Associació Valenciana Musicologia

Religiosidad y música popular en la saeta flamenca. Análisis a través de la flamencología tradicional

Juan Pedro Escudero Díaz

Resum

Una de les manifestacions més populars i amb un major contingut musicreligiós de la Setmana Sanata andalusa és la saeta. En l'actualitat, l'interpretació de la saeta en la Setmana Santa suposa una de les efusions religioses més imponents dins de la nostra geografia. Des del camp de l'Etnomusicologia, el present treball intenta abordar els inicis i característiques d'aquest pal flamenc, així com les influències que van marcar el seu naixement. Aquest estudi de la saeta flamenca a través de la flamencologia tradicional complementa els anàlisis que s'han dut a terme des d'altres disciplines com l'Antropologia o la Sociologia i aportarà dades sobre el seu origen i naixement i el contexte cultural en el que es va produïr i es resumiran quines han estat les seues característiques musicals i la seua relació amb el flamenc.

Resumen

Una de las manifestaciones más populares y con mayor contenido músico-religioso de la Semana Santa andaluza es la saeta. En la actualidad, la interpretación de la saeta en la Semana Santa supone una de las efusiones religiosas más imponentes dentro de nuestra geografía. Desde el campo de la Etnomusicología, el presente trabajo intenta abordar los inicios y características de este palo flamenco, así como las influencias que marcaron su nacimiento. Este estudio de la saeta flamenca a través de la flamencología tradicional complementa los análisis que desde otras disciplinas como la Antropología o la Sociología se ha realizado sobre ella y aportará datos sobre su origen y nacimiento y el contexto cultural en el que se produjo y se resumirán cuáles son sus características musicales y su relación con el flamenco.

Abstract

The saeta is one of the most popular expressions of the Holy Week in Andalousia. Furthermore, inside saeta can found music and religiosity. Nowadays, performance of saeta supposes one of the most important religious feelings in our country. From Ethnomusicology this paper tries to analyze beginnings and features of this flamenco style and influences which shaped its born. This study about saeta flamenca has been done through traditional flamencology and it complements other analysis of anthropology or sociology. This paper will provide information about the birth, the beginnings and cultural context where the saeta was produced. Finally it will summarize its musical features and it connection with flamenco.

1. INTRODUCCIÓN

La Real Academia de la Lengua Española define a la saeta como 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 religiosas1. Como se puede apreciar en esta definición, no se hace referencia a la relación de la saeta con el flamenco, a pesar de ser ésta una de las formas más populares y conocidas del repertorio flamenco-religioso. Se trata de un tipo de oración o rezo cantado que musicalmente, se relaciona con los palos flamencos de la siguiriya y el martinete, siendo su letra de contenido sacro. En sus orígenes tuvieron presencia multitud de culturas (hebrea, árabe, gitana) que definieron su evolución posterior aunque en dicho desarrollo, cada territorio y comunidad ha impregnado a la saeta de diversas connotaciones y estilos interpretativos. Comparte elementos flamencos con otros estilos como las siguiriyas o las tonás y en su interpretación ante los pasos procesionales se mezcla la religiosidad (en sus letras), la música popular (el fervor) y el rito (elementos formales que se repiten).Su interpretación se suele realizar en la calle al paso procesional de las imágenes de Jesús y/o la Virgen en Semana Santa y los intérpretes son conocidos como *saeteros*. En cuanto a su geografía, el profesor Miguel Ángel Berlanga afirma:

Andalucía no tiene la 'exclusiva', sabemos de cantos monódicos de Semana Santa, tradicionales y con más o menos popularidad, en otras partes de la Península. Saetas de tipo andaluz se cantan en algunos lugares de Extremadura y Castilla-La Mancha. En lugares de Italia, México, Perú, Filipinas… también se cantan cantos monódicos o polifónicos relacionados con la pasión (Berlanga, 2002: 3).

