certa superiorità nei confronti della propria *contra*, potrebbe qui trasformarsi in un canto elogiativo alla *manijera* o a tutto il gruppo, cosa che in parte già avviene.

Registrata nella *junta de mantilla* del *Divino Consuelo* (Lucena 2012)

Membro della mantilla:

*Pero le canto a la mantilla
que estamos a una semana ya
Venga, vamos a ponernos esta teja*¹⁷¹
y vamos a disfrutar

Però, canto alla *mantilla*
che stiamo ad una settimana, ya
Dai, andiamo a metterci il pettine
e godiamocela

Manijera:

*y yo le canto a mi mantilla
y le digo de verdad
gracias por estar conmigo
que sois las mejores, ya
mantillas de esta Semana Santa
Divino Consuelo, ya*

ed io canto alla mia *mantilla*
e lo dico veramente
grazie per stare con me
che siete le migliori, ya
mantillas di questa Settimana Santa
Divino Consuelo, ya

170 Martín, 11 aprile 2012.

171 *Teja* è il termine con cui si designa il pettine che le donne si pongono sul capo, al quale viene applicato il velo.

Quello che manca, anche in questo caso, è l'esperienza delle donne dovuta alla mancata possibilità di entrare a stretto contatto con il canto in situazioni in cui si è obbligati a praticarlo. A maggior ragione non è da escludere che con il tempo avvenga la creazione di una nuova *saeta*.

Comunque vedremo ora in cosa consiste musicalmente l'attuale repertorio delle *saetas dialogadas*.

2.2. ANALISI DEI TESTI E DEI MODELLI MELODICICI

In questo capitolo saranno messe in luce le caratteristiche testuali e musicali delle tre varianti dialogiche. Gli esempi che ora verranno analizzati, sono principalmente frutto di un lavoro di trascrizione compiuto a partire dai materiali raccolti durante la ricerca sul campo.

Il lavoro di analisi svolto sulla parte testuale ha permesso di identificare come principale parametro classificante il tema affrontato nei testi. Nel caso della *saeta cuartelera* il lavoro era già stato compiuto con perizia da alcuni studiosi locali e in questo caso ho ritenuto opportuno mantenere la loro suddivisione in quanto concordante con i risultati della mia ricerca. L'analisi metrica invece ha messo in evidenza il largo utilizzo del modello comune metrico, che possiamo considerare come *saeta-standard*, cioè quello costituito da quartine o quintine di versi prevalentemente ottonari. Questo modello lo ritroviamo nelle *sátiras*, nella *cuarteleras* ma anche in moltissimi testi delle *saetas flamencas* e di altre *saetas antiguas*. Al contrario, la metrica presente nella *saeta de santería* è uno degli aspetti strutturali che più si discosta dal modello *standard*, ed è uno dei fattori che più caratterizza questa tipologia rispetto alle varianti dell'intero repertorio.

Una volta analizzati i testi è stato intrapreso un lungo lavoro di ascolto e trascrizione delle musiche appartenenti a ciascuna variante, con l'intento di individuare i modelli melodici che stanno alla base delle singole esecuzioni. Inizialmente è stato necessario trascrivere diversi esempi, della stessa variante, rispettando le altezze scelte dagli esecutori, includendo i momenti melismatici, gli abbellimenti e le variazioni

melodiche. Successivamente, comparando gli esemplari trascritti, si è proceduto al riconoscimento delle 'altezze cardine' della melodia, cioè quei suoni che compongono disegni melodici rintracciabili in tutte le esecuzioni, sui quali poggiano gli abbellimenti.

Nei paragrafi che seguono saranno presentate le diverse analisi, mettendo in luce gli elementi strutturali, testuali e musicali, caratteristici di ciascuna variante, relazionandoli con l'atto esecutivo. Come per le trascrizioni presenti nel capitolo 1, anche in questo caso si è deciso di non inserire le indicazioni relative ad intensità del suono e velocità di esecuzione, perché ritenuti non necessari ai fini dell'analisi presentata. Sono state invece mantenute le indicazioni alfanumeriche per le frasi musicali (F + numero) e i versi del testo (V + numero) con l'aggiunta del codice "C + numero" nel caso dell'alternanza degli esecutori all'interno di una stessa *saeta*.

2.2.1. CUARTELERA

L'esecuzione della *saeta cuartelera* in modalità dialogica è una pratica che ha avuto inizio solamente a partire dagli anni Venti del Novecento.

Si racconta che il cambiamento fu apportato dai fratelli Juan e Manolo Hierro, appartenenti alla Corporazione Biblica de *Los Ataos* e poi trasferiti in quella de *Los Apostoles*. Entrambi erano cantori molti bravi, specialmente Juan che dal 1926 al 1931 lavorò nella compagnia del *cantaor* Pepe Marchena¹⁷². I due, consci delle capacità vocali di ciascuno, un giorno decisero di eseguire insieme una *cuartelera* in cui *Juan* avrebbe cantato le parti più incisive ed elaborate :

Juan Hierro [...] Me contaba, reiterativamente, que las saetas cuarteleras – que él llamaba “de aquí” - sólo se cantaban en los cuarteles y reuniones y más bien poco... Al principio sólo en una voz [...] Resaltaba que cantarla “a medias” (según su expresión) fue una especie de “desahogo” y “lucimiento”. Precisaba que había sido en “Los Ataos”. Como quiera que su hermano Manuel (que poseía una voz flamenquísima, más “rajada” y emotiva, pero de menos poderío) le decía: “Tú la

172 J. ORTEGA CHACÓN, *La Saeta de Puente Genil*, cit., p 138.

sacas y tú la rematas”. Juan la floreaba y la subía al cielo en el último tercio. Esto provocó tal emoción que empezó a prodigarse. Sobre todo en el que se erigiría en santuario de las saetas el cuartel de “Los Apostoles”, donde Manuel y otras voces cualificadas acabarían acuñandola, de forma tan original que hoy parece exclusiva.¹⁷³

La nuova pratica, basata dunque sulla divisione della strofa tra due cantori, che si alternano cantando un verso per uno, venne accolta positivamente e poco a poco si diffuse anche all'interno degli altri gruppi, ascoltandola ed assimilandola probabilmente durante le uscite dei sabati di Quaresima e nella processione del Venerdì Santo, quando *Los Apostoles* accompagnano le Figure de *El Demonio y La Muerte*.

Fue tan grande el éxito que consiguieron con el “dialogo saetero” que hoy no se concibe otra forma de interpretarlas.¹⁷⁴

Oggi possiamo constatare che l'esecuzione della *cuartelera* avviene esclusivamente nella modalità dialogica che è considerata una caratteristica principale del canto, ciò nonostante l'esecuzione solistica continua ad essere in uso, anche se in maniera molto sporadica¹⁷⁵.

173 *Ivi*, p.139.

Juan Hierro [...] mi raccontava, ripetutamente, che le saetas cuarteleras – che lui chiamava “di qui” - si cantavano solo nei cuarteler e riunioni e poco più... Inizialmente solo a una voce [...] Evidenziava che cantarla “a metà” (secondo il suo modo di esprimersi) fu una specie di “sfogo” e “splendore”. Precisava che era successo ne “Los Ataos”. Suo fratello Manuel (che possedeva una voce flamenchissima, più “ruvida” ed emotiva, ma di minor forza) gli diceva: “Tu la cominci e tu la concludi”. Juan la fioriva e la alzava al cielo nell'ultimo verso. Questo provocò tale emozione che cominciò a ripetersi a profusione. Soprattutto in quello che si sarebbe eretto come santuario delle *saetas* il *cuartel* de “Los Apostoles”, dove Manuel e altre voci qualificate terminerebbero conandola, di una forma tanto originale che oggi sembra esclusiva.

174 MIGUEL MARTÍN FLORES, *la saeta de los Apostoles y la saeta cuartelera*. In: *Los Apóstoles tercer centenario*. Ayuntamiento de Puente Genil, 1996, p 67.

Fu talmente grande l'esito che conseguirono con il “dialogo saetero” che oggi non si concepisce un altro modo di interpretarla.

175 DVD: traccia 28.

2.2.1.1. Testi

Lo storico locale Juan Ortega Chacón classifica le *saetas cuarteleras* sulla base dei contenuti testuali, dividendole in quattro categorie: evangelico-descrittive, narrative antiche, lirico-laudatorie e ludico-intimiste¹⁷⁶. Vediamo ora, attraverso l'ausilio di alcuni esempi, quali sono gli argomenti concretamente trattati in ciascuna categoria.

Evangelico-descrittive: hanno come argomento principale la Passione di Cristo in forma descrittiva, anche se appare un dialogo o si parla in prima persona.

*Un Jueves que el Redentor
a Samaria caminaba
fatigado de calor
a descansar se sentaba
en el pozo de Jacob*

Un giovedì che il Redentore
a Samaria camminava
affaticato dal calore
a riposare si sedeva
nel pozzo di Giacobbe

*Dice Cristo: ¿A quién buscáis?
- A Jesús el Nazareno
Y al responderles: Yo soy.
Todos a tierra cayeron*

Dice Cristo: Chi cercate?
- Gesù il Nazareno
e al rispondergli: Sono io
tutti caddero a terra

Narrative antiche: sono strettamente locali. Non sono molto numerose ma risultano interessanti perché a volte troviamo dei dettagli sugli usi locali nelle processioni. Il primo esempio qui riportato ci racconta della presenza di un vecchio gruppo di Figure Bibliche, i *Pajizos*, che rappresentavano i soldati romani. Essi si unirono con *Los Colorados*, altro gruppo di romani, nel 1871 per formare quella che attualmente è la Corporazione del *Imperio Romano*. Possiamo quindi datare la composizione di questo testo in un'epoca precedente a questa data. Un'ulteriore informazione che è possibile evincere è che in

176 J. ORTEGA CHACÓN, *La Saeta de Puente Genil*, cit., p. 132-136.

quell'epoca veniva eseguita la marcia chiamata “la Diana”, che ancora oggi è suonata dalla banda dell'*Imperio Romano* all'uscita del “*Terrible*” il Cristo Nazareno patrono della paese, alle prime luci del Venerdì Santo. La Diana è una marcia di tipo militare che a Puente Genil si cominciò a suonare nel 1869.

<i>Ya está Jesús bajo el arco</i>	Ora Gesù è sotto l'arco
<i>a las tres de la mañana</i>	alle tre del mattino
<i>esperando a los Pajizos</i>	aspettando gli <i>Pajizos</i>
<i>que le toquen la Diana.</i>	che gli suonino la Diana

Il seguente testo invece ci dice quali sono le Confraternite che sfilano il Mercoledì Santo, il luogo e il momento dell'uscita.

<i>Miércoles Santo en la tarde</i>	Mercoledì Santo di sera
<i>han de salir del Convento:</i>	devono uscire dal Convento:
<i>el Señor de la Humildad,</i>	il <i>Señor de la Humildad</i>
<i>El Lavatorio y El Huerto.</i>	<i>El Lavatorio e El Huerto.</i>

Lirico-laudatorie: sembrano essere le più moderne. Di sapore tardo-romantico, normalmente si compongono di una quintina con rima consonante. Molte si riferiscono al Cristo ma la maggior parte sono rivolte alla Vergine Maria. Quasi sempre hanno un tono encomiastico. Al contrario delle evangelico-descrittive queste si indirizzano ad un'Immagine specifica. Gli esempi di seguito riportati sono i testi di due *saetas* dedicate rispettivamente al *Cristo de la Columna* e alla *Virgen de las Angustia*:

<i>De la Columna manchada</i>	Dalla colonna macchiata
<i>con sangre del Inocente</i>	con sangue dell'Innocente
<i>brotó una rosa encarnada</i>	germogliò una rosa incarnata
<i>y una cristalina fuente</i>	e una fontana cristallina
<i>con el agua perfumada</i>	con l'acqua profumata

<i>¡Con que Angustias siente yerto</i>	Con che dolore lo sente rigido
<i>esa Madre tan divina!</i>	questa Madre tanto divina!
<i>Lo lleva en su brazos muerto</i>	Lo porta tra le sue braccia morto
<i>y quisiera darle vida</i>	e vorrebbe dargli la vita
<i>con el calor de su aliento</i>	con il calore del suo respir

Ludico-intimiste: spogliate di messaggio spirituale e riservate all'intimità del *cuartel*, esse possono avere carattere ironico, come si può notare dal primo dei due testi, o di invocazione scaramantica, come nella seconda *saeta*.

<i>Si por los Ataos pregunta</i>	Se per gli <i>Ataos</i> chiede
<i>aquel cordero divino</i>	quell'agnello divino
<i>debajo de la pimienta¹⁷⁷</i>	sotto il pepe
<i>estarán bebiendo vino</i>	staranno bevendo vino
<i>Padre mio que no llueva</i>	Padre mio che non piova
<i>Viernes Santo de mañana:</i>	Venerdì Santo di mattina:
<i>que salgan Los Siete Dones</i>	che escano <i>Los Siete Dones</i>
<i>y Las Potencias del Alma¹⁷⁸</i>	e <i>Las Potencias del Alma</i>

2.2.1.2. Musiche

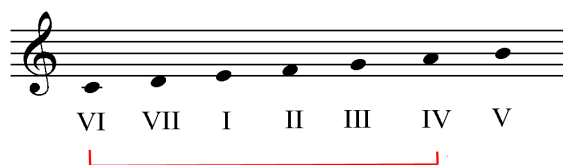
La melodia della *saeta cuartelera* è composta da cinque frasi musicali, ciascuna delle quali corrisponde ad un verso del testo. Nel caso il testo sia formato da solo quattro versi, vi è la ripetizione del terzo.

Essa si sviluppa sulla scala modale frigia, utilizzando il II grado come una sorta di

¹⁷⁷ Parafasato è: “sotto l'albero del pepe” ma nessuno ricorda la presenza di questa pianta vicino al *cuartel* degli *Ataos*.

¹⁷⁸ Qui sono nominate due antiche Corporazioni.

dominante, la cui tensione risolve direttamente sul I grado.



Guardando alla struttura generale della *cuartelera*, osserviamo come le cadenze poste alla fine di ciascuna frase musicale (che corrisponde sempre alla fine del verso letterale) si alternino tra il I (frase 1, 3, 5) e il II grado (frase 2 e 4). Questo aspetto strutturale consente agli esecutori di passare con facilità dall'esecuzione in modalità solistica all'esecuzione in modalità dialogica. Infatti, se il primo cantore enuncia e chiude le frasi sul I grado, il secondo rilancia il dialogo terminando sul II grado.

La melodia assume un disegno piuttosto lineare, muovendosi per gradi congiunti, eccetto alcuni salti di terza, all'interno di un ambito di sesta che comprende il VI grado come nota più grave e il IV grado come nota più acuta.

Attualmente esistono due modelli di *saeta cuartelera* che vengono denominati: stile de *Los Apostoles* e stile del *Pelicano*. Lo stile de *Los Apostoles* è il più diffuso e di questo ne esistono due varianti, che chiameremo A¹⁷⁹ e A1¹⁸⁰, di cui la seconda (A1) è sostanzialmente l'evoluzione della prima (A).

Tale distinzione mi è stata riferita dal cantore esperto José Carlos Martín, che in occasione di una intervista ha evidenziato le differenze tra i due modelli commentando l'esecuzione di un altro cantore, ascoltato nei giorni precedenti, e poi eseguendo una *cuartelera* nella forma considerata come la più semplice, ossia il modello A, (traccia 29 del DVD):

- *L'altro giorno dicevi a Rocio come cantare la saeta..*

- **José Carlos Martín:** Si perché nel finale faceva una scala per arrivare al tono e a me invece piace di più arrivare direttamente al tono senza fare la scala.

Quando non sei sicuro nel canto, è più facile arrivare al tono con questa forma

179DVD: Traccia 29.

180DVD: Tracce 17,19,32,39.

[con la scala].

- *Molta gente però la canta così, quasi come se fosse proprio la melodia a contenere la scala.*

- **José Carlos Martín:** No, non c'è un motivo. (canta) Arriva al tono direttamente.

- *Gli hai detto di cominciare a cantarla in maniera semplice prima di fare gli abbellimenti.*

- **José Carlos Martín:** Sì certo come quella che cantano i bambini. Tutti da bambini abbiamo cominciato a cantare con una *saeta* alla *Virgen* “*eres el flor mas temprano....*”. Allora a partire da qui, una volta che domini questo, puoi andare dove vuoi. E dipende con chi canti: puoi rispondere rimanendo sul modo semplice oppure puoi rispondere in modo più complicato.

- *Mi sembra che tutti verso la fine salgano con la melodia. Io pensavo che fosse proprio così la melodia base.*

- **José Carlos Martín:** Sì la quarta [frase]sale. Però non ha motivo di salire per forza la melodia, puoi anche tenerla bassa. Dipende dalla *saeta* che canti, dove l'hai ascoltata, dove l'hai imparata¹⁸¹.

La trascrizione del modello A è stata ottenuta spogliando l'esecuzione del cantore dalle poche note di abbellimento, da egli inserite nell'atto performativo.

La trascrizione del modello A1 invece è stata ricavata dalla comparazione di diverse *saetas cuarteleras* eseguite da altri cantori, eliminando anche in questo caso le note di abbellimento che cambiano a seconda dell'interprete. Nelle tracce 17,19,32,39 del DVD è possibile ascoltare le *cuarteleras* ispirate a questo modello.

Le melodie di entrambi i modelli sono state trasportate nel tono di Mi per comodità di trascrizione e per facilitarne visivamente la comparazione.

181Martín, 11 aprile 2012.

cuartelera modelo A

Musical score for 'cuartelera modelo A' consisting of five staves labeled F1 to F5. Each staff contains a sequence of notes: F1 (quarter notes), F2 (quarter notes), F3 (quarter notes), F4 (quarter notes), and F5 (quarter notes).

cuartelera modelo A1

(in note piccole vengono riportati gli ornamenti più consueti)

Musical score for 'cuartelera modelo A1' consisting of five staves labeled F1 to F5. Each staff contains a sequence of notes with ornaments. F1 (quarter notes), F2 (quarter notes), F3 (quarter notes), F4 (quarter notes), and F5 (quarter notes).

