

“Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas”

Publicación: *Folklore y Sociedad, III Jornadas Nacionales: Cultura Tradicional en España. Proyectos de investigación en fase de realización y resultados recientes.*

Edita: CIOFF-España/Lozano Comunicación Gráfica. Madrid, 2006

ISBN-13: 978-84-87087-59-0

ISBN-10: 84-87087-59-0

Trabajo fruto de la investigación auspiciada por el Proyecto I+D+I BHA200309244-C03-03 D. G. del Ministerio de Ciencia y Tecnología de España.

Palabras clave. Etnomusicología. Trabajo de campo. Fuentes orales/fuentes escritas. Romances de la Pasión, Saetas preflamencas, saetas flamencas.

Abstract. Resumen de los resultados de ocho años de investigación, con trabajo de campo y manejo de diversas fuentes escritas y fonográficas, sobre las saetas: orígenes musicales, evolución y estado actual de una de las músicas más representativas de la religiosidad popular en Andalucía. Con algunas consideraciones sobre nuestra particular visión de la Etnomusicología como disciplina y el papel del etnomusicólogo como investigador y divulgador.

Introducción

[245] Me es muy grato participar en estas jornadas dedicadas a dar a conocer nuestras respectivas investigaciones en temas de folklore, etnomusicología, antropología... Quisiera expresar mi agradecimiento a los miembros del CIOFF y a la Universidad Complutense, particularmente a la directora de las jornadas, Victoria Eli, por haberme invitado a participar. Ya que se trata de dar a conocer nuestras respectivas líneas de investigación y su repercusión en la sociedad, no he visto otra manera de situarme en la escritura que en primera persona, por lo que pido disculpas.

Mi investigación viene enmarcada por la circunstancia de que en la especialidad de Musicología de Granada, donde en la actualidad imparto clases, se asumió desde el principio el compromiso de enseñar e investigar con rigor sobre el flamenco. Fue éste uno de los motivos que me llevaron a elegir como tema de tesis de doctorado el de los fandangos¹: presentaba el interés añadido de que sus connotaciones se extendían mucho más allá del flamenco, pues los fandangos aparecían como músicas tradicionales en muchos lugares de tradición hispánica. (Aunque en Andalucía, además, parecían haber dado lugar a una de las ‘familias’ de cantes flamencos).

En el transcurso de esa investigación pude constatar que el significado más extendido y coloquial -por todo el mundo hispánico- de [246] la palabra *fandango* ha sido, y aún es

¹ Dirigida por el prof. Ramón Pelinski, a quien debo en buena parte lo que de científico y serio tiene.

en algunos países americanos, el de un particular tipo de ‘fiesta de baile’ de herencias tradicionales. Tal circunstancia parecía estar pidiendo un estudio de las convenciones sociales de estas fiestas, particularmente en el sur de España. Así lo hice, descubriendo para mi sorpresa que las primeras fiestas flamencas de que tenemos noticias derivaron, en buena parte, de un tipo de reuniones festivas que podemos llamar ‘preflamencas andaluzas’: los *bailes* o *fandangos de candil* andaluces. En esas fiestas se ponían en juego determinadas convenciones sociales especialmente interesantes, que convenía confrontar con la ‘componente gitana’, de lo flamenco, que es la que un tipo de bibliografía ha destacado casi en exclusiva.

El trabajo, muy extenso, fue publicado parcialmente por el servicio de publicaciones de la Diputación de Málaga en el año 2000. Lo he citado porque fue un precedente que llevaba, como de la mano, al estudio del complejo mundo de ‘lo preflamenco y lo flamenco’, cosa que desde entonces vengo haciendo, desde tres puntos de vista principales y complementarios: el histórico, el sociológico y el formal musical ².

El tema de las saetas y el diseño de la investigación

Pues bien, desde el año 1998 buena parte de la investigación y trabajo de campo la dediqué al tema de las *saetas* y otras músicas de la Semana Santa andaluza³.

Motivos añadidos que en su momento me llevaron a elegir ese tema, fueron que además de parecer sugerente, amplio y difícil –un reto- pero definido al mismo tiempo, parecía conectar en algunos aspectos con el amplio tema del flamenco. Se mostraban las saetas como un tipo de músicas que, pudiendo retenerse como ‘flamencas’ -por su estilo-, en el pasado parecían no haberlo sido tanto: una vez más, por tanto, los elementos preflamencos. Parecía interesante estudiar, por ejemplo, si los gitanos habían jugado o no un papel importante en el desarrollo de las saetas, y en cualquier caso lo sería conocer más de cerca –independientemente de los posibles resultados- el mundo de las

² Mucho de este material lo estamos tratando para un manual sobre flamenco, de próxima aparición.

³ Algunos trabajos fruto de la investigación: “Músicas tradicionales de la Semana Santa Andaluza. Saetas preflamencas y flamencas”. *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, vol. 8. Sevilla, Tartessos, 2003: 330-347. “Representaciones de la Pasión”. En *Artes y Artesanías...* vol. 9. Sevilla, Tartessos, 2004: 294-313. “Música y religiosidad popular: saetas y misereres en la semana santa andaluza” En *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, AA. Del V Congreso de la SEdEM. Barcelona, 2001: 1373-1392.

músicas de la Semana Santa andaluza y de la religiosidad popular, que se sugería cargado de simbología.

[247] La exposición que sigue del desarrollo de esta investigación, vendrá planteada en tres fases. En la primera se explica por qué se inició en términos casi exclusivamente formales musicales. En la segunda, se explica cómo di el ‘salto’ hacia la dimensión cultural, necesaria en todo trabajo etnomusicológico. Y en la tercera, se detallan lo que retengo como algunos de sus logros.