La differenza sostanziale tra i due modelli risiede soprattutto nella melodia che interessa la quarta e la quinta frase musicale. Notiamo che in A le frasi 4 e 5 sono sostanzialmente la ripetizione delle frasi 2 e 3, solamente che in 5 compare il salto di terza ascendente (Mi-Sol) in prossimità della cadenza conclusiva. Nel modello A1 invece, nelle ultime due frasi, si può notare un ampliamento della melodia e l'innalzamento del suo arco melodico, che arriva a toccare il IV grado (La) attraverso una scala ascendente che discende poi al I (Mi) per gradi congiunti. Lo stesso movimento accade nella frase 5, ripetuto due volte. Inoltre osserviamo che in A1 sono diventate parte del modello anche alcune note di abbellimento (segnate con crome) che interessano i movimenti cadenzali della frase 2, 4 e 5.

Oggi, la maggior parte dei cantori, utilizza quest'ultimo modello e le nuove generazioni, apprendono per imitazione direttamente questa versione, ignorando la più semplice A.

La *saeta* del *Pelicano*¹⁸² è così chiamata perché eseguita solamente dai membri del Gruppo *El Viejo Pelicano*. Nonostante alcune caratteristiche strutturali comuni al modello de *Los Apostoles*, essa ha una melodia decisamente diversa che si caratterizza per alternare sistematicamente una nota breve e lunga, come si può osservare nella trascrizione.

182DVD: Tracce 30-31.

modello saeta del pelicano

The image displays a musical score for five staves, labeled F1 through F5. Each staff contains a melodic line in a single system. The notation uses a treble clef and a key signature with one flat (B-flat). Motif 'a' is indicated by a bracket above the first staff (F1), and motif 'b' is indicated by a bracket above the second staff (F2). The melodic lines consist of eighth and quarter notes, with some phrases ending in a cadence. The overall structure is repetitive, with motifs 'a' and 'b' appearing in various staves.

La struttura è molto simile a quella dell'altro modello: cinque frasi musicali che corrispondono ai versi del testo, utilizzo della scala del modo frigio, alternanza delle cadenze di fine frase sul I e II grado e un arco melodico che, in questo caso, non supera l'intervallo quinta (Re-La).

Il disegno melodico è però diverso e molto più ripetitivo. Possiamo cogliere la presenza di due cellule motiviche 'a' e 'b' utilizzate per la costruzione dell'intero canto. La cellula 'a' si caratterizza per il movimento I-II-III-II-I (Mi-Fa-Sol-Fa-Mi) e si ritrova in tutte le frasi, alcune volte con delle piccole variazioni come l'omissione del II grado in fase ascendente o l'aggiunta del VII come nota che appoggia al I. La cellula 'b' invece arriva a toccare il IV grado (La) ed è presente nella seconda parte delle frasi F2 e F4, cioè quelle con cadenza al II grado.

Come è consuetudine fare nel canto della *saeta* in generale, anche la *cuartelera*

viene eseguita da ciascun cantore con uno stile personale, che si manifesta soprattutto nella maniera di abbellire la melodia del modello base. La prassi esecutiva della *cuartelera* prevede l'utilizzo di alcune note di abbellimento, soprattutto in prossimità delle cadenze, ma sono da considerare assenti ampi episodi *melismatici*. Lo stesso *cantaor* di flamenco "Fosforito", originario di Puente Genil, al momento di eseguire una *cuartelera* rinunciava ai virtuosismi di cui era capace, rispettando lo stile semplice e sillabico di questa *saeta*.

Viene proposta di seguito una trascrizione integrale con altezze reali¹⁸³ in cui compaiono le caratteristiche sopra elencate. Si noti inoltre come i cantori mantengono lo stesso tono durante l'esecuzione, fatto che costringe alla scelta di una intonazione che possa essere comoda per entrambi.

Cuartelera della Corporacion "La Historia de Tobia"

C1
V1-F1
To - bi - - - a que es - ta - ba - cie - go _____

C2
V2-F2
y po - bre ne - ce - ci - ta - do _____

C1
V3-F3
y el Se - ñor _____ pa - ra pre - miar - lo

C2
V4-F4
y el Se - ñor pa - - - - - ra pre - miar - lo _____

C1
V5-F5
con - un pez _____ hi - ce mi - la _____ gro _____

183DVD: Traccia 32.

2.2.2. SÁTIRA¹⁸⁴

2.2.2.1. Testi

Il canto degli *incensarios* assume una funzione al contempo catechetica, esplicativa e riflessiva. La maggior parte dei testi, sviluppati in quartine o quintine di versi prevalentemente ottonari, è dedicata a Immagini precise come la *Virgen de la Soledad*, la *Virgen de los Dolores*, il *Santo Sepulcro*, la *Virgen de las Angustias*, *Jesús Nazareno*, il *Cristo de Los Favores*, il *Cristo de la Salud*, *San Juan*, *Santa Marcela*. Eccone alcuni esempi:

Virgen de la Soledad
no tengas pena ninguna
que tu hijo resucitó
entre las doce y la una.

Vergine della Solitudine
non avere nessun dispiacere
che tuo figlio resuscitò
tra le dodici e l'una

Virgen de las Angustias
en tu pecho se clavó
un dolor con siete puntas
traspasó tu corazon
Dios mio ten compasión

Vergine Addolorata
nel tuo petto si inchiodò
un dolore con sette punte
trafisse il tuo cuore
Dio mio abbi pietà

En el cielo hay una fuente
que está cubierta de flores
donde se lavó la cara
la Virgen de los Dolores.

Nel cielo c'è una fonte
che è coperta di fiori
dove si lavò il viso
la Vergine dei Dolori

Cuando pasa el Nazareno
el de la túnica morada

Quando passa il Nazzareno
quello dalla tunica viola

184 I testi utilizzati negli esempi di questo paragrafo (3.2.2.1.) sono stati reperiti nella pagina web della Settimana Santa di Loja, consultabile al seguente indirizzo
<<http://semanasantaloja.webcindario.com/Personajes/IncensariosLetras.htm>>

*con la mirada de Dios bueno
y la cruz al hombro echada.*

con lo sguardo di Dio buono
e la croce messa sulla spalla.

*Hermanos de caridad
donde vais con ese entierro?
voy a dar sepultura
al Redentor de los cielos*

Fratelli di carità
dove andate con questo feretro?
vado a dare sepoltura
al Redentore dei cieli

*Que no le pongan claveles
¡ay! Cristo de la Salud
que llenos de sangre los lleva
y brillan como la luz.*

Che non gli mettano garofani
¡ay! Cristo della Salute
che pieni di sangue li porti
e brillano come la luce.

*Fijarse como lo llevan
al Cristo de los Favores
con una lanza en el pecho
que acabó con sus dolores*

Fate attenzione a come lo portano
al Cristo dei Favori
con una lancia nel petto
che pose fine ai suoi dolori

*San Juan aligera el paso
sin detenerte un momento
que por mucho que tú corras
ya está tu maestro muerto.*

San Giovanni alleggerisci il passo
senza fermarti un momento
che per tanto che tu corra
il tuo maestro è già morto.

*Santa Marcela el pañuelo
sacaste con tu dolor
y el rostro del Nazareno
limpiaste con mucho amor.*

Santa Marcella il fazzoletto
asciugasti con il tuo dolore
e il volto del Nazzareno
pulisti con molto amore.

Alcune invece si cantano in corrispondenza del primo movimento che gli *incensarios* fanno di fronte allo stendardo e potremmo definirle *saetas* introduttive o di presentazione:

*Entre ventanas y balcones
la gente se asomaba
al ruido de los tambores
era Jesús el que gritaba
entremedias de los sayones.*

*Un puente sobre otro puente
sobre un áspero camino
donde se agolpa la gente
y acompañarlo a su muerte.*

*Una bandera se divisa
por delante de Jesús
con un letrero que decía
vamos a prenderlo ya
antes de que llegue el día.*

*Camareras de la Virgen
Dios os de mucha salud
para que vistáis muchos años
a la madre de Jesús.*

*Que bonito monumento
con las velas encendidas
mujeres que estáis dentro
despertad si estáis dormidas
y adorad el sacramento.*

*En el patio de Caifás
cantó el gallo y dijo Pedro
yo no conozco a este hombre
ni tampoco es mi maestro.*

Tra finestre e balconi
la gente si affacciava
al rumore dei tamburi
era Gesù che gridava
tra i carnefici.

Un ponte sopra un altro ponte
su una strada dissestata
dove si accalca la gente
e accompagnarlo alla sua morte.

Una bandiera si avvista
davanti a Gesù
con una iscrizione che diceva
andiamo a prenderlo ora
prima che arrivi il giorno

Servitrici della Vergine
Dio vi dia molta salute
perché vestiate molti anni
la madre di Gesù

Che bel monumento
con le candele accese
donne che siete dentro
svegliatevi se state dormendo
e adorate il sacramento

Nel cortile di Caifás
cantò il gallo e disse Pietro
io non conosco quest'uomo
non è nemmeno il mio maestro

Tra queste ve ne sono alcune che riguardano esplicitamente la figura degli *Incensarios*. Incuriosiscono particolarmente i primi due esempi citati, nei quali gli *incensarios* sono descritti come le prime persone che videro Gesù, dopo la condanna a morte in un caso e dopo essere morte sulla croce nell'altro. Purtroppo, come già è stato detto, non esistono documenti sufficienti per indagare su quale sia la relazione tra la storia documentata di questi personaggi e le descrizioni espresse nei testi di queste *saetas*.

*Estos son los incensarios
los primeros que lo vieron
depués de haberlo azotado
a la voz de un pregonero
a muerte lo han sentenciado*

Questi sono gli *incensarios*
i primi che lo videro
dopo averlo frustato
alla voce di un banditore
a morte lo hanno condannato

*Ya vienen los incensarios
por delante de Jesús
ellos fueron quien lo vieron
crucificado en la cruz.*

Ora vengono gli *incensarios*
davanti a Gesù
loro furono quelli che lo videro
crocifisso nella croce

*Incensarios de los negros
del Viernes por la mañana
hacerle un cuadro en rodillas
a la Virgen Soberana*

*Incensarios neri
del Venerdì mattina
fatele un cuadro in ginocchio
alla Vergine Sovrana*

Altre sono dedicate invece ai portantini del *paso* che a Loja si chiamano *Horquilleros* e trasportano l'Immagine a spalla.

*Horquilleros de la Virgen
Dios os de mucha salud*

*Horquilleros della Vergine
Dio vi dia molta salute*

*para que saquéis muchos años
a la madre de Jesús.*

perché possiate far uscire per molti anni
la madre di Gesù.

*Horquilleros de Jesús
Dios os de mucha salud
para que saquéis muchos años
a nuestro Padre redentor*

*Horquilleros di Gesù
Dio vi dia molta salute
perché possiate far uscire per molti anni
il nostro Padre redentore.*

Invece quando una *corria* è invitata a incensare una casa privata, con il movimento “*la Madalena*”, viene eseguita da principio la seguente *sátira*:

*Que Dios bendiga esta casa
y el albañil que la hizo
por dentro tiene la gloria
y por fuera el paraíso.*

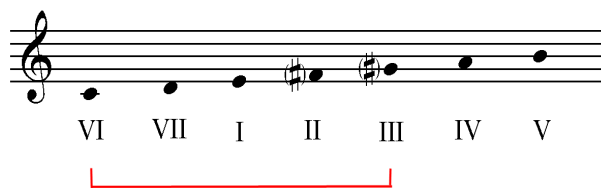
Che Dio benedica questa casa
e il muratore che la fece
dentro ha la gloria
e fuori il paradiso

2.2.2.2. Musica

Sátira e *cuartelera* hanno in comune molte delle loro caratteristiche strutturali principali, tant'è che la loro somiglianza va a sostegno dell'ipotesi del 'modello comune' elaborata da Berlanga. La *sátira* infatti, come la *cuartelera*, si costituisce di cinque frasi melodiche corrispondenti a ciascun verso del testo, che come sappiamo può essere composto da una quartina o quintina di versi ottonari. Anche in questo caso, se ad essere intonata è una quartina, viene ripetuto due volte il terzo verso.

La scala su cui è costruita la melodia appartiene al modo frigio e come nella *cuartelera* il II grado viene utilizzato come grado di tensione che risolve al primo. In questo caso però sia il II che il III grado subiscono, in alcuni momenti, una alterazione di semitono verso l'acuto. Di conseguenza l'ambito in cui si sviluppa la melodia è compreso

all'interno dell' intervallo di quinta eccedente (Do-Sol#).



Osservando la trascrizione del modello, possiamo individuare altri tratti comuni tra *cuartelera* e *sátira*. Questi si riscontrano nelle prime tre frasi musicali, le quali sono costituite da una linea melodica semplice che compie dei movimenti per gradi congiunti, quasi fosse una sorta di cantillazione. Oltre a ciò, nelle prime tre frasi, richiamano l'attenzione le note finali, che si alternano anch'esse tra I e II grado.

modello sátira

Five musical staves labeled F1 to F5, showing different melodic phrases. F1: A simple scale of seven notes. F2: A scale of seven notes with a final cadence. F3: A scale of seven notes. F4: A scale of seven notes with a final cadence. F5: A scale of seven notes with a final cadence.

Le caratteristiche melodiche peculiari della *sátira* compaiono nella quarta e quinta frase, eseguite senza interruzione da un unico cantore. È all'inizio della frase 4 che la melodia si sviluppa tra il II e III grado naturali e alterati (Fa#-Fa-Fa#-Sol#-Sol), per concludersi in F5 con una melodia lineare, identica alla frase 1, che qui assume valore di cadenza finale.

La difficoltà maggiore incontrata nel ricavare il modello della *sátira* è stata causata da un aspetto che riguarda la prassi esecutiva. In questa *saeta* i versi vengono intonati ciascuno da un diverso *incensario* (tranne gli ultimi due che, come abbiamo detto, vengono eseguiti da una sola persona) ma senza rispettare il tono del compagno che lo precede. Vale a dire che ciascun esecutore è libero di cantare il verso nel tono a lui più congeniale, senza intonarsi con i compagni, per cui è stato necessario individuare il tono di ciascun cantore e trascriverlo trasportandolo al tono di MI, utilizzato in questa sede come modello per il modo frigio, comune a tutti gli esempi.

Nell'esecuzione vi è la possibilità di abbellire alcune note e ciò avviene a discrezione del cantore, ma di per sé il canto resta fortemente sillabico. Tuttavia possiamo considerare la parte centrale della frase 4, in cui si trovano le alterazioni, come un momento melismatico anche se di dimensioni ridotte.

Poniamo di seguito la trascrizione di una *sátira* in altezze reali¹⁸⁵. Per evidenziare i diversi toni utilizzati dai cantori e poter comparare facilmente il modello base alla trascrizione di una performance, è stato inserito l'*incipit* della frase eseguita dal cantore, trascritto nel tono di Mi.

185DVD: Traccia 33.

satira "una bandera"

The musical score consists of five staves, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The staves are labeled as follows: C1 F1-V1, C2 F2-V2, C3 F3-V3, C4 F4-V4, and F5-V5. The lyrics are written below the vocal lines.

C1 F1-V1 U - na ban - de - - - ra se di - vi - sa

C2 F2-V2 por de - lan - te de Je - sus _____

C3 F3-V3 _____ con un le - tre - - - - ro que de - ci - a _____

C4 F4-V4 va - mos a pren - - - - - - - - der-lo ya

F5-V5 _____ an - tes de _____ que lle-gue el di - a

2.2.3. SAETA DE SANTERÍA

La *saeta de santería* è un caso anomalo nel panorama del genere. Generalmente una qualsiasi *saeta* prevede l'utilizzo di testi di tradizione o comunque composti in un tempo che precede l'atto esecutivo. Come si ipotizza, la funzione originaria del canto - che ricordiamo essere quella di indottrinamento e divulgazione dei fatti narrati nelle Sacre Scritture - ha portato alla produzione di una serie di testi riutilizzati nel corso del tempo. Nel caso della *saeta de santería* invece, la funzione del canto è quella di creare un vero e proprio dialogo tra gli esecutori, di conseguenza la natura dei testi è di carattere estemporaneo e il loro contenuto fa riferimento al rapporto personale che si instaura tra i *santeros*. Pertanto una delle peculiarità di questa *saeta* è il carattere profano dei testi, condizione che la rende unica all'interno dell'intero repertorio. Per comprendere le ragioni

che hanno portato al costituirsi di una *saeta* così peculiare è necessario guardare ad un altro genere poetico-musicale, ovvero quello del *trovo*: la poesia improvvisata e declamata con una intonazione melodica.

2.2.3.1. Il *trovo*

Lucena è situata nella parte centrale della regione Andalusia, in un'area chiamata *Subbética andaluza* che comprende il sud della provincia di Cordova, la parte occidentale della provincia di Granada e una frangia nord-orientale della provincia di Malaga. In quest'area è presente un certo tipo di poesia orale improvvisata chiamata *trovo*¹⁸⁶ che, attualmente, trova il suo spazio all'interno delle manifestazioni dette *fiestas de poetas*. Di norma gli organizzatori convocano tre o quattro *poetas* (poeti) provenienti da paesi differenti, per affrontarsi a suon di versi davanti ad un pubblico partecipe. Il *trovo* in questione infatti ha la caratteristica di essere utilizzato come mezzo per una giocosa sfida verbale, ricca di ironia e sarcasmo¹⁸⁷.

Certamente, è il caso di precisare che la pratica della poesia improvvisata e utilizzata come forma di duello verbale, non riguarda solo la penisola iberica ma compare anche in altri paesi europei di area mediterranea e in altri di influenza ispanica. Mi riferisco ad esempio alle sfide tra i toscani *poeti a braccio* di *ottava rima*, alle gare di poesia *a mutos* in Sardegna, alle *desgarradas* dei fadisti portoghesi e alle *guajiras* cubane.

Nella letteratura spagnola compaiono molte testimonianze che narrano dell'uso di questa pratica nel territorio andaluso già in epoca medievale, poi rinascimentale e nei secoli successivi fino ad arrivare ai nostri giorni¹⁸⁸, mantenendosi sempre all'interno di un contesto di oralità popolare.

186 Le indicazioni storiche relative al *trovo* e alle *fiestas de poetas*, sulle quali si è basata la stesura di questo capitolo, fanno riferimento alle seguenti fonti bibliografiche:

M.Á.BERLANGA, *El trovo en las subbéticas andaluzas*. In: *El Trovo en La Subbética*, RAMÓN GONZALO RODRÍGUEZ, M.Á.BERLANGA. Sevilla: Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, 1998, p. 19-57.

187DVD: Traccia 42.

188M.Á.BERLANGA, *El trovo en las subbéticas andaluzas*, cit., p. 20-24.

A partire dal XIX secolo cominciano ad abbondare i riferimenti bibliografici in merito a questa pratica. Alcune opere letterarie di autori andalusi ci hanno lasciato descrizioni dettagliate delle feste da ballo in questa regione, conosciute genericamente come *fandangos*. Da queste opere emerge quanto il *trovo* fosse parte integrante e importante all'interno della festa da ballo. Berlanga, nell'articolo *El trovo en las Subbéticas Andaluzas*, riporta una citazione tratta da un libro intitolato *El pueblo andaluz* i cui autori José M^a Gutiérrez de Alba e José Martín Santiago hanno presumibilmente redatto tra gli anni Sessanta e Settanta del XIX secolo (il libro non riporta la data di edizione. Nell'epilogo si dice:

También la mujer que, lo repetimos, poetiza como el hombre, improvisa sus cantares en las alegres fiestas que en ciertos días celebra el pueblo, y en las ferias y en las romerías y en los bailes al aire libre y en esos otros llamados de candil [...] Allí suelen entablarse luchas de ingenio, tan interesantes como que, por medio de las coplas, se exigen y dan satisfacciones, se echan en cara defectos, se hacen declaraciones de amor y aun se provocan duelos y riñas, no siempre de felices desenlaces¹⁸⁹.

Questa descrizione ci aiuta a capire quanto la pratica del *trovo* fosse, in quell'epoca, diffusa e praticata, indistintamente da uomini e donne, in molteplici occasioni festive. È evidente quanto questa forma poetica fosse un mezzo attraverso il quale era possibile dire quello che, nel normale colloquiare, avrebbe avuto un altro peso. Inoltre, lanciarsi in sfide poetiche in un contesto pubblico, davanti all'intero paese, probabilmente permetteva di ottenere un certo tipo di riconoscimento sociale.

Nel corso del XX secolo, il *trovo* ha subito una lenta ma inesorabile decadenza, staccandosi dal contesto della festa da ballo (*fandango*), divenendo generalmente un evento di puro spettacolo (come descritto all'inizio del paragrafo) e una pratica esclusivamente maschile. Oggi gli esecutori rimasti sono pochi, per la maggior parte

189 M.Á. BERLANGA, *El trovo en las subbéticas andaluzas*, cit., p. 26.

Anche la donna che, lo ripetiamo, poetizza come l'uomo, improvvisa i suoi canti nelle allegre feste che il paese celebra in certi giorni, nelle *ferias* e nelle *romerías*, nei balli all'aperto e in quelli chiamati *de candil* [...] Lì si intavolano abitualmente lotte spiritose molto interessanti dove, per mezzo della canzone, si danno e chiedono gratificazioni, si rinfacciano i difetti, si fanno dichiarazioni d'amore e si provocano duelli e litigi che non sempre finiscono bene.

anziani, risiedenti in paesi diversi.

La struttura strofica e musicale del *trovo* del sud della Spagna sembra essere quella dei *fandangos verdiales*¹⁹⁰. Il termine *verdial* è un termine generico che identifica, secondo alcune caratteristiche specifiche, i *fandangos* (cioè le musiche delle feste da ballo) della zona di Malaga e quelli a loro simili:

La terminología habitual reserva el término verdial para los fandangos malagueños, pero a todos los que se les supone emparentados con ellos, también se les suele designar con este término genérico, que no es tan antiguo: se extendió desde mediados del siglo XX, pero en la actualidad ya es una palabra admitida, también en la bibliografía. Algunos autores designan como verdiales solo a los fandangos malagueños. Otros los hacen extensivos al sur de la provincia de Córdoba. Y otros incluyen los de las zonas costera y oriental de Granada y poniente de Almería, y también los de la provincia de Cádiz (zona de Tarifa).¹⁹¹

Berlanga identifica sette caratteristiche strutturali comuni alle diverse varianti dei *fandangos verdiales*:

1. Ritmo ternario.
2. struttura di sei frasi musicali.
3. ciascuna frase è inserita in un ciclo di dodici tempi.
4. Testo formato da quartine o quintine di versi ottonari.
5. Utilizzo della scala del modo di MI diatonico.
6. Movimento per grado congiunto della parte vocale.
7. Terminazione discendente delle frasi musicali.

190DVD: Traccia 43.

191M.Á.BERLANGA, *Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur*, «Revista Jábega», 103 (2010), p.54. <www.cedma.es>.

La terminologia abituale riserva il termine *verdial* per i *fandangos malagueños* [di Malaga], ma anche per designare quelli che si crede siano imparentati con lui, si utilizza questo termine generico, che non è molto antico: si diffuse dalla metà del secolo XX, ma nell'attualità ora è una parola ammessa, anche nella bibliografia. Alcuni autori chiamano *verdiales* solo i *fandangos malagueños*. Altri lo estendono al sud della provincia di Cordova. Altri includono quelli delle zone costiera e orientale di Granada e occidentale di Almería e anche quelli della provincia di Cádiz (zona di Tarifa).

Tradizionalmente i *fandangos verdiales* venivano accompagnati da piccole orchestre -formate da violino, laud, chitarra e piccole percussioni – dal XX secolo sostituite dalla sola chitarra. Il repertorio comprende diverse varianti, tra cui i così detti *verdiales cantados a solo*, in cui la fissità del tempo ternario, sostenuta dagli strumenti e necessaria al ballo, scompare a favore del ritmo libero, lasciando spazio all'interpretazione della voce solista, unico elemento.

2.2.3.2. Testi

A differenza del *trovo*, nel quale si affrontano gli argomenti più disparati, il tema della *saeta de santería* è unico e riguarda l'attività principale dei *santeros* che, come abbiamo detto, consiste nel portare l'immagine sacra lungo il percorso processionale.

In questa *saeta* la struttura metrica è instabile cioè il numero dei versi e delle sillabe in essi contenute è sempre variabile. Durante l'analisi e la trascrizione dei testi, la percezione avuta è che vi sia alla base la riproduzione, inconscia, del verso ottonario. Ciò è stato testimoniato anche da alcuni informatori:

- *Parliamo dei testi. Le strofe hanno uno schema metrico definito?*

- **César:** ottonario, però non si pretende che sia così. Diciamo che la costruzione grammaticale della nostra lingua, soggetto verbo e predicato, si avvicina molto ad un verso ottonario. Nelle frasi semplici è così «*el perro está cantando*» ecco sono sette, però voglio dire che ci avviciniamo molto al numero otto in quanto è una frase corta.

- **José Villalba Muñoz:** inoltre avrai capito che noi andalusi accorciamo le parole a nostro piacimento e quindi possiamo farle rientrare nel numero di sillabe che vogliamo¹⁹².

La caratteristica che lega questa *saeta* al *trovo* è l'uso della rima vocalica che, nei versi pari, è ottenuta principalmente tramite l'utilizzo di incisi come “*ya*”, “*verdad*”,

192 Villalba Muñoz, César, Juan, 16 marzo 2013.

“*mira ya*”, “*lo digo ya*”¹⁹³. Questi ultimi non sempre hanno un significato legato al senso della frase espressa, ma sono appunto degli espedienti poetici che vengono utilizzati convenzionalmente per ottenere la rima tronca in “a”, che è una delle più ricorrenti.

– Manuel Ramírez Jiménez: nella *saeta* si cerca di giocare con le parole affinché risultino più poetiche possibili. *Verdad* si utilizza molto perché è una parola che unisce bene¹⁹⁴.

- *Nel cantare una saeta de santería ci sono parole che si usano spesso, come “mira ya”...*

– **César**: si cercano le parole che rimano in “a” perché è una rima facile, semplice. È un “forzare la rima”. Non cerchiamo, nella *santería*, che ci siano assonanze e consonanze.

– **José Villalba Muñoz**: con la “a” per noi è più facile, oppure con la “e” ma meno.

– *Ma queste parole devono avere un senso con quello di cui stai parlando o si possono mettere alla fine del verso, indipendentemente dal suo significato?*

– **César**: Qui sta la perizia, l’ingegno di chi canta: che sia capace di trovare parole che terminano in “a”. Se non è capace forza in modo innaturale la rima in “a”¹⁹⁵.

Del *trovo* emerge anche il tono ironico e provocatorio, che in questo caso ha la funzione di alimentare il dialogo tra *santeros* al fine di incentivare la comunicazione e l’aggregazione del gruppo.

Ricordiamo che, in generale, la sfida verbale avviene tra *santeros* che occupano posizioni diametralmente opposte sotto al *paso*; per questo si dice che ciascun *santero* ha

193 Letteralmente tradotte: *ya*= ora, *verdad*= vero/verità, *mira ya*= guarda ora, *lo digo ya*= lo dico adesso.

194 Ramírez Jiménez, 19 aprile 2011.

195 Villalba Muñoz, César, Juan, 16 marzo 2013.

come avversario la propria *contra*. Il duello viene innescato da uno dei due che si rivolge all'altro burlandosi di lui, cantando una *saeta de santería*. Il compagno deve rispondergli a tono con un'altra *saeta de santería*. Tuttavia vi sono momenti, all'interno della *junta*, in cui questa *saeta* è utilizzata dai *santeros* anche per dichiarare a tutti i compagni la serietà e la fierezza con la quale si accinge a compiere il suo ruolo.

È possibile identificare diversi tipi di contenuto testuale che variano a seconda della persona alla quale viene rivolta la *saeta* e a seconda del momento in cui essa viene praticata. Le *saetas* di apertura, con le quali si apre la *junta*, il *manijero* (capo della *santería*) come protagonista della conversazione. Egli è colui che apre il dialogo tra i partecipanti e scandisce l'ordine dei primi scambi di battute.

Nelle *saetas* di apertura il *manijero* si rivolge principalmente alla *santería* esortando i suoi uomini ad essere capaci e valorosi ed esprimendo la fiducia che egli ripone in essi. A rispondergli saranno dapprima le persone che occupano le posizioni della *esquinas* (gli uomini che si posizionano negli angoli del *paso*), ricambiando la fiducia data e dichiarando ad egli tutto il loro appoggio:

-Manuel Ramírez Jiménez: Per prima cosa il *manijero* canta alla *cuadrilla*, poi la *esquina* risponde cantando, rivolgendosi già ai componenti della sua *esquina*¹⁹⁶ e al *manijero* perché un po' alla volta tutti comincino a partecipare. Si cerca di trasmettere fiducia al *manijero*, dicendogli che in qualsiasi momento di difficoltà, nella processione, può contare su di lui. Questo avviene prima di cominciare a cantare alla *contra*¹⁹⁷.

Manijero¹⁹⁸:

*Se la canto a mi cuadrilla
y las gracias le doy yo - ya
por hacer mira este sueño*

Manijero:

Gliela la canto alla mia cuadrilla
e la ringrazio - ya
per fare di questo sogno

196 Il termine *esquina* viene utilizzato anche per indicare l'intero gruppo di uomini posizionati attorno ad uno dei quattro angoli del *paso*. Il responsabile di ciascuno di questi gruppi è colui che occupa la posizione detta *esquina* (*mala, la salud, izquierda* e il *manijero* stesso).

197 Ramírez Jiménez, 19 aprile 2011.

198 Registrato nella *junta de santería* della *Virgen de la Estrella* il 26 marzo 2011.

una realidad - verdad
señores, que esto sabe ya bonito
y le hacemos su santería - ya
y que la ponemos en el cielo
os lo digo yo - ya

Esquina mala:

se la canto al manijero
que bonito lo que haces - mira ya
y es que el cariño que tu le pones
lo transmites - mira ya
y por verte – mira - la cara
a ver como te las gastas ya
y espero – mira - estar a la altura
y eso es lo que tu quieres además.

Esquina izquierda:

que tenias tu Rafael ese sueño
y seguro que se cumplirá
porque tu ya metes a tus santeros
las ganas que te faltan - ya
y tienes tu muy buenos amigos
que por ti lo dan todo - verdad
y el domingo va a salir bien ese palio
te lo puedo garantizar

una realtà - verdad
signori, questo sa già di buono
e le facciamo la sua santería - ya
e la mettiamo nel cielo
ve lo dico io - ya

***Esquina mala* (angolo cattivo):**

Gliela la canto al manijero
che bello quello che fa – mira ya
e è che l'amore che ci metti
lo trasmetti – mira ya
e per vederti – mira¹⁹⁹ - la faccia
vediamo come te la consumi - ya
e spero – mira – di essere all'altezza
e questo è anche quello che vuoi.

***Esquina izquierda* (angolo sinistro):**

che avevi Rafael questo sogno
e sicuro che si compierà
perché tu ora metti ai tuoi santeros
i desideri che ti mancano - ya
e hai dei buoni amici
che per te ce la mettono tutta - verdad
e la domenica uscirà bene questo palio
te lo posso garantire

199 In alcuni casi la parola *mira* viene utilizzata all'interno della frase come un caratteristico intercalare del linguaggio della *saeta de santería*.

Esquina la salud:

*y que el viento mueve bambalinas
el domingo de ramos ... - ya
y la Estrella va contigo
entre nubes la llevas - ya
y tienes tu una cosa divina
que es que tu cuadrilla con los ojos
vendaos ellos - ya*

Ezquina la salud (angolo la salute):

e che il vento muove *bambalinas*²⁰⁰
La Domenica delle Palme ... - ya
E la Estrella va con te
tra le nubi la porti - ya
e hai una cosa divina
che è, che la tua cuadrilla con gli occhi
bendati - ya

Nella fase iniziale della *junta*, se sono presenti i rappresentanti della confraternita a cui appartiene l'Immagine, a loro sarà rivolta una *saeta* di ringraziamento per la fiducia concessagli, con la promessa di metterci tutto l'impegno possibile affinché il *paso* sfilii dignitosamente:

Manijero²⁰¹:

*y ahora se la voy a cantar al Hermano
Mayor
Antonio,este humilde manijero te va a
decir a ti - verdad
que pongo mi cuadrilla a dispodicion
de la cofradía
y vamos a cumplir contigo y con tu
junta de gobierno además
que la vamos a dar toas el Martes
Santo,
que vamos a hacerle al Cristo del*

Manijero:

e adesso la vado a cantare al Fratello
Maggiore²⁰²
Antonio, questo umile *manijero* te lo dice -
verdad
che metto la mia *cuadrilla* a disposizione
della confraternita
e lo compiremo assieme a te e anche con la
giunta di governo
che ce la metteremo tutta il Martedì Santo
che faremo al Cristo del Amor *santería*

²⁰⁰*Bambalinas*: Strisce di tessuto che rivestono il perimetro della parte superiore del *paso*, sostenuta da bastoni.

²⁰¹Registrato nella *junta de santería del Cristo del Amor* il 9 marzo 2013.

²⁰²L' *Hermano Mayor* è il capo della confraternita.

<i>Amor santería nada mas</i>	niente di più
<i>que vamos a santearlo hasta donde lleguemos</i>	che andiamo a <i>santearlo</i> fino a dove arriviamo
<i>que por supuesto a los bancos de San Mateo</i>	che sicuramente alle panchine di (della piazza di) San Matteo
<i>pero lo vamos a manear como el se merece</i>	ma lo andiamo a manovrare come si merita
<i>con la aficcion de Lucena además.</i>	con l'affetto di Lucena per di più.

Poco a poco saranno coinvolti anche i *santeros* che occupano le altre posizioni, ciascuno dei quali si rivolgerà principalmente alla propria *contra* o direttamente al *manijero*. I toni diverranno man mano più ironici e provocatori, dando luogo ad una vera e propria sfida verbale.

Nell'esempio sotto riportato si noti, leggendo il testo della *saeta* cantata dalla *contraesquina del manijero* come gli espedienti rimici *verdad* e *ya* entrino comodamente nel significato della frase e dell'intero testo in generale.

***Contraesquina del manijero*²⁰³:**

*se la canto yo al flojo de mi contra
y este año te acuerdas tu - verdad
de lo que me suplicabas tu el año pasao,

que decias parriba - ya
que te vas a enterar este año
que no llevas a ninguno a tu vera - ya!!*

Contraesquina del manijero:

la canto al moscio della mia *contra*
e quest'anno ti ricordi – *verdad* (vero)
di quello che mi supplicavi l'anno
scorso
che dicevi in alto – *ya* (adesso)
che te ne accorgerai quest'anno
che non hai nessuno di lato – *ya*
(adesso)

203Registrato nella *junta de santería* della *Virgen de la Estrella* il 26 marzo 2011.