1. Música de las saetas: ¿flamenco? Planteamiento inicial

Cuando comencé la investigación, sabía de la existencia de dos tipos de saetas:

- a) Por un lado, las que se oyen durante la Semana Santa en las ciudades andaluzas: en la actualidad, se cantan las saetas llamadas ‘flamencas’⁴: cantos *a sólo* muy elaborados y de extrema dificultad interpretativa en los que la saetera o saetero expresa un sentimiento personal, de tipo religioso devocional, hacia una imagen (habitualmente de Jesús o de la Virgen) que recorre en procesión las calles de la ciudad. Estas saetas son de dos tipos formales principales: la que más se oye está en modo frigio y se la designa a veces como saeta *por seguiriyas* (Ej 1). Hay otro tipo formal o ‘modelo’ de saeta, en modo mayor, o más propiamente de do⁵ -lo que le confiere un carácter más ‘alegre’, menos melancólico-; se le llama *saeta carcelera*, o a veces –impropiamente- *saeta por martinetes*⁶.

[248] (sigue)

⁴ El adjetivo ‘flamenco’ asignado a estas saetas es ambiguo. En las veladas flamencas no se cantan saetas: son cantes que en propiedad no ‘pertenecen’ al mundo artístico y festivo de la reunión flamenca, del teatro, del baile, sino al de la religiosidad popular. Sólo ocasionalmente –y en sus fechas propia s-interactúa con el mundo del flamenco: puesta en contacto entre cofrades y aficionados (hermandades y peñas, allá donde existen) y actividades tipo concursos, exaltación de la saeta etc. en cuaresma y Semana Santa. Además, es frecuente que buenos saeteros sólo canten saetas y ningún cante flamenco. Y también que cantaores flamencos fracasen cuando acometen el canto de la saeta.

⁵ Terminología de Miguel Manzano, *Cancionero Leonés*. Madrid / Diputación de León, 1988.

⁶ Sobre la diferencia entre saetas carceleras y ‘por martinetes’, véase Berlanga, 2003: 346-347.

Niño Gloria. Saeta. 1931.

A - y a y a y a -

To a las ma - res - pa san pe - na(s) a mar gu ra -

A - y A - y pe ro la tu - ya

c(s) c la a a - ma yor

o - por quea zo tan lo(s) ju dí os -

por que lo(s) ju u - dí o a zo tan a

tu Hi jo el Re - e - den tor. A - y - por e so to a las ma res -

tie - nen c - nen pe - na(s) (a) pe - ro -

la tu ya es ma yor

Saeta del Niño Gloria. 1931

b) Por otro lado, tenía noticias de otras saetas, más simples y presumiblemente más antiguas, a través de dos tipos de fuentes:

1. Por la lectura de algunos cancioneros del siglo XIX (particularmente el de Eduardo Ocón⁷, y el de Felipe Pedrell⁸). [249]
2. Por la audición de una *saeta antigua* de Málaga, grabada en la *Magna Antología del Folklore Musical Español* de M. García Matos. Un simple cotejo entre los ejemplos

⁷ OCÓN, Eduardo. *Cantos Españoles*. Málaga-Leipzig, 1874. Ed. consultada: 1888.

⁸ PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Barcelona, Boileau, 1958.

de esos cancioneros y esta saeta (Ej. 2) dibujaba ya un *modelo común*, o tipo formal de saeta ‘llana’, más simple que el de la saeta por seguiriyas.

Saeta antigua (Málaga). Magna Antología del Folklore de Manuel G^a Matos.

Don de vas Palo mblan ca
a desho ras de la no che
vo y en bus ca de mi Hi jo
vo y en bus ca de mi Hi jo que loentie - rranes ta no che

Saeta antigua. Cancionero de García Matos.

Las primeras hipótesis planteadas –casi se imponían solas- fueron de tipo formal: suponer una posible evolución, desde este tipo de saetas antiguas hacia las saetas ‘por seguiriyas’ (las que más se cantan en la actualidad): ambas se cantan en modo frigio, y en cuartetas o quintillas octosilábicas. De la saeta *carcelera* también cabía plantearse una evolución similar, a partir de modelos más simples, aunque de momento no contaba con sus posibles modelos ‘preflamencos’. Surgían así preguntas como éstas: ¿Contamos con documentos escritos que testimonien una posible evolución? ¿Se cantan en la actualidad saetas ‘antiguas’, del tipo de la grabada por García Matos y transcritas en antiguos cancioneros? Y también: ¿Existen documentos sonoros sobre los que poder estudiar esa posible evolución?

Las respuestas a estas preguntas llegaron pronto. En cuanto a **testimonios escritos** de la evolución de un tipo de saetas a otro, encontré una serie de artículos periodísticos que el músico sevillano Joaquín Turina escribió entre los años 20 y 40 del pasado siglo. En

ellos Turina escribe haber sido testigo de joven, -a principios del siglo XX- de la popularización de la que él llama *saeta moderna*. [250] Describe que la saeta *antigua* cada vez se oía menos en Sevilla. La caracteriza como “plana de curva melódica, casi desprovista de adornos”, lo que la hacía fácil de cantar por el pueblo llano. Por el contrario, describe “la saeta *moderna* agitanada, o (...) jonda”, como “difícilísima y de gran aliento, inaccesible al pueblo, solamente pueden cantarla los virtuosos del arte flamenco”⁹. Turina escribe que la saeta antigua iba desapareciendo en favor de la nueva, a la que califica –un tanto brumosamente- como procedente de la *seguiriya*. Sus escritos, pues, nos hablan de un proceso de evolución y cambio a principios del siglo XX. Pero como no van acompañados de transcripciones, no conducen a la certeza de que la saeta llana antigua fuera similar a las antiguas que hemos descrito arriba.