Contraesquina de la mala:

*y me dijo a mi un manijero
vas a ir a un compromiso grande - de
verda[d],
el que lleva ese hombre
me lo ha teni[d]o que poner detrás[s]
y le a puesto una contra pa[ra] que lo
cuide
pa[ra] que el Domingo [de]Ramos le
llegue - ya.*

Contraesquina de la mala:

e mi disse un *manijero*
andrai a un incontro grande – *de*
verdad
quello che porta questo uomo
me lo ha dovuto mettere dietro
e gli ha messo una *contra* perché si
prenda cura di lui
perché la Domenica delle Palme gli
arrivi - ya

Alcuni informatori raccontano di come il linguaggio nelle *junta* sia in parte anacronistico. Ciò è dato dall'utilizzo di alcuni termini, o di certe frasi o modi di dire, che non fanno parte del linguaggio utilizzato oggi da i *santeros*, nella loro vita quotidiana. Ad esempio la parola *tajo* che nel “vocabolario santero” è il luogo in cui si va a *santear*, cioè la strada, il percorso. O ancora, l'espressione decisamente scurrile “*esto es un lavadero de puta*” (questa è una lavanderia di prostitute) che si utilizza per indicare il comportamento irrispettoso dei *santeros* durante *junta*:

– **César:** Ci sono alcune frasi che si dicono esclusivamente nelle *juntas*, che non fanno parte del linguaggio quotidiano della persona che canta. Sono frasi brutte, volgari, che al di fuori della *junta* non si dicono. Per esempio “*esto es un lavadero de puta*”. Si suppone che era uno spazio in cui si lavavano le prostitute e che quindi tu, per lavare le tue cose, ne dovevi cercare un altro. L'ambiente di questo “*lavadero*” è cattivo. È un'espressione che non esiste più e nessuno l'ha mai visto, però si dice nella *junta* per dire per esempio che le persone non si stanno comportando bene²⁰⁴.

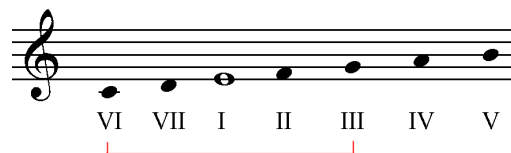
204 Villalba Muñoz, César, Juan, 16 marzo 2013.

2.2.3.3. Musica

L'instabilità della metrica utilizzata nella *saeta de santería* non consente di poter ricavare un modello base al quale poter rinviare qualsiasi esecuzione. Tuttavia sono presenti delle costanti melodiche che ci permettono di individuare una serie di regole formali.

Innanzitutto si osserva che, anche in questa *saeta*, benché apparentemente distante dalle altre varianti, sono presenti alcune delle caratteristiche comuni agli altri modelli:

1. Impiego del modo frigio del quale vengono utilizzate per la maggior parte le note dell'intervallo di quinta tra il VI e III grado (Do-Sol)



2. A ciascun verso corrisponde una frase melodica che conclude con una cadenza al I grado o al II, che anche in questo caso ha la funzione di creare un effetto di sospensione del discorso musicale. Si osserva infatti, in questa variante, che i versi dispari terminano con una cadenza al I grado mentre i versi pari, ovvero quelli che terminano con la rima in “a” -formata nella maggior parte dei casi attraverso l'uso degli espedienti rimatici come “*mira ya*”, “*de verdad*”, “*te lo digo ya*”- corrisponde la cadenza sul II grado. Per cui possiamo dire che le frasi musicali corrispondenti ai versi pari assumono il ruolo di sospensione tonale, fatta eccezione per l'ultimo distico che viene eseguito senza che vi sia una vera e propria cesura tra le frasi musicali dei due versi che lo compongono. In questo caso i versi risultano appartenere ad una sola frase musicale, più lunga delle altre, che termina sul I grado e chiude la *saeta*.
3. Una melodia che si muove per grado congiunto.

I tratti che invece la differenziano dalle altre *saetas* sono:

- La variabilità della quantità numerica dei versi, con la quale il cantore è libero di giocare nella sua *saeta*, mantenendola però sempre di numero pari e mai inferiore alla sestina.
- La melodia è molto lineare e oscilla, per la maggior parte del tempo, tra il I e il II grado, i quali vengono raggiunti attraverso l'impiego di piccole formule di intonazione e movimenti melodico- cadenzali, che danno alla *saeta* l'aspetto di un brano cantillato.

Attraverso le trascrizioni sono state individuate, assieme alle caratteristiche funzionali di certi suoni, anche alcune formule melodiche che ricoprono le inflessioni del discorso letterale. Queste formule possono essere a loro volta ampliate, adornate o variate dal singolo cantore.

V1 Se la cant - to yo al ma - ni je - ro _____

V2 que se nos es - ta a - ca ban - do ya _____

V3 Gra - cías por el a - ño que nos as da - do _____

V4 que es ta - mos me - ti os en fe - cha ya _____

V5 que voy yo a lla - má a un cer - ra - e - ro _____

V6 pa' que nos ha - bras las puer - tas del cie - lo ya _____

V7 y a la cua - dril - la de mi a - mi - go Ra - fa Mo - ra _____

V8 pa - se an - do a su Pre - so ya _____

V9 con es - ta cua - dril - la que has bus cao tu ma ni - je - ro que es muy grande y tu lo sa bes ya _____

V10

Nella trascrizione²⁰⁵ è stata evidenziata in rosso la formula di intonazione: un passaggio ascendente, di gradi congiunti a distanza di tono, utilizzato per raggiungere il I grado della scala modale, che è il suono attorno al quale ruota l'intera melodia.

Il riquadro verde mette in evidenza il passaggio melodico compiuto su un salto di terza, al

205 DVD: Traccia 34 minuti: 0'-1'20".

quale ho dato il nome di “intervallo enfaticante” perché utilizzato nel momento in cui il discorso raggiunge un punto significativo e le sillabe sono accentuate con particolare enfasi. Nella maggioranza dei casi, ciò avviene nell'esecuzione dell'ultimo distico, fatto che aggiunge all'intervallo il valore di “segnale melodico” che annuncia che la *saeta* sta per volgere a conclusione.

Ogni verso, pur se di diversa lunghezza, corrisponde a una frase melodica. L'attenzione va posta anche sulle note finali di ciascuna frase melodica: vi si alternano regolarmente il I e il II grado (come nelle forme di *saetas* analizzate precedentemente), sono sempre costituite da note lunghe raggiunte per grado congiunto e quasi sempre adornate da un melisma, le cui dimensioni possono variare a seconda della volontà dell'esecutore.

A queste regole sfuggono gli ultimi due versi del testo. Infatti è stato constatato che tra l'esecuzione del penultimo e ultimo verso non vi è una vera e propria cesura melodica, ma solo la presenza di un breve momento di respiro. Dall'analisi emerge la realizzazione di una sorta di elisione, che rende le due frasi musicali consecutive: la penultima frase termina, secondo la logica dell'alternanza sul II grado (Fa) ma è un suono di breve durata, un po' sfuggente. Nella performance si riscontra inoltre un incalzare della velocità di esecuzione sugli ultimi due versi, assieme ad un aumento dell'intensità dei suoni (utilizzando le note dell'intervallo enfaticante) e contemporaneamente un progressivo abbandono degli ornamenti.

Ritengo che, dal punto di vista della performance dialogica, quest'ultimo distico sia da interpretare come un espediente che anticipa all'interlocutore la conclusione del canto e l'ormai prossimo passaggio del testimone.

Di seguito viene proposta la trascrizione di uno scambio di battute tra *santeros*, avvenuto nella *junta* del *Jesús Preso* del 2012²⁰⁶, le cui melodie sono state trasportate, per comodità di lettura e analisi, nel tono di Mi.

Da questa trascrizione si evince perfettamente la variabilità della metrica e l'elaborazione personale della melodia, che però rientra sempre nelle norme che regolano la composizione estemporanea del canto.

206DVD: Traccia 34.

Saetas de Santeria

santeria del Jesus Preso 2012

Santero 1

V1
Se la cant - to yo al ma - ni je - ro _____

V2
que se nos es - ta a - ca ban - do ya _____

V3
Gra - cias por el a - ño que nos as da - do _____

V4
que es ta - mos me - ti os en fe - cha ya _____

V5
que voy yo a lla - má a un cer - ra - e - ro _____

V6
pa' que nos ha - bras las puer - tas del cie - lo ya _____

V7
y a la cua - dril - la de mi a - mi - go Ra - fa Mo - ra _____

V8
pa - se - an - do a su Pre - so ya _____

V9
con es - ta cua - dril - la que has bus cao tu ma ni - je - ro _____ que es muy grande y tu lo sa bes ya _____

V10

Santero 2

V1
Te lo he di - cho mi - ra mi to - cal - lo _____

V2
que en la vi - da hay or - quil - los di - fi - ci - les Ra - fa te di - go ya _____

V3
y e - sa es la pu - ra ra - zon

V4
pe - ro _____ la vi - da te da la o - por - tu - ni - dad _____

V5
pa' su - bir - lo bo - ni - to y pa' triun - far tam - bien des - pues ver - dad


V6

Manijero

V1
Yo _____ no ten - go na' mas que pa - la - bras de sa - tis - fac - cion pa' no - so - tros se - ño - res _____

V2
con lo _____ bo - ni - to que lle - va mos vi - vi - do y lo que nos que - da lo - di - go ver - dad _____

V3
y aho - ra se la can - to al mi por - ril - las _____

V4  que con — la suer-te que ten - go de te - ner te a - ca _____

V5  y con la fe - cha que nos a - ta - ñen _____

V6  que me — gus-ta-ria e cu - char u - na de bal-con la que en to - nas te lo di-go ya _____

V7  que esto es par - te mira de es-ta cul - tu - ra _____

V8  que quie-re e-van-ge-li - zar los ex tran - je - ros Jo - sé te di-go ver - dad _____

V9  y sa - bes de so - bra que es - ta es tu cua-dril - la _____

V10  que te — que - re - mos mi - ra ya e - cu - ciar _____


V11  que eres el es-pe-jo en el que nos mi-ra-mos y tienes que de-mos-trar _____

V12

Porrillas

V1  La — can - to a mi ma - ni - je - ro _____

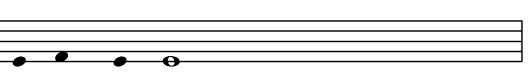
V2  y a e_s - ta cua-dril-la bue-na ver - dad _____


V3  que sois el fu - tu - ro y el pre - sen - te _____

V4  de es - to de san - te - ar _____

V5  lle - var - lo a ga - la siem - pre _____

V6  que esa es nues - tra cul - tu - ra ya _____

V7  sois bue - nos san - te - ros y jo - ve - nes

V8  y el Pre - so si Dios quie - re bien lo va - mos a sa - car _____

V9

2.2.3.4. Dal *trovo* alla *saeta de santería*: due possibili ipotesi.

Dopo aver analizzato il canto nelle sue molteplici componenti, è possibile guardare alla nascita della *saeta de santería* secondo due diverse prospettive. La prima è quella di considerarla come evoluzione del *trovo*, la seconda invece è pensare alla sua formazione come il risultato dell'incrocio tra il *trovo* e una *saeta antigua* locale di cui ora si sono perse le tracce, il cui modello sarebbe una variante del “modello comune” teorizzato da Berlanga.

A sostegno della prima ipotesi troviamo le seguenti caratteristiche:

- l'utilizzo del canto come mezzo di sfida verbale
- l'estemporaneità dei testi, il loro contenuto ironico, la variabilità della struttura metrica che però non è mai inferiore alla sestina
- la formularità melodica

Potremmo pensare al *trovo*, nella forma duellante, come ad una pratica talmente radicata anche nel tessuto sociale lucentino, tanto da essere utilizzata nelle occasioni più disparate, anche in quelle di ambito privato o parzialmente pubbliche.

In un articolo di Demetrio Brisset del 2010, viene riportata la testimonianza orale di D. Manuel 'la Chana', un abitante di Lucena ritenuto la massima autorità locale in merito al tema della *santería*. Parlando dell'origine di quest'ultima, egli ci dà alcuni dati importanti sull'uso del *trovo*, che secondo la sua ricostruzione storica, alla fine del XIX secolo sarebbe diventato la *saeta de santería*. Di seguito viene riportato il testo:

El origen de la santería se encuentra en las labores de fabricación de las enormes vasijas de barro que se utilizaban para guardar aceite, mosto o vino. Estas tinajas, que podían pesar 500 arrobas y medir 4 metros de altura, necesitaban del esfuerzo de un grupo de hombres fuertes que las introdujeran con mucho cuidado en los hornos donde se cocerían. Así, se reunían las cuadrillas de la manija, una decena de hombres que se colocaban almohadillas en el hombro y tiraban de unos ramales de la gran cuerda que se amarraba a la base de la tinaja. Lo tenían que hacer con mucho cuidado, un golpe mal dado podía estropearlas. Eran los hombres más forzudos de Lucena, escogidos para manejar. En cada horno sólo cabían cuatro

tinajas, y cuando había que ahornar un horno, la gente iba a verlos. El manijero o capataz mandaba los tiempos reglamentarios en los que había que hacer los movimientos para manejar las tinajas. Los hombres iban fajados con su cinto porque tenían que hacer mucho esfuerzo. Cuando se encerraban las tinajas y las ajornaban y había salido todo bien, no se había roto ninguna, entonces se cantaban saetas: 'tú has fracasado al entrar por el jorno', 'pues yo te gané al tiempo de moverla, te gané la partida pues lavanté más que tú', cantando con mucho respeto. A partir de entonces, mediados de siglo XIX, se empezaron a sacar santos en Lucena. Y estos mismos hombres de la manija son los que sacaban muchas veces los santos, y hacían un derroche de fuerza con los pasos, como si fuesen las tinajas. Y en sus luchas de las contras empezaron a cantar las mismas saetas que en los hornos de cocer tinajas.²⁰⁷

Non essendoci giunta alcuna notizia documentata su come e su quando il *trovo* si sia trasformato in *saeta de santería*, dobbiamo affidarci alle testimonianze delle fonti orali, per la maggior parte indirette. Manuel 'la Chana' sicuramente parla di fatti appresi attraverso il racconto di persone più anziane di lui e a sua difesa devo dire che sono comunque in molti, a Lucena, a sostenere la stessa versione dei fatti. Questo racconto inoltre, spiegherebbe la traslazione del *trovo* dall'ambiente dei braccianti agricoli- che come abbiamo visto è l'ambiente a cui inizialmente appartenevano i *santeros*, uomini della *manija*- al mondo della *santería*. È evidente che il concetto di *santería* e di *santero*, come oggi lo conosciamo, nella Lucena di fine Ottocento non era ancora comune, quindi per gli uomini della *manija* non si trattava probabilmente di compiere un atto volontario, motivato dalla devozione personale.

207D.E.BRISSET, *Vision antropológica de las sátiras de Loja...*cit., p10.

L'origine della *santería* si trova nei lavori della fabbricazione degli enormi vasi di ceramica che si utilizzavano per conservare olio, mosto e vino. Questi vasi che potevano pesare 500 libbre e misurare 4 metri di altezza, necessitavano dello sforzo di un gruppo di uomini forzuti che li introducessero con molta attenzione nei forni dove sarebbero stati cotti. Così, si riuniva la "*cuadrilla de la manija*" composta da una decina di uomini che si mettevano un'imbottitura sulla spalla e tiravano alcuni rami della grande corda che si attaccava alla base del tino. Dovevano farlo con molta attenzione, un colpo mal dato avrebbe potuto romperle. Erano gli uomini più forti di Lucena, selezionati per *manejar* [maneggiare]. Ciascun forno poteva contenere solo 4 vasi, e quando dovevano infornare, la gente andava a vederli. Il *manijero* [il capo della *manija*] o *capataz* comunicava il ritmo con cui dovevano fare i movimenti per maneggiare i vasi. Gli uomini venivano fasciati con una cintura perché dovevano fare molto sforzo. Quando si infornavano i vasi e tutto era andato bene, senza che se ne fosse rotto uno, si cantavano le *saetas*: «tu hai sbagliato l'ingresso al forno', 'io sono stato più bravo al momento di muoverlo, ho vinto la partita [sono stato più abile] perché l'ho alzato più di te'» cantando con molto rispetto. Da allora, siamo a metà del secolo XIX, cominciarono a far uscire i Santi a Lucena. E questi stessi uomini della *manija* sono quelli che spesso si occupavano di far uscire i Santi, e sprecavano molta forza con i *pasos*, come se fossero i vasi. E nelle loro lotte tra *contra* cominciarono a cantare le stesse *saetas* come nei forni di cottura dei vasi.

- **José Villalba Muñoz:** le persone che hanno la terra sono normalmente quelle che detengono le Immagini. Succede che si arriva ad un punto in cui l'uomo che ha la terra, l'Immagine e possiede una *cuadrilla* che lavora nel campo è colui che dice « il martedì santo o giovedì santo venite che voglio portar fuori Gesù.» Non li obbliga ma per non perdere il lavoro lo fanno²⁰⁸.

Per loro, trasportare un Santo equivaleva ad un lavoro extra, rispetto al lavoro nei forni, per cui l'atteggiamento era lo stesso. Essere chiamati a compiere questa attività era considerata, come nel caso della cottura dei vasi, un'occasione in più per dimostrare la propria forza davanti ai concittadini, primeggiando sui compagni attraverso la sfida fisica e verbale.

Successivamente, in conseguenza ai cambiamenti sociali e culturali avvenuti a Lucena durante il corso del XX secolo, la *santería* comincia ad emanciparsi e a ritualizzarsi e i suoi componenti non sono più gli uomini della *manija*, ma un insieme di persone provenienti da diverse estrazioni sociali. Di conseguenza i *santeros* non si ritrovano più tra colleghi di lavoro bensì tra gente nuova, spesso sconosciuta. In questo contesto il *trovo* diventa il mezzo attraverso il quale potersi conoscere, per presentarsi a tutta la *santería* e facilitare un dialogo scherzoso con i compagni affinché si crei un certo grado di confidenza e affiatamento.

Ciò che forse è avvenuto è che nel momento in cui il *trovo* scompare dai suoi spazi abituali e viene assimilato all'interno del rituale della *santería* moderna, prende il nome di *saeta* perché - come del resto la *santería* stessa - esso diventa unicamente correlato alla Settimana Santa, il cui canto per antonomasia è appunto la *saeta*.

Tuttavia, osservando altre caratteristiche strutturali della *saeta de santería*, non è affatto da escludere l'ipotesi che questo canto sia il risultato di un incrocio tra le varianti locali della *saeta antigua* con il *trovo*, e non semplicemente l'evoluzione di quest'ultimo. Infatti, la scala frigia sulla quale si sviluppa la melodia della *saeta de santería* è una delle caratteristiche che appartengono al gruppo di *saetas antiguas* che Berlanga considera varianti di un modello comune²⁰⁹. Vi sono poi altre caratteristiche melodiche comuni,

208 Villalba Muñoz, César, Juan, 16 marzo 2013.

209 Cfr. paragrafo 1.3.2.

come ad esempio la linearità della melodia e la sua enfaticizzazione nei versi finali, l'alternanza nella terminazione delle frasi tra il I grado e il II e l'assenza del ritmo.

Alla luce dei dati evidenziati ritengo che non sia possibile affermare con sicurezza quale delle due ipotesi sia la più valida. Sarebbe necessario uno studio che interessi sia il genere del *trovo*, presente nella *Subbética andalusa*, in particolare nell'area di Lucena, sia la ricostruzione della variante locale della *saeta antigua*. Se quest'ultima dovesse venire alla luce, sicuramente un lavoro comparativo potrebbe far emergere le caratteristiche predominanti dell'uno o dell'altro genere, risolvendo almeno in parte questo enigma.

2.3. SAETAS DIALOGADAS COME ESEMPI CONCRETI DI DIALOGIA MUSICALE

Come suggerisce Berlanga - quando riferendosi a queste *saetas* dice che “*se cantan dialogadas*”, stigmatizzando come il carattere performativo sia basato su consistenti elementi dialogici²¹⁰ - queste *saetas* possono essere considerate come tre esempi concreti di dialogia musicale, espressa in ciascuno dei casi in maniera differente. In questo paragrafo dunque si approfondirà, a partire dall'analisi delle caratteristiche della performance, il tema del contenuto dialogico di queste forme di preghiera volte, ricordiamolo, non solo a stabilire una comunicazione tra il devoto e l'immagine sacra, ma anche a stabilire importanti livelli comunicativi tra i membri dei gruppi para-confraternali descritti precedentemente.

Durante il lavoro di ricerca mi sono chiesta più volte se la definizione di *saetas dialogadas* fosse realmente adatta per tutte e tre le varianti prese in esame o se invece per alcune fosse più corretta la definizione di *saetas co-interpretate*, specialmente nei casi in cui a rendere dialogico il canto era semplicemente il fatto di avere più esecutori ad alternarsi su di un' unica linea melodica e non un vero dialogo in cui gli esecutori avessero effettivamente qualcosa da comunicarsi.

210 M.Á.BERLANGA, *Música y religiosidad popular: Saetas y Miserere...cit.*, p.11.
EAD, *Música y religiosidad popular en Andalucía...cit.*, p.7.

In ambito etnomusicologico, il “fenomeno dialogico” fu definito in modo significativo in un articolo di Izaly Zemtsovsky intitolato *Dialogie Musicale*, pubblicato nel sesto volume della rivista “Cahiers de musiques traditionnelles”, nel quale la dialogia musicale è inserita tra i vari contributi trattanti il tema delle polifonie²¹¹.

Zemtsovsky definisce la dialogia musicale come “*une forme particulière de pensée créative*” che non appartiene né al concetto di monodia né tanto meno a quello di polifonia, bensì ad un'area intermedia²¹². In quest'area si inserisce il genere antifonico²¹³ che, afferma lo studioso, esiste all'interno di tutte le culture musicali e può nascere in contrapposizione ad una monodia solistica o corale, o a un canto corale plurivocale, ma può anche includere tratti specifici di ciascuna delle tre forme pur mantenendo il suo carattere distintivo. Infatti, continua Zemtsovsky, possiamo parlare di un tipo di pensiero musicale specificamente antifonico o agonistico che è ciò che egli chiama “dialogia musicale”. L'essenza di questo pensiero musicale consiste nella coordinazione permanente e nell'interazione dinamica tra due linee, tra due parti melodico-ritmiche, tra due idee musicali, che coesistono in una sorta di unità mentale e comportamentale ed è questa stessa coordinazione a costituire il fondamento dell'attività musicale.

La competizione è, secondo Zemtsovsky, la condizione che più di ogni altra scatena la dialogia. Di conseguenza egli vede nell'agone musicale il genere d'intonazione in cui quest'ultima si può manifestare nelle forme più disparate. Tale competizione viene innescata dalla presenza, all'interno dell'agone, di due o più unità vocali (solisti, gruppi, cori) che, seppur contrapponendosi, si pongono in connessione l'una con l'altra in modo tale da costituire un'unica composizione musico-drammatica:

L'agon musical comme genre d'intonation est un des universaux de la musique de tradition orale. En tant que tel, il se réalise de diverses manières: entre solistes, entre groupes ou demi-choeurs, entre soliste et choeur, et ainsi de suite. Je pense que le critère formel le plus important pour définir des catégories d'agon consiste dans le degré auquel les parties vocales sont reliées entre elles pour former une composition musico-dramatique²¹⁴.

211 I.ZEMTSOVSKY, *Dialogie Musicale*.

212 *Ivi*, p. 24-26.

213 Antifonico: da *antifonia* ovvero l'alternanza, nel canto, di due voci, due semicori o tra coro e solista.

214 *Ivi*, p. 26.

L'agone musicale come genere d'intonazione è uno degli universali della musica di tradizione orale. Come

Applicando questo criterio formale, lo studioso identifica i casi in cui è possibile parlare di dialogia musicale²¹⁵:

1. Quando le parti vocali non formano una composizione²¹⁶ musicale unica ma un dialogo essenzialmente comunicativo, come possono essere alcune tipologie di saluti intonati, o “gridati”.
2. Quando le parti vocali formano un tutto. Qui il dialogo si basa sulla ripetizione e la successione formata da una lunga serie di domande e risposte contraddittorie e conflittuali, negazioni e contro-negazioni, volte a costruire la verità del discorso attraverso una complessa interazione tra elementi positivi e negativi: «*Le mil que nous avons planté, planté/le mil que nous allons écraser, écraser*»²¹⁷
3. Quando la solidarietà testuale raggiunge un punto tale per cui l'agone perde i suoi caratteri distintivi: le parti si completano dentro un tutto attraverso interconnessione degli elementi di ciascuna. Ne è un esempio il canto a due voci dove nessuna voce prevarica sull'altra ma entrambe si eguagliano.

Nel concetto di “forma dialogica” illustrato da Zemtsovsky il dialogo non è visto solamente come uno scambio di informazioni elaborate individualmente e indistintamente da ciascuna parte comunicante, ma è anche – e nel caso della musica soprattutto – la tecnica di costruzione di un progetto, di un'idea musico-drammatica comune agli esecutori che partecipano all'azione vocale. Di conseguenza nella sua interpretazione la co-interpretazione risulta essere un elemento attivo, dinamico e fondamentale per la realizzazione del progetto musicale dialogico.

Questo, a mio avviso, è esattamente quello che accade nelle *saetas* dialogiche, specialmente nella *cuartelera* e nella *sátira*. Esse infatti, non sono composte da caratteristiche formali dialogiche evidenti (come potrebbe essere la ripetizione in forma

tale, esso si realizza in diversi modi: tra i solisti, tra gruppi o semi-cori, tra solista e coro, e così via. Credo che il criterio formale più importanti per definire le categorie d'agone consiste nel valutare fino a che punto le parti vocali sono collegate tra loro in modo da formare una composizione musico-drammatica.

²¹⁵ *Ivi*, p. 27.

²¹⁶ Per composizione egli intende un evento musicale completo da un punto di vista formale e destinato ad essere percepito come tale.

²¹⁷ *Ibidem*

antifonica, il gioco di botta e risposta, o l'esecuzione a due voci sovrapposte) e non sono nemmeno pensate per “colloquiare” nel senso stretto del termine, cosa che invece avviene nelle *saetas de santería*. Nel caso di *cuartelera* e *sátira* è proprio la co-interpretazione dell'atto performativo a costringere gli esecutori ad una forma mentale dialogica, o meglio a quella forma particolare di pensiero creativo, di cui parla Zemtsovsky.

Di seguito verranno presentati nello specifico i diversi casi di dialogia musicale presenti nel gruppo delle *saetas* dialogiche, oggetto della ricerca. Illusterò per ciascuna di esse la tipologia di agone, le regole che vigono al suo interno e la forma di pensiero creativo comune agli esecutori.

2.3.1. SAETA DE SANTERÍA: CANTARE PER PARLARE, PARLARE PER ESSERE UNITI

La *saeta de santería* è una modalità di canto che viene impiegata con fini comunicativi.

L'esecuzione si struttura come un vero e proprio colloquio: un dialogo di natura estemporanea nel quale la musica è al servizio della veicolazione del messaggio verbale. Tale messaggio avviene tra *santeros* ovvero i partecipanti al contesto agonistico qual è la *junta de santería*. In essa si instaura una sorta di duello dialogico organizzato secondo alcune regole:

1) Cantare alla *contra* e rispondere ad essa:

Ciascun *santero*, compreso il *manijero*, ha come interlocutore e rivale principale la sua *contra*. Quando il *santero* si rivolge ad essa si dice che “*canta por derecho*” (canta con diritto) e “*por derecho*” quest'ultima è tenuta a rispondere.

2) Rispettare le gerarchie e il predominio del *manijero*:

É il *manijero* a dare il via alla competizione rivolgendosi prima alla sua *contra* e poi ai *santeros* delle altre tre *ezquinas* che gli rispondono di conseguenza. Una volta concluso il giro una delle *ezquinas* chiama in causa la propria *contra* e al termine dello scambio di

battute il gioco si apre a tutti i partecipanti. Al termine di un dibattito fra due *contra* altri *santeros* cercheranno di proseguire il duello ed è un fatto ricorrente che vengano intonate nello stesso istante diverse *saetas*. Il singolo esecutore per poter proseguire il canto deve riuscire a far tacere gli altri partecipanti. In questa situazione si assiste, per alcuni secondi, alla sovrapposizione di note tenute da diversi *santeros* perché chi riesce a superare gli altri in durata e intensità conquista il diritto a procedere²¹⁸.

A sorvegliare il rispetto delle regole è sempre il *manijero*, la cui autorità indiscussa risolve le situazioni di indisciplina che possono comparire. Può decidere di intervenire intonando egli stesso una *saeta* dato che la sua posizione gerarchica gli consente di cantare in qualsiasi momento. Oppure, se la situazione è troppo caotica, richiama i suoi *santeros* dando ordine al suonatore di tamburo di intervenire suonando per alcuni minuti con ritmi veloci e a forte intensità, così da non permettere ai *santeros* di sentire le proprie voci²¹⁹.

– *Il manijero ha suonato la campana*

– **Manuel Ramírez Jiménez:** Sì, questo perché il suonatore di tamburo cominci a suonare. Dà un minuto di riposo perché la gente si tranquillizzi.

- *Se capita che due uomini cominciano a cantare contemporaneamente, quale dei due può continuare e quale invece si deve fermare?*

- **Manuel Ramírez Jiménez:** Se uno dei due è il *manijero* tutti per rispetto tacciono. Se non è il *manijero* non si sa. E qui sta la missione del suonatore di tamburo: quando due cominciano a cantare e nessuno dei due vuole tacere allora il suonatore di tamburo comincia a suonare e quindi quelli che cantano si fermano perché non si sente niente²²⁰.

3) Non utilizzare argomenti che non siano inerenti alla *santería* o al *santear*:

La presa in giro, il punzecchiare la *contra* anche utilizzando a volte espressioni scurrili, è una delle principali componenti del dialogo musicale *santero* e quindi è un fatto accettato da tutti. Vigè però il divieto ad affrontare argomenti che alludano alla vita personale del

218 DVD: Traccia 35.

219 DVD: Traccia 26, minuto 5'48".

220 Ramírez Jiménez, 19 aprile 2011.

santero, alla famiglia o in generale a tutto ciò che non attiene alla sua funzione all'interno della *santería*.

- *Due persone stavano cantando e il manijero è intervenuto. Perché?*

- **Manuel Ramírez Jiménez:** Per mettere ordine perché stavano cantando cose che non dovevano cantare. Forse si stavano arrabbiando troppo. O forse hanno messo in mezzo la famiglia, che è una cosa che non si fa. Quello che si canta è a tu per tu, faccia a faccia²²¹.

L'esperienza canora nella *santería* moderna andrebbe definita come un atto ludico-agonistico nel quale la messa in scena del duello dialogico, attuato attraverso la *saeta de santería*, ha come fine condiviso la creazione di un legame forte e confidenziale tra gli individui che vi partecipano, condizione che si rivela essere fondamentale al momento di portare in processione il Santo.

- **Manuel Ramírez Jiménez:** La *contra* si canta uno all'altro e si dicono cose tipo «*io sono meglio di te, tu sei peggio di me, tu non vali niente, io ti schiaccio*» però alla fine sono cose da niente. Io lo dico a te, tu lo dici a me e alla fine siamo più amici di prima. Si cerca di creare un clima in cui tutti cerchino di dare il massimo durante la processione²²².

2.3.2. *SÁTIRA*: IL DINAMISMO CHE UNISCE

La *sátira* è un chiaro esempio di dialogia musicale in cui il dialogo si manifesta, come afferma Zemtsovsky nella coordinazione permanente ed interazione dinamica tra due linee, tra due parti melodico-ritmiche, che coesistono in una sorta di unità mentale e comportamentale²²³.

221 *Ivi*

222 *Ivi*

223 I.ZEMTSOVSKY, *Dialogie Musicale*, cit., p.26.

A differenza della *saeta de santería*, dove ciascun cantore esegue interamente la sua personale *saeta*, nel caso della *sátira* -e lo vedremo più avanti anche nella *cuartelera* - abbiamo una sola *saeta* eseguita da differenti cantori che si alternano nell'esecuzione dei versi.

Veloci sono i movimenti degli *incensarios* e veloce è il canto, che ricordiamo è parte centrale del movimento coreografico. Questa rapidità è data dall'ambiente agonistico che si crea all'interno della *corría* nel momento dell'esecuzione canora. Di fatto, nella forma dialogica della *sátira*, colpisce la rapidità con cui gli *incensarios* intonano i versi, uno di seguito all'altro.

Perché lo scambio funzioni c'è bisogno del pensiero creativo comune: ciascun *incensario* nel momento in cui intona un verso ha in mente in realtà l'intera *sátira*. Questo fatto gli consente di inserirsi nel discorso musicale in maniera molto veloce, senza che vi siano interruzioni tra un verso e l'altro.

Anche in questo caso sono state individuate alcune norme che regolano l'agone. Tuttavia nelle situazioni che ho documentato tra il 2011 e il 2014, si intravedono mutamenti e non tutte le regole vengono rispettate :

1) Il primo *incensario* che intona il verso lo canta:

La competizione si basa sull'elemento velocità. Battere i compagni sul tempo permette di cantare. Se questa possibilità viene a mancare l' *incensario* perde l' occasione di dimostrarsi all'altezza del suo compito: un *incensario* che non canta è considerato *incensario* solo a metà. Ciò nonostante attualmente è concessa la libertà di far parte di una *corría* pur decidendo di non partecipare al canto.

- *Tutti gli incensarios devono cantare?*

- **Juanmi Cerrillo Gonzalez:** No, a Loja oggi giorno, di 50 *incensarios* ce ne saranno 20 che cantano bene e ci sono anche quelli che non cantano perché magari si vergognano o sono molto giovani e insicuri. Chiaramente se non canti sei un *incensario* incompleto. Noi lo rispettiamo ma gli anziani dicono sempre che un *incensario* che non canta non è un *incensario*²²⁴.

224 Cerrillo Gonzalez, 17 aprile 2012.

Per cercare di anticipare il compagno o semplicemente vedere se è il caso o no di provarci, i componenti della *corría* si osservano attentamente l'uno con l'altro per cercare di captare il respiro di chi si prepara per essere il cantore successivo²²⁵.

- **Juanmi Cerrillo Gonzalez:** di solito si cerca di comunicare con lo sguardo. Gli *incensarios* più o meno si guardano per capire chi sta respirando per cantare la frase successiva. Quando la *corría* forma due file, una di fronte all'altra, chi canta è rivolto verso l'Immagine, ma gli altri sette si stanno guardando per capire chi sarà il successivo o che cosa vuole fare il *maestro*²²⁶.

2) Rispettare le posizioni:

All'interno della *corría* ciascun *incensario* è assegnato ad una posizione precisa, decifrata con un numero che può variare da 1 (il *maestro*) a 8. Nel caso in cui due cantori intonino simultaneamente un verso, ha diritto a continuare colui che ricopre la posizione dal numero più basso cioè quella più vicina al *maestro*.

- **Juanmi Cerrillo Gonzalez:** più avanti sei e più priorità hai al momento del canto. Ad esempio: se cominciano insieme la 2 e la 4, deve tacere la 4. Ma di solito si cerca di comunicare con lo sguardo²²⁷.

3) La *sátira* deve essere eseguita partendo da un tono grave e passando, nei versi successivi, a toni man mano più acuti:

Questa regola viene seguita molto poco perché dipende molto dalle tessiture dei partecipanti ad esempio, per una voce con tessitura di basso risulta difficile intonare un tono più acuto rispetto a quello scelto dal compagno con voce da tenore. Attualmente non si presta molta attenzione a questo elemento estetico e al momento di formare una *corría* è più importante scegliere persone che sappiano eseguire bene i movimenti. Perciò nella maggioranza dei casi ciascun cantore si mantiene fermo sul tono a lui più congeniale.

225DVD: Traccia 40.

226Cerrillo Gonzalez, 17 aprile 2012.

227Ivi

- **Manuel Romero:** Allora noi vecchi cantiamo molto basso perché non riusciamo ad andare molto all'acuto. La cosa migliore da fare sarebbe crescere di tono man mano che il verso cambia. Così si dovrebbe fare ma difficilmente lo senti fare perché è molto difficile²²⁸.