Poco después di con los escritos de Agustín Gómez –flamencólogo cordobés- quien en un libro de 1984 escribe que sí se cantan saetas distintas a las flamencas “en la actualidad”: las describe como populares en Puente Genil, Cabra, Lucena, Baena... (provincia de Córdoba) y en Marchena (Sevilla); además la designa en singular, como hizo Turina: la *saeta antigua o llana*. Por tanto cabía seguir suponiendo que, si acaso hubo distintos tipos de saetas antiguas, hubo *un tipo o modelo* muy extendido del que parecían quedar ejemplos interesantes, y mantener la hipótesis de que de ese modelo surgieron por evolución las saetas flamencas ‘por *seguiriyas*’. Además Gómez le encuentra paralelismos con antiguos registros en discos de pizarra. Había que oír esas grabaciones, y había que acudir a esos lugares por él citados y oír las saetas ‘locales’ *in situ*.

En la labor de búsqueda de **documentos sonoros antiguos** conté con la inestimable ayuda de Jorge Martín Salazar, aficionado al flamenco muy pegado al dato y residente en Salobreña (Granada), quien había publicado en 1984 un libro sobre el cante flamenco. Además de sus gratas conversaciones, me facilitó amablemente copias de las principales saetas grabadas en discos de pizarra durante la primera mitad del siglo XX. Poco después pude contar con ejemplos similares de los discos de pizarra del archivo de la Peña Juan Breva de Málaga, por mediación de dos miembros de su Junta Directiva: Rafael Ruiz y Salvador López.

⁹ TURINA, Joaquín. “La evolución de la saeta” *El Debate*, 5. VI.1928. En *La Música Andaluza*. Sevilla, Alfar, 1982, pp.27-30. Existen en la prensa de la ciudad de Sevilla de los años 1880 referencias más tempranas a esa evolución (Ortiz Nuevo, 1998:94).

Pues bien, casi todas las grabaciones de saetas de principios de siglo XX siguen un mismo modelo, similar en esencia al del ejemplo 2. El círculo parecía cerrarse. Faltaba comprobar si las saetas llanas, populares hoy en algunos pueblos, eran de este tipo.

En efecto, recién iniciado el trabajo de campo pude constatar el predominio (que no la exclusividad, como veremos) del modelo de saeta corta del que hice derivar hipotéticamente la saeta urbana por excelencia¹⁰. Además [251] pude constatar que en Puente Genil, Lucena y Loja, esas saetas antiguas se cantan dialogadas entre dos o más saeteros, no sólo en las procesiones sino en reuniones de hermandad -en época de Cuaresma principalmente-, ritualizadas en el seno de diversos actos, todos ellos de un alto contenido simbólico, dato que refuerza la certeza de su antigua popularidad. He aquí (Ej. 3) una saeta Cuartelera ('dialogada') de Puente Genil.

Puente Genil. Saeta *cuartelera*.
27.III.99 (sábado de Cuaresma).
Cantada en la calle. Transc. MAB.

Eres corona del cielo
y palma (a) de la victoria
relicario (o) de la gloria
relicario y de (e) la gloria
Ma re de Dios (os) ver da de ro

Saeta Cuartelera. Puente Genil

¹⁰ Cuento con grabaciones de estas saetas realizadas en el trabajo de campo. De Córdoba: Lucena, Montilla, Cabra, Doña Mencía, Montoro, Baena, Puente Genil... De Sevilla: Puebla de Cazalla, Marchena, Alcalá de Guadaíra, Mairena del Alcor... De Granada: Loja. También de algunos pueblos de Málaga, Cádiz y Jaén. No hemos realizado trabajo de campo en Huelva ni en Almería.

Sería prolijo detallar aquí los tipos de análisis seguidos para establecer el proceso de evolución de un tipo de saeta a otra¹¹. Siguiendo parcialmente la técnica de transcripción y análisis usada por Kramer y Plenckers (1998), concluí que *un tipo de saeta llana -el más extendido antiguamente y aun hoy día por Andalucía-, actuó como ‘modelo’ que dio lugar, por evolución probablemente comenzada en la 2ª mitad del siglo XIX, al tipo de saeta más popular hoy día*. [252] Es la saeta llamada ‘por seguiriyas’ –calificativo no del todo propio, como tampoco lo es el de ‘flamenca’-, cuya forma “canónica” quedó bastante definida ya entre las décadas de los 20 y 30 del siglo XX.

Parecía quedar bien planteado el problema de los orígenes próximos de la saeta más popular. Pero en el transcurso de las lecturas y del trabajo de campo iban surgiendo muchos otros interrogantes, musicales o no. Por ejemplo: los orígenes de la práctica del canto de saetas (las preflamencas); o bien encontrar ‘rastros preflamencos’ de la otra gran saeta flamenca (la saeta carcelera)... Iba conociendo otras músicas -interpretadas en los mismos días centrales de la Semana Santa- que hasta entonces desconocía absolutamente... Pero sobre todo surgían interrogantes de tipo cultural.

2. Música y cultura

En efecto, si hasta aquí me he referido casi en exclusiva a cuestiones formales musicales, desde el principio de esta investigación fui consciente de que limitarla a lo puramente formal habría conllevado un empobrecimiento de sus logros.

Considero que los etnomusicólogos debemos acceder al estudio de la música *como cultura* comenzando por lo específicamente musical, porque esto es lo que nos distingue de otras disciplinas ‘etnográficas’. Pero *sólo* abstrayendo *momentáneamente*, de la perspectiva cultural: como *procedimiento metodológico* que nos permita hablar en términos formales musicales (tal como intentamos hacer en esta exposición).

Cualquier profundización en las claves formales musicales de un repertorio, si está bien conducida, nos conduce hacia sus significados culturales. Quedarnos sólo en lo sonoro sería ciertamente empobrecedor. Todo repertorio musical es una construcción cultural

¹¹ Puede leerse en Berlanga (2003): “Músicas tradicionales...” Ed. Tartessos, Sevilla. Las grabaciones con que he trabajado (las facilitadas por Jorge Martín y la peña Juan Breva) datan de principios de siglo XX, hasta los años 40.

de una sociedad determinada, que cuenta con una herencia histórica (una tradición), con sus testimonios escritos, musicales, etc. Y si esa música, como es el caso de las saetas, cuenta con un amplio grosor histórico, y con pruebas fehacientes de continuidades culturales, debemos estudiar a fondo sus significados en el pasado para mejor entender los del presente.

Ésta es, según entiendo, la carencia del estudio que sobre las saetas publicaron Kramer y Plenckers en el *Yearbook for Traditional Musics* del año 1998: Hicieron acopio de un amplio elenco de grabaciones, realizaron un detallado estudio analítico, pero no parecen haber puesto en juego los datos del trabajo de campo que realizaron con el estudio de fuentes escritas de que dispusieron, no entraron a fondo en los significados culturales, ni en la historia de las saetas. El resultado fue que aunque sí se preguntaron por los orígenes históricos de la saeta, no dieron con ellos, ni con los modelos preflamencos de las saetas modernas, a pesar de que –insistamos- sí plantearon tales cuestiones.

[253] ¿Qué diseño de investigación vemos más adecuado a la hora de investigar músicas que, como es el caso de las saetas, cuentan con tanta popularidad como historia? Porque son muchos los aspectos que cabe tocar: surgían preguntas como las siguientes: ¿Qué priorizar: las fuentes orales o las escritas? Y también: ¿Qué tipo de trabajo de campo realizar? (Por ejemplo: de uno o dos años e intensivo y focalizado en algún lugar interesante, o más bien extensivo y disperso y de más años e ir acumulando datos más o menos dispersos, en el tiempo...). E incluso: ¿Qué tipo de relación establecemos entre puntos de vista formales, históricos y ‘etnográficos’?

El tipo de respuestas que demos a preguntas como éstas, aunque vienen condicionadas en parte por el tipo de objeto de estudio, dependerá en buena parte de nuestro bagaje cultural, de los objetivos que nos hayamos trazado, de nuestros gustos... Es decir expresarán en buena parte nuestra manera de entender la vocación interdisciplinar de la etnomusicología y en el fondo, serán un reflejo de cómo concebimos la cultura, y la música como expresión humana. Me detendré en algunos ejemplos de cómo acometí la respuesta a estas preguntas en esta investigación y qué resultados he obtenido de ello. Finalmente terminaré con unas reflexiones sobre el papel del etnomusicólogo en nuestra sociedad.

3. El trabajo de campo

El concepto de *etnomusicología histórica* pone en evidencia que no sólo el pasado ilumina el presente, sino que también profundizar en los significados culturales actuales proporciona claves interpretativas útiles para interpretar, e incluso reinterpretar el pasado: Si a través del trabajo de campo nos familiarizamos con los entramados sociales y culturales de las músicas que estudiamos, y si además hay datos que conducen a pensar que esos significados culturales son, al menos en parte, herencia del pasado, entonces las certezas actuales nos sirven de clave para interpretar los textos del pasado: los significados culturales actuales pueden ser variantes de los del pasado. Y viceversa: conoceremos mejor el entramado cultural en el que se inserta una determinada manifestación musical si conocemos el *continuum* histórico del que presumiblemente emerge.

3.1. Lo escrito y lo oral en juego.

Sin el recurso añadido a las fuentes escritas, el trabajo de campo nos llevaría posiblemente a *construir el etnotexto* en un utópico *presente etnográfico*¹².

[254] Parece claro que “en los países de vieja civilización escrita, sería ilusorio querer abstraer una cultura oral de su entorno escrito” (Joutard, 1986: 327). Si es evidente que oralidad y escritura se autoimbrican, el manejo de las fuentes escritas y el recurso a las encuestas y entrevistas orales “se sostienen mutuamente y se refieren una a la otra” (Joutard, 1986: 275). Y también (Ibidem: 279) “la fuente oral proporciona la clave y permite el descubrimiento de las fuentes escritas”. En efecto, al igual que el pasado puede ilustrar sobre el presente, las certezas adquiridas sobre el presente iluminan nuestra lectura e interpretación de las fuentes del pasado. Es la noción de “Etnomusicología histórica” que propuso Kay K. Shelemay, para quien “el estudio sincrónico de un fenómeno posee una potencialidad para iluminar el *continuum* histórico del que emergió un fenómeno”. Por tanto el trabajo de campo no puede obviar la fuente escrita. Es también el enfoque de Yung¹³, para quien “lo nuevo afecta a la

¹²Algo más propio de una época, la de la Antropología de la Música de los años 60 y 70 del pasado siglo, manifestación de tendencias neofuncionalistas pertenecientes a una tradición de estudios de la que, aun con aportaciones muy importantes, algunos nos distanciamos en determinados aspectos.

¹³ En Rice, 1987: 474, nota 9.

percepción, construcción y revisión del pasado”. Esto no es una llamada al subjetivismo, sino simplemente admitir que “el carácter radicalmente nuevo del documento oral introduce una nueva subjetividad que las fuentes anteriores no poseían” (Joutard, 1986: 287-8). Así el trabajo de campo se convierte incluso en fuente de crítica textual, porque a través de él nos llegan datos, conocimientos, intuiciones... y finalmente, certezas. Aplicado todo esto a nuestro tema, detallaremos a través de algunos ejemplos cómo se ha realizado esta interacción de fuentes.