Ad un primo sguardo, la performance canora della *sátira* può apparire come un'esperienza molto individualista dato che non viene ricercata una unità tonale e alcune delle norme interne all'agone non sempre vengono rispettate. Ma è la consapevolezza dell'esistenza di queste stesse norme a suggerire come in realtà tra gli esecutori intercorre un pensiero creativo dialogico condiviso. La sfida sulla velocità che si impone al momento di intonare un verso in realtà è ciò che attua il meccanismo utile per ottenere un'esecuzione vocale che rispecchia, musicalmente, le caratteristiche di una *corria di incensarios*. Queste caratteristiche sono ordine, dinamismo, rapidità e fluidità, le stesse che caratterizzano i movimenti coreografici o anche semplicemente il marciare per le strade del paese.²²⁹

Anche gli *incensarios* che preferiscono non partecipare al canto contribuiscono al buon esito dell'azione perché non la compromettono. La *corria* durante la processione è considerata un'entità unica, per cui il giudizio degli osservatori va principalmente al gruppo e a ciò che come gruppo riesce a produrre.

2.3.3. CUARTELERA: LA CREAZIONE DI UN'ARMONIOSA COERENZA

I casi affrontati fin'ora descrivono entrambi un tipo di dialogia musicale che si sviluppa in conseguenza a contesti agonistici con chiari elementi di competizione. Nell'ultimo esempio qui proposto, quello della *saeta cuartelera*, parleremo di una forma di dialogia musicale che nasce in un contesto in cui la competizione è assente. Ritornando alla classificazione di Zemtsovsky diremo che ci troviamo nella condizione in cui la solidarietà testuale raggiunge un punto tale che l'agone perde i suoi caratteri distintivi: le

228Romero, 30 aprile 2011.

229DVD: Traccia 36.

parti si completano dentro un tutto attraverso l'interconnessione degli elementi di ciascuna.²³⁰ Lo studioso riporta l'esempio di una polifonia a due voci sovrapposte, in cui le parti attuano simultaneamente e in perfetto equilibrio. Nella *cuartelera* invece il canto, a voci alterne, si mantiene monodico ma l'assenza di competitività innesca tra gli esecutori una ricerca di coerenza, equilibrio e concertazione tra le parti, proprio come in una polifonia a due voci.

L'esecuzione infatti prevede alcune norme predisposte proprio a tale fine:

1) Cantare tutti su un solo tono:

Colui che intona il primo verso stabilisce il tono d'esecuzione, che sarà rispettato dai cantori che interverranno nei versi successivi. Questa regola basilare rende l'intonazione di ciascun verso coerente con quella del precedente e del successivo, così da ottenere complessivamente una melodia esteticamente e coerentemente armoniosa.

Perché ciò avvenga è necessario che gli esecutori posseggano tra essi una tessitura vocale simile.

Per questo all'interno delle Corporazioni è facile che si creino coppie stabili di cantori con la stessa tessitura²³¹.

Questo è anche il motivo per cui è molto raro incontrare una coppia di esecutori, anche se occasionali, formata da un uomo e una donna²³².

- *Cosa pensi della cuartelera cantata da un uomo e una donna insieme?*

- **José Carlos Martín:** Che non è facile. Le donne hanno un tono più alto e se invece cominci con un tono alto, la donna deve cantare in un tono che per lei spesso è basso o troppo alto. Chiaramente deve essere cantata mantenendo i versi sullo stesso tono altrimenti non suona melodico²³³.

2) La ricerca di una coerenza stilistico-formale:

Che ciascun esecutore dia al proprio canto una sua personale impronta stilistica è un fatto risaputo e per quanto concerne il repertorio delle *saetas* in generale, appare come ovvio.

230 I.ZEMTSOVSKY, *Dialogie Musicale*, cit., p.27.

231DVD: Traccia 39.

232DVD: Traccia 37.

233Martín, 11 aprile 2012.

Ma nel momento in cui ad eseguire la *cuartelera* è l'insieme di più cantori, la ricerca di una coerenza impone a questi ultimi un adattamento stilistico-formale.

- **José Carlos Martín**: dipende da con chi canti, puoi rispondere rimanendo sul modo semplice, oppure puoi rispondere in modo più complicato²³⁴.

L'affermazione di José Carlos fa riferimento ai tre modelli di *saetas cuartelera* che attualmente troviamo in uso e che in questa tesi sono stati denominati come modello A, modello A1 e *saeta del Pelicano*²³⁵.

Cantare “rimanendo sul modo semplice” o “rispondere in modo più complicato” significa in sostanza che gli esecutori sono chiamati ad attenersi a uno di questi modelli.

3) Mettersi d'accordo per cantare:

A differenza della *sátira* e in parte della *saeta de santería*, dove vige la scaltrezza e la velocità nel cogliere il momento adatto per intonare il verso e di conseguenza battere gli altri sul tempo, nella *cuartelera* avviene esattamente il contrario.

Come dicevamo all'inizio, le caratteristiche dell'agone si annullano, cioè si annulla l'aspetto competitivo. Per cui i cantori di *cuarteleras* si concedono di intonare e terminare il verso senza fretta, per evitare che le voci si sovrappongano danneggiando la fluidità melodica.

Come fare per raggiungere questa sintonia? Semplicemente mettendosi d'accordo prima su chi canta e quali versi.

- **José Carlos Martín**: Quando siamo attorno al tavolo e molti vogliono cantare e magari stiamo tutti suonando il tamburo, ci facciamo dei segnali per capire chi deve cantare e se qualcuno non li vede allora è probabile che si parta in due a cantare, ma uno dovrà poi tacere²³⁶.

234 *Ivi*

235 Si faccia riferimento al paragrafo 2.2.1.2.

236 Martín, 11 aprile 2012.

È sufficiente uno scambio di sguardi, un cenno con il capo o indicarsi con il dito per stabilire chi deve iniziare e nel caso gli esecutori siano più di due, capire chi canterà il verso successivo²³⁷.

L'atteggiamento dialogico si riscontra in questo caso non solo nella creazione di un progetto musicale condiviso ma anche nel comportamento assunto dai cantori durante l'esecuzione e nel momento che la precede.

La *saeta cuartelera* nella sua forma dialogica a voci alterne contiene la creazione costante di un senso di armonia tra gli elementi musicali che la compongono, che vale come specchio del senso di fratellanza che esiste tra i componenti della Corporazione.

237DVD: Traccia 38.

CONCLUSIONI

I risultati della ricerca esposti in questa tesi mostrano il repertorio delle *saetas* come un mondo variegato, dinamico ed in continuo mutamento. In questa vivacità si riflettono gli avvenimenti storici locali, i cambiamenti politici, sociali, economici, le sperimentazioni e le contaminazioni artistiche. Così accade che la *saeta* da canto religioso con funzioni catechetiche si converta poco a poco in un canto della devozione popolare e successivamente, specialmente nei centri urbani, in una disciplina artistica dai forti contenuti sociali ed identitari.

All'interno del percorso evolutivo che interessa l'intero repertorio, notiamo che uno spartiacque vero e proprio si forma quando, sul finire del XIX secolo, alcune varianti vengono contaminate fortemente con il *cante* flamenco. Questa “flamenchizzazione” da una parte darà valore artistico a queste varianti ma dall'altra ne modificherà la funzione ed i significati simbolici.

Tuttavia, per le *saetas* appartenenti a contesti geograficamente più isolati ed inserite all'interno di società tradizionali reticenti all'idea di omologazione con i riti spettacolarizzati delle grandi città, è stato possibile conservare quelle caratteristiche musicali e quei significati simbolici che corrispondono alle particolari funzioni che il canto assume all'interno dei riti non spettacolarizzati.

Il repertorio odierno si vede perciò diviso in due grandi famiglie, quella delle *saetas flamencas* e quella delle *saetas* così dette *antiguas*. Tra esse riscontriamo tante differenze quante comunanze ed è sulla base di queste ultime che è stato possibile, per alcuni studiosi, teorizzare per alcune delle varianti l'esistenza di un archetipo comune, al quale fanno riferimento alcune varianti *antiguas* e la *saeta flamenca* per antonomasia, ossia la *saeta por seguiriya*.

Il terreno delle *saetas flamencas* è da sempre luogo di sperimentazione. Ciò comporta che, benché vi sia stata la canonizzazione dei modelli delle varianti più praticate, in molti casi tali modelli non vengano rispettati nella loro interezza e questo provoca una confusione terminologica diffusa tra gli studiosi ed anche tra gli stessi esecutori. Nel primo capitolo di questa tesi si è cercato di fare chiarezza su quali siano le caratteristiche dei modelli canonizzati così da creare le basi che permettano di monitorare le variazioni di tali modelli e verificarne in futuro gli sviluppi che si andranno

consolidando.

Per quanto riguarda invece il gruppo delle *saetas antiguas* possiamo affermare che, in generale, la loro pratica e divulgazione è indirizzata verso la conservazione e valorizzazione dei repertori promuovendo l'esecuzione di tali canti secondo i modelli musicali e gli stili esecutivi considerati tradizionali. Tuttavia, nella pratica odierna delle varianti *antiguas* studiate in questa sede, ossia le *saetas dialogadas*, sono state rilevate alcune mutazioni formali e stilistiche derivanti dal fatto che i cantori più giovani e attivi nella scena attuale hanno appreso 'per imitazione' da cantori, molto numerosi peraltro, che ricorrono a caratteristiche stilistiche differenti. Queste ultime sono promosse poi a modelli dagli allievi. In tali condizioni le nuove generazioni assimilano la struttura e lo stile esecutivo del canto attraverso il filtro degli interpreti con i quali si relazionano, generando così la formazione di modelli tra loro dissimili. Il caso più emblematico è quello della *saeta cuartelera* di Puente Genil della quale attualmente esistono due modelli, quello de *Los Apostoles* che è il più convenzionale e quello del *Pelicano*, praticato unicamente dai componenti del gruppo da cui prende il nome. La ricerca ha rilevato che nell'attualità il modello de *Los Apostoles* si incontra con due varianti, che abbiamo chiamato A ed A1, di cui la seconda risulta essere l'evoluzione della prima. L'analisi ha evidenziato che tale evoluzione è avvenuta poco a poco all'interno della pratica, che ha trasformato alcuni movimenti melodici di origine interpretativa in elementi convenzionali e canonici.

Il canto delle *saetas* assume significati diversi a seconda del contesto rituale e sociale a cui appartiene. In questa tesi si è messo in luce più volte come tali contesti influenzino profondamente l'atto performativo, il quale può causare delle ripercussioni sia sul piano interpretativo sia a livello delle strutture musicali.

I significati simbolici che vengono espressi all'interno delle processioni fortemente spettacolarizzate sono il motivo per il quale, in tali manifestazioni, si opta per l'esecuzione delle varianti *flamencas* piuttosto che per le *antiguas*. L'attuarsi dell'esperienza catartica -che proietta, attraverso i simboli della Passione, la sofferenza dell'essere umano e la morte, per risolverli per mezzo dei simboli della vita, pace e riconciliazione- e la ricerca del prestigio sociale attraverso una messa in scena visivamente ed acusticamente impattante, richiedono la presenza di un canto che, per le sue caratteristiche musicali e stilistiche, possa essere utilizzato per ottenere tali effetti. Le

caratteristiche del *cante flamenco* applicate ad alcune *saetas* fanno sì che queste si convertano in un canto spettacolarizzato che, per essere espresso, necessita di notevoli capacità vocali ed artistiche. Inoltre viene richiesto al cantore una certa abilità interpretativa atta alla comunicazione canora dei messaggi simbolici assunti dal rito. Questo tipo di necessità sono alla base di alcune importanti mutazioni formali e stilistiche delle varianti *flamencas*. Un caso esemplare è la *saeta por seguiriya* il cui percorso evolutivo testimonia l'ampliarsi della struttura del modello pre-flamenco per consentire all'interprete di cantare per più tempo, aggiungendo melismi e *quejios*, intonando intervalli più ampi ed interpretando il canto sulla base di testi di carattere celebrativo, che esprimono la devozione personale attraverso un linguaggio denso di lirismi.

Le *saetas antiguas* al contrario, vengono impiegate per esprimere il sentimento di devozione popolare che non implica il riconoscimento del prestigio sociale da parte della collettività, ma di quest'ultima diviene un chiaro simbolo di identità locale. A tale scopo rispondono le sue caratteristiche musicali fondamentali come la semplicità melodico-formale e l'utilizzo di testi chiari di carattere descrittivo-narrativo. Queste proprietà le rendono canti dall'esecuzione accessibile alla maggior parte dei devoti, senza che vi sia il bisogno di una figura professionale che le interpreti.

Tra le *saetas antiguas*, le varianti *dialogadas* si distinguono ancor una volta dal resto del repertorio dal momento che, oltre ad essere espressione della devozione popolare e dell'identità locale, assolvono il compito di fortificare l'unione interna dei gruppi sociali che ne fanno uso. L'esecuzione nella modalità dialogica è ciò che le rende adatte a tale scopo. Essa infatti stimola i membri dei gruppi esecutori a creare tra essi un legame fisico e mentale, ricercando la complicità esecutiva adeguata al sostegno di un progetto musicale condiviso.

Concludo la tesi con la consapevolezza di aver raccontato solamente uno spaccato del repertorio delle *saetas*, rispetto a quanto in realtà esso offre nell'epoca attuale. Inoltre ho lasciato in sospeso alcune questioni che avrebbero meritato un approfondimento, ma che esulavano dagli scopi prefissati per questa ricerca. Pertanto si spera che questo lavoro serva a portare all'attenzione un repertorio quasi del tutto sconosciuto alla comunità scientifica, che per le sue caratteristiche poliedriche offre molti spunti di riflessione su temi diversi.

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral nació a partir de mi investigación precedente llevada a cabo en Sevilla en 2009 que concluyó con la redacción del trabajo de fin de carrera en musicología.²³⁸ El objeto de estudio fueron los cantos realizados durante las procesiones de la Semana Santa: *las saetas*.

En aquella ocasión, tuve la oportunidad de entrar en contacto con un mundo expresivo unido a un ritual muy complejo, en el que este canto resulta ser uno de los elementos más significativos, puesto que concentra valores de identidad, religiosos y artísticos.

Los resultados del trabajo de campo llevado a cabo en Sevilla, a pesar de la breve duración de la experiencia, contribuyeron a aclarar muchos de los aspectos sociales, rituales y performativos que pertenecen al canto de la saeta.

Por lo que respecta al trabajo de análisis de los materiales recogidos, este permitió identificar las estructuras formales de las variantes más practicadas en la capital andaluza, es decir: *saeta por seguiriya*, *saeta por martinete*, *saeta carcelera* y un tipo híbrido denominado *saeta por seguiriya con martinete*.

Durante la redacción del trabajo fin de carrera, me di cuenta de que muchos de los aspectos que estaba analizando necesitarían de futuras investigaciones, por lo que, una vez que inicié el doctorado, decidí retomar el estudio de este repertorio y profundizar en él.

Al leer las publicaciones de Miguel Ángel Berlanga (profesor de etnomusicología de la Universidad de Granada) en torno a las saetas, pude conocer el gran número de variantes que actualmente existen, y comprendí que hay dos clases de saetas: las flamencas y las no flamencas, o mejor dicho las "aflamencadas" y las "no aflamencadas". Aquellas primeras que se realizan de manera más reciente, resultan ser las que más se cantan, debido a que estilísticamente se adaptan mejor a los contextos espectacularizados,

238 E.ZOIA, *Una Preghiera di Strada. Le saetas della Settimana Santa a Siviglia*.

como son los grandes rituales procesionales de la Semana Santa en las ciudades y en muchos pueblos de Andalucía.

No obstante, a pesar de su gran difusión, para algunas de las variantes de las saetas flamencas no existen formas realmente establecidas y, en algunos casos, los mismos intérpretes pueden confundir las tipologías o decidir de manera libre experimentar nuevas formas musicales adaptadas a los textos de las saetas. Esto resulta un panorama complejo para clasificar y, al mismo tiempo, interesante por la variedad de ejemplos que es posible encontrar.

A pesar de esto, las saetas que muestran una cierta resistencia a la “flamenquización” han despertado mi interés; éstas, según los estudios de Berlanga²³⁹, son variantes de diversos modelos arcaicos, que se definen como *saetas antiguas* o *preflamencas* y pertenecen a algunas culturas locales de la campiña andaluza. Marchena, una ciudad de la provincia de Sevilla, conserva un gran número de saetas antiguas; en otras localidades también se pueden encontrar otros ejemplos, especialmente en la provincia de Córdoba.

Tras haber comenzado a ocuparme de las saetas antiguas, descubrí la existencia de tres variantes clasificadas como *saetas dialogadas*, debido a la particular forma de ejecución que prevé la alternancia de más saeteros en la entonación de los versos, lo cual crea una especie de diálogo entre las partes. Llama la atención, además del aspecto estrictamente performativo, la peculiaridad de los contextos ritualizados en los que se desarrollan dichas ejecuciones. De hecho, estos cantos resultan ser prerrogativas de determinados grupos sociales que actúan en rituales específicos en los que el canto, por su forma dialogada, adopta papeles y significados diferentes respecto al resto de las variantes de saetas llanas (no flamencas) meramente monódicas.

De aquí viene mi decisión de contribuir en el estudio de las saetas, ocupándome principalmente de las variantes dialógicas, aportando a dicha investigación el trabajo de revisión y profundización de algunos datos expuestos en el trabajo de fin de carrera, útiles para aportar un esquema general sobre la situación actual de todo el repertorio.