Por lo demás, la vocación interdisciplinar de la etnomusicología nos ‘obliga’ a estar al tanto de posibles investigaciones sobre el tema en estudio por parte de otras disciplinas, aunque adopten posiciones diversas a las nuestras. De lo contrario, corremos el riesgo de andar pasos andados por otros¹⁴.

4. El acceso al *campo*. Primeras impresiones

El trabajo de campo comenzó por las localidades a las que la bibliografía consultada hacía alguna referencia. Supuso una auténtica ‘sorpresa’, en aspectos tanto musicales como culturales. La primera, en conjunto, fue descubrir un tipo de prácticas de *religiosidad popular* (y de músicas en torno a ellas) con un componente de teatralidad muy acentuado. Se dibujó pronto una zona especialmente rica: un número significativo de localidades del sur de la provincia de Córdoba, de buena parte de la de Jaén, y algunas localidades de la campiña sevillana, Marchena a la cabeza¹⁵.

[255] En las ciudades los saeteros cantan habitualmente desde los balcones, y lo hacen expresando un sentimiento personal hacia la imagen. En estas localidades por el contrario, se observa otro tipo de práctica: saetas cantadas 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 Río, un ‘saetero oficial’ camina junto al paso y cada poco intercala saetas antiguas.

¹⁴ En el tema que nos trae, además de a la etnomusicología (musicología, antropología...), acudo a estudios de disciplinas como la historia de la literatura y de la música en sus formas más ‘populares’, sociología de la religión y religiosidad popular, historia de la liturgia, etc.

¹⁵ Una magnífica selección de todos los tipos de saetas marcheneras se encuentra en NARVÁEZ CASTILLO, R. *Origen y evolución de la saeta. Saetas marcheneras*. PROMÚSICA, Colección Peña Amigos del Flamenco en Extremadura, Serie 99-1, Barcelona, 1999. Son de interés los comentarios adjuntos al disco compacto.

[256]



Marchena: Saetas en la calle.

[257]

[258] En Marchena, por ejemplo, se cantan saetas como las del ejemplo 4, cuya sonoridad se aparta de las saetas que hasta ahora hemos citado.

"Cuarta" de Nuestro Padre Jesús Nazareno (Marchena).
Transc. MAB.

Ho y sa le Je sús del tem plo
con el ma de ro car ga do
y dees pi nas co ro na (a) o
con hu mil dáy dan doc jem plo!

(Corro):
¡Nuestro Padre Jesús Nazareno!

Cuarta de Nuestro Padre Jesús

[259] Una de las letras de estas saetas marcheneras dice así:

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

Su forma estrófica sigue siendo la de una quintilla octosilábica, como la de muchas saetas preflamencas. Esta estructura métrica (o bien cuartetos) también es la habitual de las saetas flamencas. Pero tanto la letra como la música se alejan en su carácter de las saetas flamencas. Ejemplos como éste suscitan la curiosidad sobre el origen de la práctica... y buscar referencias, quizás en fuentes escritas.

Y las fuentes escritas nos dan pistas. Por ejemplo en *La Pasión de Córdoba*, de Juan Aranda (Córdoba, Tartessos, 1999), se cita un punto de los estatutos de la cofradía de Nazarenos de la Vía Sacra de N. P. Jesús del Calvario, aprobados en 1722, en el que se establece expresamente que se ha de nombrar una persona “con buena voz” que se encargue de leer las estaciones y cantar las saetas en el *Via Crucis*:

Iten se nombrará quien lea las estaciones que tenga buena voz para que lo oigan todos, y éste u otro hermano devoto irá echando *saetas de la Pasión y otras de devoción y desengaño*, para que muevan con ellas a compunción y a desprecio del mundo.

La cita hace referencia a que el saetero *va con la procesión*. Exactamente como se hace en la actualidad en Castro del Río, donde en la madrugada del Viernes Santo un saetero oficial va cantando tras el paso del Nazareno saetas antiguas. El texto precisa que han de irse cantando o bien saetas “de la Pasión” o bien “otras de devoción y desengaño”. Volveremos sobre estos dos tipos de saetas: unas más *narrativas o pasionales*, otras más *deliberativas o devocionales*.

5. Romances, teatro popular y saetas: más fuentes orales y escritas en diálogo.

En Alcalá la Real tres pregoneros glosan, cantando, las diversas escenas o *pasos* que tienen lugar durante la procesión de Jesús Nazareno del Viernes Santo por la mañana. En dichas escenas, cada personaje viene bien caracterizado por su vestimenta, y no

hablan sino que realizan gestos mímicos mientras los [260] pregoneros explican la escena. Así por ejemplo, en el *Paso de Longinos* (Murcia/Martín, 1993: 571):

Lleno de ira un soldado,
a un cadáver se acercó
y de furia desalmado,
con el golpe de una lanza
rompió el sagrado costado.



Alcalá la Real. Pregoneros cantando saetas seriadas.

La consideración de datos etnográficos como estos y de fuentes escritas como la citada, lleva como de la mano a interpretar de forma nueva el siguiente texto de Luis Montoto, escrito avanzada ya la 2ª mitad del siglo XIX (Aguilar y Tejera, 1930: 15)¹⁶:

“En la saeta (...), aunque en germen, se encuentran elementos dramáticos. *Pueden clasificarse en dos grandes grupos: unas que afectan el carácter de narrativas y parecen restos de romances populares* ocultos a la investigación erudita; *otras son esencialmente afectivas* (...). Las primeras se refieren a la [261] Pasión y Muerte de Jesús, o explican algunos de sus pasajes representados en los pasos; las segundas, brevísimas composiciones o lamentos de dolor expresivos del estado del alma”.