239M.Á.BERLANGA, *Músicas tradicionales...*

Por tanto, el objetivo de la investigación desarrollada durante los años de doctorado consistió en documentar las saetas en la práctica actual y en proponer un recorrido analítico-descriptivo que pasa, gradualmente, de una visión general del repertorio al estudio específico de algunas variantes; esto permite apreciar las diferencias y semejanzas en los diferentes contextos, la música, los actos performativos y los significados simbólicos relativos a cada uno de estos aspectos, sin olvidar las fuentes históricas y las teorías inherentes a los cambios formales y estilísticos de las variantes más difundidas y practicadas.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El enfoque analítico utilizado en esta investigación se basa en el pensamiento de que la música es un hecho pluridimensional y no únicamente una sustancia sonora. Esta idea deriva en concreto del etnomusicólogo Bernard Lortat-Jacob, que en el debate que tuvo con Jean-Jacques Nattiez sobre cómo la música es un reflejo de las estructuras sociales en las que esta se inserta declara:

[...] la musica “è più che musica”. E con questo si capisce che, da parte dell'esecutore come dell'ascoltatore, qualsiasi fatto musicale nasce da operazioni intellettuali e affettive, da rappresentazioni e da concezioni tanto personali quanto comunemente condivise – e sono queste ultime ad interessare maggiormente l'etnomusicologia – cioè da intenzioni che oltrepassano di gran lunga il segnale registrato o trascritto da qualche mano esperta²⁴⁰.

Lortat Jacob, en el trabajo de investigación que ha dado vida a la obra “Canti di Passione”²⁴¹ analiza el repertorio vocal de la hermandad di Castelsardo (Sassari), teniendo presente los procesos de producción y las relaciones entre música y hechos sociales.

240 B. LORTAT-JACOB “*La musica è sempre molto più che musica...*”...cit., p. 65.

[...] la música “es más que música”. Y con esto se entiende que, tanto por parte del intérprete como del oyente, cualquier manifestación musical nace de operaciones intelectuales y afectivas, de representaciones y de concepciones tanto personales como compartidas – y son estas últimas las que interesan en mayor medida a la etnomusicología – es decir, de intenciones que sobrepasan en gran medida la señal almacenada o transcrita por cualquier mano experta.

241 B.LORTAT-JACOB, *Canti di Passione*.

Explica los procesos y las estructuras musicales con la ayuda de los cantores, intentando transmitir lo que para ellos es esencial.

El autor sostiene que todos los factores, sin importar el género del que sean, relacionados con la música, son determinantes para la formación de un sistema y que si alguno de estos faltara el sistema de consecuencia cambiaría²⁴².

Si evaluamos el canto de la saeta, tenemos verdaderamente la impresión de encontrarnos ante una manifestación musical pluridimensional. La materia sonora de la que se compone adquiere un sentido y un valor cultural en el momento en el que se la relaciona con los significados simbólicos de los ritos a los que pertenece y con las dinámicas que se establecen entre los actores sociales. Esta es también el espejo en el que se reflejan siglos de acontecimientos históricos y cambios sociales, factores que se deben tener en consideración por la influencia que ejercen en el interior de los procesos creativos y perceptivos de la música.

Por este motivo durante la investigación di mucha importancia a la gestión del trabajo de campo: era importante conseguir crear las condiciones que me permitieran observar de cerca y experimentar en primera persona las varias facetas de un sistema musical complejo, sin que los actores de tal sistema se sintieran incómodos por mi presencia o juzgados de manera superficial.

La participación y la observación de los eventos colectivos y convivial de preparación de la *performance* pública, que tendrían lugar durante las procesiones, se ha vuelto tan importante como la documentación de las procesiones mismas. De hecho, no solo me permitió llegar preparada a eventos estrictamente complejos, sino también comprender los infinitos matices que hacen explícita la relación entre los hermanos de los grupos para-confraternales y que, como definió Lortat-Jacob, tienen una influencia notable sobre la experiencia de la devoción y sobre la calidad de la ejecución canora.

En la fase de análisis, para profundizar en los aspectos del canto del que me ocupé, sobre todo tuve en consideración las declaraciones realizadas por los informadores durante las entrevistas, debido a que estas dan testimonio de la experiencia musical vivida

242 B. LORTAT-JACOB, "*La musica è sempre molto più che musica...*"...cit., p. 63.

en su conjunto, es decir, a través de todos los factores que la componen.

Finalmente, utilicé las transcripciones como instrumento de apoyo para la descripción de los hechos sonoros, es decir, para explicar el modo en el que los sonidos se organizan, identificar sus estructuras y entender en qué medida el intérprete puede incidir en ellas.

FASES DE LA INVESTIGACIÓN

Investigación bibliográfica sobre la saeta

El primer paso hacia el conocimiento de los repertorios aquí analizados, se ha llevado a cabo a partir de una búsqueda bibliográfica acompañada por una consulta de materiales audiovisuales como documentales y grabaciones de audio sobre el tema aquí presentado.

La búsqueda bibliográfica comenzó con la lectura de artículos de Berlanga sobre los repertorios vocales de la Semana Santa y sobre las diferentes formas de representar la Pasión en Andalucía²⁴³. Estos textos han sido útiles para comprender la multiplicidad de variantes en el género de la saeta y para asignar a cada una un contexto ritual de referencia y un encuadre territorial concreto.

El siguiente paso fue consultar todas las publicaciones posibles que trataran el canto de las saetas desde diferentes aspectos, es decir, no solo ensayos que analizaran las características musicales sino también publicaciones que describieran su uso dentro de los diferentes contextos, así como los significados simbólicos que giran en torno al canto.

Por consiguiente, además de los textos clásicos de la literatura sobre las saetas, como el artículo de Arcadio de Larrea *La Saeta* del 1949 y la compilación de textos del primer decenio del siglo XX de Agustín Aguilar y Tejera, o incluso el artículo de Benito Mas y Prats de 1896 publicado en la revista *El progreso*, he consultado publicaciones más recientes y actualizadas como la del antropólogo Rafael Briones Gómez que, en su artículo *La Semana Santa andaluza*, explica los significados simbólicos que se encuentran en la Semana Santa, fiesta religiosa que en Andalucía se considera la más importante del

²⁴³Para las indicaciones bibliográficas completas dirigirse a la bibliografía de la tesis.

año y que atrae una gran cantidad de personas. En cambio, para comprender el recorrido evolutivo del canto, de sus usos y de su percepción dentro de las diferentes épocas históricas me he basado en un artículo de Vicente Henares Paque titulado *La saeta popular andaluza y su presencia en el siglo XVIII* que recoge una serie de testimonios históricos documentados que confirman la práctica de la saeta en tierras andaluzas desde 1691. Con el mismo objetivo, he encontrado también útil el libro “Quién me presta una escalera. Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX” de José Luis Ortiz Nuevo y el artículo de Violeta Struijk Van Bergen, *Joaquín Turina et la saeta: un précieux témoignage musical et esthétique replacé dans le contexte musical espagnol, 1913-1945* que recoge un apartado sobre la sociedad sevillana y la recepción del canto de la saeta, en el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Esta época resulta ser una de las más importantes en la evolución de las variantes locales que, a través de un proceso de “flamenquización”, se han transformado en las saetas más difundidas actualmente.

La bibliografía relativa a los aspectos estrictamente musicales de las saetas es muy escasa. Cabe señalar el artículo *The structure of the Saeta Flamenca: An Analytical Study of its Music* de Corinna Kramer y Leo J. Plenckers que, a través de un análisis paradigmático, intenta alcanzar un hipotético modelo común que tendría como base las saetas flamencas.

En lo que se refiere a la investigación específica sobre las *saetas dialogadas* la bibliografía es limitada, de autores locales que dirigen su atención a los contextos sociales y rituales de las que extraían información útil para elaborar una reconstrucción histórica del origen autóctono de las saetas. En este sentido, debo citar el libro “Lucena y la Santería. La Santería lucentina desde una perspectiva histórica” de José Antonio Villalba Muñoz, el artículo de Juan Ortega Chacón *La Saeta de Puente Genil* recogida en “Medio siglo de Semana Santa en Puente Genil 1959-2009” y la obra de Juan Carlos Gómez “La Semana Santa de Loja. Crónica de una tradición 1486-1936”.

A estas publicaciones se añaden además el artículo del antropólogo Demetrio E. Brisset *Visión antropológica de las sátiras de Loja. Análisis de las fiestas de Granada* del 2010 y una importante contribución sobre el asociacionismo masculino en los rituales festivos en la provincia de Córdoba de Fuensanta Plata García titulado *Asociacionismo*

masculino y rituales festivos en la campiña cordobesa. Una aproximación, publicado en 1989.

Además, para una profundización en los contextos sociales locales es interesante el estudio de Ana P. Franco Blanco y María del Rosario Rodríguez Adorna sobre la relación entre santería y empresariado en Lucena, publicado en 2003 en el artículo «*Santería*» y *nuevo empresariado en el municipio de Lucena: continuidad formal y resignificación en un sistema de asignación de estatus*.

En lo que se refiere al análisis sobre la dialogía musical, ha sido fundamental la lectura del artículo “*Dialogie Musicale*” de Izaly Zemtsovsky²⁴⁴ recogido en el sexto número de “*Cahiers de musiques traditionnelles*” en el 1993. A través de las consideraciones de este estudioso, he comenzado a interpretar los comportamientos musicales de los ejecutores de las *saetas dialogadas* como el resultado de un pensamiento musical antifónico o agonístico, es decir a lo que Zemtsovsky se refiere como “música dialógica”.

Trabajo de campo

Debido a la particularidad del objeto de la investigación, ha sido necesario un complejo trabajo de campo, que he desarrollado durante los tres años del doctorado, principalmente en el periodo de cuaresma y Semana Santa. Las localidades que han sido objeto de interés para la investigación son: Puente Genil (Córdoba), Lucena (Córdoba) y Loja (Granada).

El trabajo se ha desarrollado siguiendo los objetivos descritos a continuación:

- buscar materiales bibliográficos en las bibliotecas locales;
- estudiar los diferentes contextos sociales;
- crear una red de contactos que me permitieran acceder a lugares donde se lleva a cabo la ejecución de estas músicas;
- observar y entender las dinámicas de los ritos;

244 I. ZEMTSOVSKY, *Dialogie Musicale*, p. 23- 44.

- reunir una gran cantidad de materiales de audio y video para poder transcribirlos, compararlos y analizarlos;
- estudiar la dinámica conductual y las modalidades de ejecución del canto en su forma dialógica.

La búsqueda bibliográfica en las bibliotecas y las librerías locales tuvo un gran éxito, gracias también al hecho de haber tenido la oportunidad de conocer personalmente a la mayoría de los autores de estos textos, lo que facilitó la recopilación. Estos textos se centran prevalentemente en la búsqueda histórica de testimonios escritos y orales relativos a las tradiciones locales más importantes, entre los que se encuentran los ritos ligados a la Semana Santa, de los cuales, más o menos detalladamente, se aportaba la definición y la explicación de los significados.

Sin embargo, en cuanto he comenzado a adentrarme personalmente en estas situaciones, me he dado cuenta que para entender bien el funcionamiento de cualquier rito tendría que asistir a los eventos y entrevistar a los participantes.

No obstante, existía un elemento que habría podido impedir mi participación: el hecho de ser mujer. De hecho, en estos pueblos la actuación y la participación activa en los rituales en los que estaba interesada, están tradicionalmente reservados a los hombres. A pesar de ello, se me concedió la posibilidad de observar desde dentro estos contextos, aunque en algunos casos con ciertas limitaciones.

Los rituales se realizaban en reuniones de carácter privado, para lo cual era necesario tener una invitación oficial para poder entrar en los lugares destinados a su realización. Durante la Semana Santa recorrí diferentes localidades dependiendo de los eventos que encontraba y de entre ellos seleccioné los más significativos para la tesis. La elección se ha realizado teniendo en cuenta también las sugerencias de la gente del lugar.

Análisis del material recogido

Durante la investigación de campo documenté los ritos y las interpretaciones musicales a las que asistía, utilizando diversos medios como la grabadora de audio, la cámara de vídeo y la cámara de fotos, valiéndome de algunos amigos colaboradores,

presentes sobre todo como fotógrafos, para llegar a tener una documentación de los eventos lo más completa posible.

Entre los materiales recopilados, las entrevistas realizadas a los ejecutores e historiadores locales son sin duda alguna la fuente principal de la cual he adquirido la mayoría de la información recogida en esta tesis. De hecho, solo a través de la observación no me habría sido posible aclarar algunos aspectos fundamentales, como las normas inherentes a los ritos y su percepción social, la jerarquía dentro de los grupos, la estructura formal de los cantos y las reglas que coordinan la ejecución.

La documentación de los ritos y de las ejecuciones canoras fue efectuada principalmente a través de la grabación en vídeo, con el objetivo de capturar los elementos de cada evento que, en su realización, aparecen sincrónicamente. Esto me permitió estudiar las conexiones entre ellos y también interpretar los significados simbólicos según el contexto. Por ejemplo, las interpretaciones de las *saetas dialogadas* como formas diferentes de dialogía musical, fue posible gracias a la puesta en relación de comportamientos que suceden simultáneamente entre ejecutores, entre ejecutores y oyentes, entre ejecutores y contextos rituales y sociales.

El análisis de los textos y de las características musicales de las variantes discutidas en esta tesis se ha realizado utilizando el método de la transcripción. La mayoría de los materiales audiovisuales utilizados para este propósito se registraron durante los períodos de trabajo de campo, incluso en el realizado en el 2009 en Sevilla. Sin embargo, en lo concerniente a algunas tipologías de saetas flamencas como la *carcelera* y la *saeta por martinete*, preferí utilizar grabaciones efectuadas por terceros y publicadas en el portal de internet *youtube*, ya que los ejemplos que recuperé personalmente resultaron inadecuados para la transcripción a consecuencia de la baja calidad sonora (a causa de las condiciones ambientales) o porque el modelo base resultaba excesivamente modificado por el ejecutor respecto al considerado canónico.

Transcribí los textos manteniendo la división en versos y traduje (al italiano) cada uno de ellos. Después llevé a cabo una clasificación, donde era necesaria y donde no

existiese, considerando los argumentos tratados, el lenguaje utilizado y la ocasión en que los cantes se realizan.

Para la identificación de las estructuras musicales de cada variante utilicé el método del análisis comparativo, obtenido comparando las transcripciones en pentagramas y diversas muestras de sonido de diferentes ejecuciones de una misma variante. En un primer momento transcribí todas las notas que aparecían en las ejecuciones manteniéndolas en alturas reales. Sucesivamente, a través de la comparación, reproduje las estructuras melódicas del modelo base, distinguiéndolas de elementos estilísticos añadidos por el cantor. Al final, me ocupé del análisis formal de los modelos y de su clasificación.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

Los resultados de la investigación realizada durante el doctorado se exponen según un itinerario analítico que va desde lo más general a lo más particular, ramificando el discurso en los momentos oportunos para aclarar determinados asuntos.

La tesis se divide en dos grandes capítulos que subrayan los objetivos principales: por una parte proporcionar un esquema general de las prácticas actuales del repertorio y por otra contribuir al estudio de algunas variantes específicas.

El Capítulo I llamado, “*Le saetas: definizione e presentazione del repertorio*” comienza proporcionando información necesaria para afrontar un análisis gradual dentro del repertorio de las saetas. Se inicia con una parte dedicada a la descripción del contexto festivo-ritual de la Semana Santa en Andalucía, de su implicación social y de los significados simbólicos que actúan en ella, para continuar con la exposición de las teorías más actualizadas sobre el origen del canto y de cómo este ha evolucionado.

Más adelante se clasifican las variantes en dos grandes familias: las *saetas flamencas* y las *saetas antiguas*. Estas se diferencian entre sí por aspectos relativos a su difusión territorial, el tipo de ejecución, la tipología de los textos y por algunas características melódico-formales.

A esta clasificación se le han añadido las exposiciones del “modelo común” formuladas por Berlanga, quien sostiene que hay rasgos suficientes para suponer la

existencia de un arquetipo común a muchas variantes, que es el que ha dado origen a la más extendida de las saetas flamencas, la llamada *saeta por seguiriyas*.

El capítulo concluye con la descripción de las características musicales de las variantes que mejor ilustran las diferencias entre las saetas flamencas y las antiguas, proporcionando, para cada uno de los ejemplos, la transcripción de los textos, de los modelos melódicos, un análisis de las estructuras formales y de las características melódico-estilísticas.

El Capítulo II, “*Le saetas dialogadas*”, ahonda en los detalles del repertorio en los que se centró el trabajo de campo, o sea las variantes dialógicas constituidas por la *saeta cuartelera*, la saeta denominada *sátira* y la *saeta de santería*.

Este capítulo comienza también con la parte dedicada a la descripción de los contextos sociales y los rituales, expuestos manteniendo la disposición de los tres casos en estudio. Esto se debe a que cada una de las variantes pertenece a lugares distintos con tradiciones diferentes, incluso cuando las finalidades del canto son distintas. Sin embargo ha sido posible formular algunas consideraciones que evidencian la unidad de algunos aspectos, como por ejemplo la presencia de un fuerte asociacionismo tradicional exclusivamente masculino y la reciente reacción del mundo femenino que trata de encontrar un papel activo dentro de la tradición.

Los párrafos siguientes están dedicados al análisis de los textos y de la música de las saetas dialogadas. En cuanto a los textos, la atención se ha centrado sobre su contenido verbal que, en varios casos, justifica el uso del canto en determinados momentos y en determinados espacios.

El análisis musical está especialmente dedicado a representar los modelos formales y a la descripción de cómo estos se desarrollan durante la *performance*. En esencia se pretende poner de manifiesto los elementos melódicos y estructurales que caracterizan a cada variante mediante la comparación de las estructuras del canto, con los diferentes tipos de ejecución.

El capítulo concluye con un párrafo dedicado al análisis de las diversas formas de dialogía musical presentes en las tres variantes analizadas. La decisión de exponer al final

el estudio de tal práctica performativa viene tomada porque su comprensión es solo posible gracias al conocimiento de dos aspectos esenciales:

1. Las dinámicas que regulan las actividades de los grupos que las utilizan.
2. Los significados textuales, la historia y la estructura de los modelos musicales de los cantos.