Montoto divide en dos grupos a las saetas: en el primero parecen entrar con facilidad las más antiguas, de las que como vamos viendo, muchas son de tipo narrativo (en el caso de Alcalá la Real incluso se ajustan perfectamente a la frase “...explican algunos de sus pasajes representados en los pasos...”). Y en cuanto a las *nuevas* o flamencas, en efecto son eminentemente afectivas y pueden ser calificadas de ‘lamentos de dolor’. Si tenemos en cuanto los datos que se van comentando, el texto de Montoto parece reflejar una realidad incluso actual, aunque ese panorama era más diáfano para lectores de su

¹⁶ Repárese en que si el texto se aplica a las saetas que la mayoría de la gente conoce en Andalucía, carecería de sentido.

época - finales del siglo XIX-, e incluso el texto del siglo XVIII citado más arriba nos hace suponer que tal división entre saetas narrativas y afectivas estaba ya vigente, o al menos en germen, desde mucho antes. Véase que las fuentes escritas y orales se enriquecen mutuamente.

Pero ¿Qué decir de la frase de Montoto “*parecen restos de romances populares ocultos a la investigación erudita*”? Porque en efecto, todos los datos de la investigación apuntaban a que estos pasajes semi-teatralizados, como los de Alcalá, podían haber formado parte de narraciones más largas.

Aguilar y Tejera oyó lamentarse a los cofrades viejos de principios de siglo XX de que los nuevos “no sabían seguir las saetas” como se hacía antiguamente (siguiendo determinado orden), por lo que éstas quedaban mancadas e incompletas. Lo cual confirmaría esa tendencia al desgajamiento de la que venimos hablando¹⁷.

Todo apuntaba a que antiguamente era habitual cantar romances *completos* de la Pasión, a lo largo de los días de la Semana Santa. Y he aquí que en Doña Mencía (Córdoba), lo más característico de su Semana Santa es justamente cantar romances de la Pasión completos. Los *pregones* de Doña Mencía no los canta cualquier paisano que quiera hacerlo: son una práctica institucionalizada, llevada a cabo por los hermanos de la Hermandad de los *Pregoneros*, institución a la que sin duda debemos la conservación de estos pregones. He aquí un pasaje de estos largos romances, que se canta la tarde-noche del Martes Santo, cuando se escenifica la *Traición de Judas* y el *Prendimiento*.

[262]

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

Y dándole mucho brío
la oscuridad de la noche

¹⁷ Datos semejantes refieren en las entrevistas otros informantes. D. Manuel Crespo, cantaor octogenario de Mairena del Alcor, recordaba que en los años 30 del siglo XX, al salir el *Nazareno*, se reunía ocho o diez hermanos de la hermandad de la Soledad y durante varias horas *cantaban la Pasión* en una especie de ‘letanías’ al son de uno de los dos estilos de saetas maireneras antiguas. Algo similar testimonian para Alcalá de Guadaira Antonio Fernández Ortiz y Antonio Saavedra (buenos cantaores de la saeta antigua de Alcalá de Guadaira). Datos similares los hay cuantiosos.

porque la vista llevaba
plisada, turbada y torpe,

como el que a cometer iba
el delito más informe,
consolábase entendiendo
que ya estaban apartados...

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

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



Evangelistas y Pregoneros. Doña Mencía

[264] Muchas circunstancias hacen especialmente interesantes a los pregones de Doña Mencía. Una de ellas es que presentan una factura musical semejante a la de las citadas *quintas* de Marchena y a las saetas *de pregón* de Castro del Río, lo que refuerza la tesis del desgajamiento, también en lo musical, desde los romances a las saetas preflamencas.

Dicho de otra manera, los pregones de Doña Mencía, una vez puestos en relación musical con algunas de estas saetas antiguas, aportan datos precisos de cara a la comprensión de la génesis de las saetas en Andalucía. Reforzarían la verosimilitud de la tesis según la cual *el origen de muchas saetas llanas* (probablemente de la mayoría de las antiguas saetas preflamencas) *estaría en estas 'relaciones' o romances* que se entonaban 'de corrido' a manera de glosas explicativas de las antiguas representaciones de la Pasión que -entre los siglos XVII a XIX al menos- tenían lugar en la mayoría de las localidades andaluzas durante los días centrales de la Semana Santa.

Algunos autores barajaron hace unos años los posibles antecedentes judíos y moriscos de las saetas. Tales antecedentes, hoy por hoy siguen siendo meras hipótesis, es decir que han sido enunciadas (la leyenda de Aixa la Macarena, la intuida similitud de estilo con algunos cantos de almuédano de algunas ciudades de países árabes mediterráneos, la hipótesis –no probada- de haber sido vehículo de conexión secreta entre sefarditas en una sociedad fuertemente confesional...). Pero mientras sigan sin estar suficientemente fundamentadas, no dejan de ser hipótesis de trabajo.

Como tampoco han sido fundamentadas otras hipótesis que ligan los orígenes de las saetas a las misiones populares de catequesis de las órdenes religiosas *durante cualquier época del año, sin ligarlas directamente a los romances y teatro popular de la Semana Santa*. Aquí entra todo el mundo de las *saetas penetrantes*, pequeñas oraciones de llamada al arrepentimiento de los pecados, lanzadas por los clérigos de las órdenes mendicantes en sus predicaciones. Pertenecen en sentido amplio al mundo de la catequesis religiosa, pero no en sentido estricto al mundo de la Semana Santa. En otro lugar he comentado con amplitud la fragilidad que muestran las teorías de Fray Diego de Valencina, a pesar de haber sido tan citadas en la bibliografía reciente sobre el origen de las saetas.

Un último ejemplo de interacción entre fuentes escritas y datos etnográficos del presente (Y que al tiempo refuerza la hipótesis que venimos barajando):

En un texto de Benito Más y Prat de 1896, puede leerse (Más y Prat, 1896/1990: 464):

“El romancero de la Pasión y Muerte existe en España aunque no suele correr en colecciones y libros vulgares, como el morisco y el histórico: *acaso son derivaciones de él las saetas de Semana Santa*”.

[265] Y cita como ejemplo la siguiente saeta proveniente, para él, de un hipotético romance más antiguo:

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

a recibirle salió.

Con muchos ramos y palmas,
jazmines y violetas...” .

Pues bien, en los *Pasos* de Alcaudete (Jaén), se representan en la actualidad varias escenas de la Pasión, desde el *Paso de la Última Cena* (Jueves Santo) hasta el *Paso de Abraham* (Viernes). En el paso de la *Última Cena* oímos esta quintilla:

PREGONERO 2º.

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

PREGONERO 1º.

Encargó al apostolado
que la cena previniera...

También en 1889, Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), en un ensayo sobre las saetas citó un par de coplas de saetas hiladas en su argumentación, aunque sin detallar de dónde o de quién las recogió. Son éstas:

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

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

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

[266] Y es el caso que en el *Paso de la Verónica* de Alcaudete, después del primer pregón en que se narra la Crucifixión y que termina así:

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

el segundo pregonero proclama:

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

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

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

La primera fue rogar...

Así que es más que posible la hipótesis de que *las saetas preflamencas proceden del desgajamiento a partir de los pasos o 'dramas sacros', en el transcurso de los cuales se cantaban las escenas en cuartetos o quintillas romanceadas*. Por lo demás esta hipótesis, aunque poco barajada en la bibliografía flamenca reciente sobre saetas, la expuso a principios del siglo XX Agustín Aguilar y Tejera (1930: XIII):

“Pero llega un momento en que la saeta se emancipa, rompe los lazos de procedencia que la unieran a los dramas sacros (...) 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”.

6. Próximos pasos: religiosidad popular

[267] El estudio de las prácticas de religiosidad popular que queda reflejada en estas músicas, lo he incorporado recientemente a esta investigación, que sigue adelante.

He dejado de lado aquí, por falta de espacio, la práctica en diversas localidades de las *Sentencias* cantadas (pregón del ángel, sentencia de Pilatos, sentencia del Padre Eterno, llanto de María...), que nos retrotraerían al teatro renacentista e incluso medieval de la Pasión. Lo mismo cabe decir de la existencia de una interesante tradición de cantos polifónicos (*Miserere* y *Stabat Mater*, a dos o tres voces, con o sin acompañamiento instrumental) que se cantan durante el Jueves y Viernes santo¹⁸.

Quisiera concluir con unas reflexiones finales, a modo de conclusiones.

1. Hemos abogado por la especificidad musical de nuestra disciplina: si no entramos a lo específicamente musical quizás no lo haga nadie de manera rigurosa.
2. En la investigación debemos buscar *hipótesis verosímiles*, que no deben formularse ignorando osadamente las fuentes históricas.
3. La verosimilitud surge cuando se procede con rigor, aunque no traigamos como de la mano un modelo teórico 'brillante' o novedoso, probablemente uno más de los infinitos con que la etnomusicología se ha querido reinventar una y otra vez. Generalizaciones por inducción a partir de datos concretos y bien contrastados. A partir de aquí sí cabe realizar narraciones *interesantes*. Conocimiento histórico, teorías pegadas al terreno y estilo literario, ayudan mucho a la verosimilitud.
4. Retomando una frase de Timothy Rice comentando a Clifford Geertz, nuestro ideal de escritura, como queda dicho, es *escribir historias interesantes* -lo mejor narradas que seamos capaces, incluso desde el punto de vista literario-, *sobre temas interesantes*. [268]
5. El tema de las saetas no es 'moderno', no son 'músicas populares urbanas', pero es un interesante tema musical y cultural. Dice mucho de la cultura popular y de la religiosidad popular en Andalucía.
6. Abogamos por escribir en varios registros: a) para la comunidad científica, sean o no conocedores del tema en estudio, b) para los protagonistas locales o *insiders* de los temas que se investigan, y c) para el público en general, pues los etnomusicólogos

¹⁸ Nota añadida a posteriori: Lo hemos estudiado posteriormente (VVAA Polifonías Tradicionales y otras músicas de la Semana Santa Andaluza, Ciudad Real, CIOFF, 2009). Esta continuidad con prácticas medievales, así como el entronque con prácticas que, como es el canto del salmo *Miserere* o la secuencia *Stabat Mater*, están asentadas desde antiguo en la liturgia de Iglesia, nos habla de cómo tras la creación de todo este entramado cultural estuvieron los clérigos, sobre todo de órdenes mendicantes, particularmente dominicos y franciscanos. Esto además es tradición local compartida en casi todos los lugares en los que he realizado trabajo de campo.

tenemos algo de 'animadores culturales'. Conseguir escribir bien en estos tres registros es obra de maestros, pero no por ello hemos de desistir en nuestro intento.

Miguel Ángel Berlanga
Universidad de Granada

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA CITADA O CONSULTADA

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

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

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

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

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

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

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

BERLANGA FERNÁNDEZ, M.A. (2003) “Músicas tradicionales de la Semana Santa Andaluza. De las saetas preflamencas a las flamencas”. En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Vol. 8: 330-347. Tartessos, Sevilla.