El estudio de la dialogía musical como práctica performativa proporciona una clave importante de las prácticas musicales, ya sea porque refleja las relaciones personales internas del grupo, o porque justifica las estructuras musicales.

Junto a la tesis y como parte importante de la misma, adjunto un DVD que contiene diversas grabaciones de audio y video seleccionadas entre los materiales recogidos durante la investigación a lo largo de 2009-2015. Los 43 archivos (tracce) propuestos incluyen los ejemplos musicales de las transcripciones presentes en la tesis y una amplia documentación de los ritos y ejecuciones canoras más significativas.

CONCLUSIONES

Los resultados de la investigación muestran el repertorio de las saetas como un mundo variado, dinámico y en continuo cambio. En este dinamismo se reflejan los acontecimientos históricos locales, los cambios políticos, sociales y económicos, las experimentaciones y las contaminaciones artísticas. Así, ocurre que la saeta de canto religioso con funciones catequéticas se convierte poco a poco en un canto de la devoción popular y sucesivamente, especialmente en los centros urbanos, en una disciplina artística con fuertes contenidos sociales y de identidad.

Dentro del recorrido evolutivo que concierne al entero repertorio, observamos que se forma una cesura real cuando, a finales del siglo XIX, algunas variantes resultan fuertemente contaminadas por el *cante* flamenco. Esta “flamenquización” dará por una parte valor artístico a estas variantes, pero por otra parte modificará las funciones y el significado simbólico. Sin embargo, con respecto a las saetas pertenecientes a contextos geográficamente más aislados e integrados dentro de sociedades tradicionales reticentes a la idea de homologación con los ritos teatralizados de las grandes ciudades, ha sido posible conservar las características musicales y los significados simbólicos que

corresponden a las funciones particulares que el canto asume dentro de los ritos no espectacularizados.

Por lo tanto, el repertorio actual está dividido en dos grandes familias, la de las saetas *flamencas* y la de las saetas denominadas *antiguas*. Entre ellas encontramos tantas diferencias como puntos comunes, y a partir de la base de estas últimas, para algunos estudiosos ha sido posible teorizar para algunas de las variantes la existencia de un arquetipo común, al que hacen referencia algunas variantes antiguas y la saeta *flamenca* por antonomasia: la *saeta por seguiriya*.

El campo de las saetas flamencas ha sido desde siempre tema de experimentación. Esto implica que, si bien ha habido una estabilización de los modelos de las variantes más practicadas, en muchos casos dichos modelos no se respetan en su totalidad, provocando una confusión terminológica difusa entre los estudiosos y también entre los propios intérpretes. En el primer capítulo de esta tesis he intentado aclarar las características de los modelos establecidos con el fin de crear la bases útiles para comprobar las variaciones de dichos modelos y para en un futuro verificar el desarrollo que se irá consolidando.

En lo que respecta al grupo de las saetas antiguas podemos afirmar que, en general, su práctica y divulgación están dirigidas a la conservación y valorización, promoviendo la interpretación de dichos cantos según los modelos musicales y los estilos ejecutivos considerados tradicionales. Sin embargo, en la práctica actual de las variantes antiguas estudiadas aquí, es decir, las *saetas dialogadas*, se han reflejado algunos cambios formales y estilísticos derivados del aprendizaje “por imitación” en contextos en los que la ejecución de la saeta dialogada autóctona la practican un elevado número de cantores, con características estilísticas diferentes, que sirven de modelos para otros muchos aprendices. En estas condiciones las nuevas generaciones asimilan la estructura y el estilo ejecutivo del canto a través del filtro de los intérpretes con los que se relacionan, creando así la formación de modelos diferentes entre ellos. El caso más emblemático es el de la saeta cuartelera de Puente Genil, de la que actualmente existen dos modelos, el de “Los Apóstoles”, que es el más convencional, y el del “Pelicano”, interpretado únicamente por el grupo que lleva el mismo nombre. La investigación ha revelado que en la actualidad el

modelo de “Los Apóstoles” se encuentra con dos variantes, que he denominado A y A1, siendo la segunda la evolución de la primera. El análisis ha evidenciado que dicha evolución ha ocurrido poco a poco dentro de la práctica que ha transformado algunos movimientos melódicos de origen interpretativo en elementos convencionales y canónicos.

El canto de las saetas asume diferentes significados según el contexto ritual y social al que pertenezca. En esta tesis he demostrado varias veces cómo las condiciones de dichos contextos influyen profundamente en la *performance*, que puede causar repercusiones tanto en el plano interpretativo como a nivel de las estructuras musicales.

Los significados simbólicos que se expresan dentro de las procesiones fuertemente teatralizadas son el motivo por el cual, en dichas manifestaciones, se opta por la interpretación de las variantes flamencas en lugar de las antiguas. La realización de la experiencia catártica –que proyecta, a través de los símbolos de la Pasión el sufrimiento del ser humano y la muerte, para resolverlos a través de los símbolos de la vida, paz y reconciliación- y la búsqueda del prestigio social a través de una puesta en escena impactante tanto visual como acústicamente, necesitan la presencia de un canto que, por sus características musicales y estilísticas, pueda utilizarse para obtener tales efectos. Las características del *cante* flamenco aplicadas a algunas saetas hacen que estas se conviertan en un canto teatralizado y que, para ser expresado, necesita considerables capacidades vocales y artísticas. Además, se exige al cantor o *cantaor* una cierta habilidad interpretativa adecuada para la comunicación canora de los mensajes simbólicos empleados en el rito. Este tipo de necesidades son la base de algunos importantes cambios formales y estilísticos de las variantes “flamencas”. Un ejemplo es el caso de la saeta por *seguriya*; cuyo recorrido evolutivo testimonia la ampliación de la estructura del modelo pre-flamenco para permitir al intérprete cantar durante más tiempo, añadiendo melismas y “quejíos”, entonando intervalos más amplios e interpretando el canto sobre la base de textos con carácter de celebración, que expresan la devoción personal a través de un denso lenguaje rico en lirismos.

Las saetas antiguas, por el contrario, se realizan para expresar el sentimiento de devoción popular que no implica el reconocimiento del prestigio social por parte de la

colectividad. Más bien esta última se convierte en un claro símbolo de identidad local. A tal objetivo responden sus características musicales fundamentales como la simplicidad melódico-formal y el uso de textos claros de carácter descriptivo-narrativo. Estas propiedades se ajustan bien los rasgos heredados del pasado, tales como ser cantos de ejecución accesible a la mayor parte de los devotos, sin que haga falta una figura profesional que las interprete.

Entre las saetas antiguas las variantes *dialogadas* se vuelven a distinguir del resto del repertorio ya que, además de ser una expresión de la devoción popular y de la identidad local, asumen el tarea de reforzar la unión interna de los grupos sociales que las interpretan. La interpretación en la modalidad dialógica es lo que las convierte en adecuadas para tal objetivo, y de hecho, estimula a los miembros del grupo como intérpretes para crear entre ellos un vínculo físico y mental, buscando una complicidad ejecutiva adecuada al soporte de un proyecto musical compartido.

Concluyo la tesis siendo consciente de haber contado solamente una parte del repertorio actual de las saetas. Además, he dejado de lado algunas cuestiones que habrían merecido una profundización, porque salían de los principales objetivos de esta tesis. Por lo tanto, espero que este trabajo sirva para llamar la atención sobre un repertorio que solo recientemente comienza a ser conocido por la comunidad científica, que por sus características poliédricas ofrece muchos puntos de reflexión sobre diversos temas.

BIBLIOGRAFIA

AGAMENNONE MAURIZIO, *Varco le soglie e vedo. Canto e devozioni confraternali nel cilento antico*. Roma: Squilibri, 2008.

AGUILAR Y TEJERA AGUSTÍN, *Saetas populares*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928.

EAD., *Saetas. Recogidas de la tradición oral, en Marchena (facsimil de 1916)*. Marchena: Consejo General de Hermandades y Cofradías de Marchena. 1997.

ARREBOLA SÁNCHEZ ALFREDO, *El cante flamenco: vehículo de comunicación humana y expresión artística* [tesis doctoral]. Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras: 1978.

ASENSI DÍAZ JESÚS, *Corporaciones y Figuras Bíblicas en la Semana Santa de Puente Genil*, «Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía», 26 (2004), p. 149-167.

BACKER ROLF, *Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico*. In: Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, «Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología», XXI (2005), p. 109-120.

BEJARANO ROBLES FRANCISCO, *El cante andaluz*. Málaga: Sarriá, 1998.

BERLANGA MIGUEL ÁNGEL, *El trovo en las subbéticas andaluzas*. In: *El Trovo en La Subbética*, a cura di RAMÓN GONZALO RODRÍGUEZ - M.Á BERLANGA. Sevilla: Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, 1998, p. 19-57.

EAD., *Música y religiosidad popular: Saetas y Miserere en la Semana Santa Andaluza*. In: Campos interdisciplinares de la Musicología, A.A. Del V Congreso de la SedEM. Barcelona, 2001, p.1373-1392.

EAD., *Músicas tradicionales en la Semana Santa andaluza. Pregones cantados, coplas y miserere. De las saetas preflamencas a las flamencas*. In: Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza. Sevilla: Tartessos, 2003, vol.8, p.330-347.

EAD., *Representaciones de la Pasión*. In: Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza, Espacios y Cortejos Ceremoniales, 9, Capítulo 7. Sevilla: Tartessos, 2004, p. 294-313.

EAD., *El bajo Guárdame las vacas y las músicas tradicionales en el sureste aspañol*, «Revista de Musicología», vol. XXVIII,(2005),1, p. 501-513.

EAD., *Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas*. In: Folklore y Sociedad, III Jornadas Nacionales: Cultura Tradicional en España. Proyectos de investigación en fase de realización y resultados recientes. Madrid: CIOFF-España/Lozano Comunicación Gráfica, 2006, p.1-23.

EAD., *Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur*, «Revista Jábega», 103 (2010), p.49-73, <www.cedma.es>.

BLAS VEGA JOSÉ - RÍOS RUIZ MANUEL, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco,1990 .

BRIONES GÓMEZ RAFAEL, *La Semana Santa andaluza*, «Gazeta de Antropología», 2 (1983), Artículo 01, <http://www.ugr.es/~pwlac/G02_01Rafael_Briones_Gomez.html> .

BRISSET DEMETRIO E., *Visión antropológica de las sátiras de Loja. Análisis de las fiestas de Granada (8)*, «Gazeta de Antropología», 26 (2010), 1, artículo13, p.1-23, <http://www.ugr.es/~pwlac/G26_13Demetrio_Brisset_Martin.html>.

CARO BAROJA JULIO, *De Etnología Andaluza*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1993.

La narratologia musicale: applicazioni e prospettive, a cura di ANGELA CARONE. Torino: Trauben, 2006.

CASTRO BUENDÍA GUILLERMO, *Los cantes sin guitarra en el flamenco: antecedentes musicales y modalidades*, «La Madrugá, Revista de Investigación sobre Flamenco», 2, Junio, (2010), <<http://revistas.um.es/flamenco>>.

CLIFFORD JAMES, *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

DE EPALZA MIKEL, *Los moriscos antes y después de la expulsión*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.

DE LA FUENTE ALVARO, *La Saeta Cuartelera: Breve análisis musicológico*, «Revista de temática flamenca de carácter nacional *El Olivo*», nº160, (2009), p. 34-35.

EAD., *La melodía de la Saeta Cuartelera*, «Revista de Semana Santa», (2010), p. 30-31.

DONOSTIA P. JOSÉ ANTONIO, *El modo de mi en la canción popular española (notas breves para un estudio)*, «Anuario Musical», 1 (1946), Barcelona, Instituto Español de musicología, p. 153-179.

DURÁN MUÑOZ GARCÍA, *Andalucía y su cante*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988.

FACCI SERENA, *Dinamiche intorno alla segretezza: tre casi nella musica dei Bakonzo-Banande (Uganda, Repubblica Democratica del Congo)*, «Molimo. Quaderni di Antropologia culturale ed Etnomusicologia», 3, (2007), p. 89-103.

FRANCO BLANCO ANA - P. RODRÍGUEZ ADORNA - MARIA DEL ROSARIO, «*Santería*» y nuevo empresariado en el municipio de Lucena: continuidad formal y resignificación en un sistema de asignación de estatus, «Anuario Etnológico de Andalucía», (2002-2003) Sevilla, Junta de Andalucía, p. 175-190.

GARCÍA CHICÓN AGUSTÍN, *La Muerte en la cultura andaluza*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991.

GÓMEZ JUAN CARLOS, *La Semana Santa de Loja. crónica histórica de una tradición 1486-1936*. Granada: Fundación Ibn Al-Jatib de estudios y cooperación cultural, 2010.

GÓMEZ AGUSTÍN, *La saeta viva*, Córdoba: Virgilio Márquez Editor, 1984.

HENARES PAQUE VICENTE, *La saeta popular andaluza y su presencia en el siglo XVIII*, «Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte», 3, 2º Trimestre, (2006), 10, p.1-6, <www.alonsocano.tk>.

JIMÉNEZ RODRÍGUEZ J. S., *Antropología cultural de Puente Genil*, Vol. I – II. Puente Genil: Colección Anzur, 1981.

KRAMER CORINNA – PLENCKERS LEO J., *The Structure of the Saeta Flamenca: An Analytical Study of Its Music*, «Yearbook for Traditional Music», 30 (1998). p. 102-132.

LARREA PALACÍN ARCADIO, *La Saeta*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949.

LEBLON BERNARD, *El cante flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid: Cinterco, 1991.

LENCLUD GÉRARD, *La tradizione non è più quella di un tempo*. In: *Oltre il folklore*, a cura di P. CLEMENTE - P. MUGNAINI. Roma: Carocci, 2001.

LORTAT-JACOB BERNARD, *Canti di Passione*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996.

EAD., “*La musica è sempre molto più che musica...*”. *Una risposta a Jean-Jacques Nattiez*. In: *Incontri di etnomusicologia*, a cura di GIOVANNI GIURIATI. Roma: EM. Quaderni/Archivi di Etnomusicologia, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2007, p. 51-68.

MANDLY ROBLES ANTONIO, *Los caminos del flamenco: etnografía, cultura y comunicación en Andalucía*. Sevilla: Signatura, 2010.

MORENO NAVARRO ISIDORO, *La Semana Santa de Sevilla: conformación, mixtificación y significaciones*. Sevilla: Libanó, 2001.

NARVÁEZ CASTILLO ROBERTO [ET AL.], *Escuela de Saetas "Senor de la Humildad" Marchena. XXV Aniversario de su Fundacion 1986-2011*, Marchena: Escuela de Saetas "Senor de la Humildad", 2011.

ORTEGA CHACÓN JUAN, *La Saeta de Puente Genil*. In: *Medio siglo de Semana Santa en Puente Genil 1959-Corporación Bíblica “La Espina”, Libertadores y Patriarcas de Israel*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2009, p. 107-170.

ORTIZ NUEVO JOSÉ LUIS, *Quién me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*. Sevilla: Signatura Ediciones, 1998.

PARRA PUJANTE ANTONIO, *Rito y Geografía del Cante*. Murcia: Alga Editores, 1997.

Il Verso Cantato. Atti del Seminario di Studi (aprile-giugno 1988), Roma, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, a cura di PESCATORI ADELAIDE - BRAVI PAOLO - GIANNATTASIO FRANCESCO. Roma: Dipartimento di Studi Glottoantropologici, C.A.T.T.I.D., 1994.

PLATA GARCÍA FUENSANTA, *Asociacionismo masculino y rituales festivos en la campiña cordobesa. Una aproximación*. In: La religiosidad popular. III Hermandades, romerías y santuarios, (coord.) MARÍA JESÚS BUXÓ I REY - SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA - LEÓN CARLOS ALVAREZ Y SANTALÓ, Editorial Anthropos en coedición con la Fundación Machado, 1989, p. 544-556.

PREGNOLATO ROTTA LORIA FRANCESCA, *Antropologia e Prossemica*. Pasian di Prato (UD): Campanotto Editore, 1998.

RÍOS RUIZ MANUEL, *Ayer y Hoy del cante flamenco*. Madrid: ISTMO, 1997.

STRUIJK VAN BERGEN VIOLETA, *Joaquín Turina et la saeta: un précieux témoignage musical et esthétique replacé dans le contexte musical espagnol, 1913-1945*, «Annuario Svizzero di Musicologia», Neue Folge/Nouvelle Série/Nuova Serie 31 (2011), Bern etc.: Lang 2013, 272 S., p.123-151.

SUÁREZ FERNÁNDEZ LUIS, *La expulsión de los judíos de España*, Madrid: Editorial MAPFRE, 1991.

VALDERRAMA ZAPATA GREGORIO, *De la música tradicional al flamenco*. Malaga: Arguval, 2008.

VAZQUEZ CARMONA JOSÉ, *Saetas*. Marchena: Hermandad de la Humildad, 1993.

VILLALBA MUÑOZ JOSÉ ANTONIO, *Lucena y la Santería. La Santería lucentina desde una perspectiva histórica*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena, 2008.

ZEMTSOVSKY IZALY, *Dialogie Musicale*, «Cahiers de musiques traditionnelles. Polyphonies», 6 (1993), p. 23- 27.

ZOIA ELOISA, *Una Preghiera di Strada. Le saetas della Settimana Santa a Siviglia* [tesi di laurea], Facoltà di Musicologia, Università di Pavia, 2010.

–

RIVISTE

«La voz de Lucena y del Sur de Córdoba», 246-247 (2011), Asociación cultural "ASES".

«El incensario. La revista de la Semana Santa de Loja», 3, marzo, (2010), Agrupación de Hermandades y Cofradías de Loja.

ALTRE PUBBLICAZIONI

Guía de Horarios e Itinerarios, Semana Santa 2012, Agrupación de Cofradías, Hermandades y Corporaciones Bíblicas de Puente Genil, 2012.