---. (2004) “Representaciones de la Pasión”. En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Vol 9: 294-313. Tartessos, Sevilla.

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

- CASADO RODRIGO, J. (1995) "La saeta litúrgica". En NAVARRO, J.L. / Ropero, M. *Historia del Flamenco*, Tomo I: 297-321. Tartessos, Sevilla.
- CASAGRANDE, G. (1979) "Una devozione popolare: la Via Crucis". VVAA: *Francescanesimo e Società cittadina. L'Essempio di Perugia*:264-278. Ugolino Nicolini Ed., Perugia.
- CASTÓN BOYER, P. (1992) "Anotaciones interdisciplinarias sobre la religiosidad popular andaluza". En Gómez García, P. (Coord.) *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza*:119-140. Servicio de Publicaciones de la Universidad, Granada.
- CATTIN, G. (1987) *Historia de la Música: El Medioevo*. Turner, Col. Truner Música n.2, Madrid.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2002) "El flamenco y la religiosidad popular sevillana. Música, oralidad y ritual". En: Hurtado Sánchez, J. (coord.). *La religiosidad popular sevillana*: 5-105). Servicio de publicaciones del Ayuntamiento, Sevilla.
- FORCADA SERRANO, M. (2000) *Historia de la Hermandad de la Santa Veracruz y Nuestro Padre Jesús en la Columna* (de Priego de Córdoba). Publicaciones, Obra social y cultural de Cajasur, Córdoba.
- GÓMEZ, A. (1984) *La saeta viva*. Virgilio Márquez editor. Col. Memoria del Sur, Córdoba.
- HENARES PAQUE, V. (2002) "Aportación a la historia de la saeta popular. Su presencia en el siglo XVIII". *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 521: 35-37.
- JOUTARD, Ph. (1986) *Esas voces que nos llegan del pasado*. FCE, México.
- KRAMER, C.- PLENCKERS, L. J. (1998) "The Structure of the Saeta Flamenca: An Analytical Study of its Music" *Yearbook for Traditional Music*: 102-132.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, R. (1981) *La Saeta*. Grupo Andaluz de Ediciones, Repiso Lorenzo, Sevilla.
- LORTAT JACOB, B. (1992) *Sardaigne. Polyphonies de la Semaine Sainte*. Le Chant du Monde LDX 274 936. Centre National de la Recherche Scientifique / Musée de l'Homme, París.
- MARTÍNEZ DE TEJADA, C.- RODRÍGUEZ MILLÁN, J. (1969) "Semana Santa de Loja". En: VVAA. *Semana Santa en Granada*. Gemisa, Sevilla.
- MAS Y PRAT, B. (1925/1990) *La Tierra de María Santísima. Colección de Cuadros Andaluces*. Ediciones Giner, Madrid.
- MEERSSEMAN G-G, O. P. (1963) "Nota sull'origine delle compagnie dei Laudesi (Siena 1267)", *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, XVII: 395-405.

- MELGAR, L.-MARÍN, A. (1987) *Saetas, Pregones y Romances litúrgicos cordobeses*. Monte de Piedad y Caja de Córdoba.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1941/1973). *Poesía árabe y poesía europea*. Espasa-Calpe, Col Austral antigua, n.190, Madrid.
- MONTOTO DE SEDAS, L. (1887) “Las Saetas”. *El Cronista*, 4.IV.87. Ed. consultada en ORTIZ NUEVO (1998): 80-91.
- MURCIA, D. – MARTÍN, F. (1993) *Alcalá la Real: Cancionero, Relatos y Leyendas*. Serv. de Publicaciones del Ayuntamiento de Alcalá la Real, Jaén.
- NARVÁEZ CASTILLO, R. (1999) *Origen y evolución de la saeta. Saetas marcheneras*. (Comentarios adjuntos a disco compacto). PROMÚSICA, Colección Peña Amigos del Flamenco en Extremadura, Serie 99-1, Barcelona.
- ORTIZ NUEVO, J.L. (1998) *Quién me presta una escalera. Origen y Noticias de Saetas y Campanilleros en el Siglo XIX*. Signatura Ediciones, Sevilla.
- PIZZIRANI, M. “Teatro en la Edad Media”. *Ágora*, Revista de Historia de la Música, Máximo Pizzirani coord. <http://utenti.lycos.it/agora/indice.html>
- RIOJA, E. (1996) *Las saetas flamencas*. En NAVARRO, J.L. – ROPERÓ, M.. *Historia del Flamenco*, Tomo IV: 337-346. Tartessos, Sevilla.
- RODRÍGUEZ COSANO, R. (1995) “Antecedentes de la Saeta por Seguiriyas”. *Arvo*, n.2 (1995): 53-63.
- SÁNCHEZ HERRERO, J. (1985) “Las cofradías sevillanas: los comienzos”. En: *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*: 9-34. Universidad y Ayuntamiento, Sevilla.
- SHELEMAY, Kay K. (2001) “Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement”. *Ethnomusicology*, 45: 1-29.
- SBARBI, J.M. – MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1880/1982). *Las saetas*. Demófilo, Córdoba.
- TURINA, J. (1913-1945/1982) “La Evolución de la Saeta” (1928), “La saeta, espontánea oración popular” (1933), “La música en Semana Santa” (1944). En: *La Música Andaluza*. Alfar, Sevilla.
- VALENCINA, Fr. D. (1948). *Historia documentada de la saeta. Su origen y desarrollo hasta nuestros días. Los campanilleros y el rosario de la Aurora. Con una esmerada colección de saetas populares y otra muy selecta del rosario de la aurora*. Editorial Católica Española, Sevilla.