Se establece en los estudios de la Flamencología dos tipologías de saetas: la antigua o clásica y la moderna, subdividiéndose ésta en saeta por siguiriya y saeta por martinete (Rossy, 1998: 139). No tiene acompañamiento de guitarra y carece de baile. Uno de los intérpretes más reconocidos de la saeta fue Manuel Centeno, quien creó su propio estilo (Ríos Ruíz, 1972: 197) y algunos de los más reconocidos compositores de música, como Joaquín Turina, la incorporaron a sus obras. Aunque no serán objeto de estudio en este trabajo, no hay que olvidar que existen otras formas musicales relacionadas con las saetas y que pertenecen al ámbito de la religiosidad popular y la escenografía teatral, como son:

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 santo (Berlanga, 2006: 267).

Sin duda, los resultados de los estudios sobre estas formas de religiosidad popular junto con los estudios de la saeta, completarían y ampliarían el conocimiento acerca de esta manifestación tradicional, ofreciendo una visión integradora del componente musical en la Semana Santa.

2. GÉNESIS E INFLUENCIAS EN LOS ORÍGENES DE LAS SAETAS

Como de cualquier hecho histórico acontecido, sobre los orígenes, en este caso de la saeta, se han vertido multitud de hipótesis que tratan de explicar cómo era esa forma arcaica y de dónde provenía, cuáles eran sus características, etc. En las siguientes líneas se van a tratar las diferentes hipótesis e investigaciones que han intentado dibujar las primitivas formas de este cante. En la mayoría de estudios consultados se puede distinguir varias raíces que participaron en la génesis de la saeta: cristiana, hebrea y árabe.

2.1 Influencia cristiana

Las primeras noticias escritas que se tienen de la saeta provienen del libro *Voces del dolor nacidas de la multitud de los pecados que se cometen*, publicado por Fray Antonio de Escaray en 1691 (Ríos Ruíz, 2002: 273). En él se hablan de saetas sentenciosas o avisos morales que se cantan entre paso y paso. Estas interpretaciones se entienden como cantos procesionales llevados a cabo por hermandades o cofradías2. También encontramos esta práctica en las Ánimas o hermanos del Pecado Mortal, sin embargo, la interpretación de las saetas era impuesta por sus propias reglas y estatutos (De la Plata, 2002: 66). Éstas datarían del siglo XVIII y su actitud moralizante se refleja en la insistencia de la piedad y arrepentimiento de los fieles.

Un ejemplo de este tipo de saetas es la siguiente, que aún se canta en Ronda (Cádiz) (*ibídem*: 70):

Esta es la sentencia
Que manda Poncio Pilato,
Presidente de Judea
Y del Imperio Romano:
Manda a crucificar
A un hombre Jesús llamado
Por el modelo del pueblo;
Que al hombro lleve la crú
Y hasta el monte del Calvario;
Que en medio de dos ladrones
Lo han levantado en alto;
Pa que de escarmiento sirva,
A aquél que fuera osado
Al impedí la justicia,
Pena de ser castigado.

Quizás las siguientes saetas citadas por Benito Más y Prat recojan en esencia los avisos y las sentencias (Más y Prat, 2002: 7):

De parte de Dios, te aviso
Que trates de confesarte,
Si no quieres condenarte.
Hombre que estás en pecado,
Si en esta noche murieras
Mira bien á donde fueras.
Restituye y paga luego,
Que una mortaja no más
De este mundo sacarás.
La gula engruesa los cuerpos
Con sus regalos profanos,
Para cebo de gusanos.

2.2 Influencia hebrea

Siguiendo al flamencólogo Juan de la Plata, éste nos ofrece la siguiente información (De la Plata, 2002: 64):

La mayoría de los investigadores están de acuerdo en señalar el posible origen judío de la Saeta primitiva andaluza, que podría encontrarse en determinados cantares religiosos de los sefardíes; especialmente en la terrible composición *Kol Nidrei*, rezo mediante el cual los sefardíes que después de las órdenes de los Reyes Católicos se bautizaron, para burlar la expulsión, suplicaban a Dios que les anulase el juramento prestado a la Iglesia Católica.

En este caso esas melodías serían entonadas en forma de salmodias, propias de la música litúrgica de los hebreos. Algunos estudiosos le atribuyen a estas saetas influencias de «cantos litúrgicos colectivos de la Iglesia de los Oficios de la Semana Santa. Los desfiles procesionales eran acompañados por el canto de los fieles, que entonaban salmos» (Álvarez Caballero, 1986: 110). Hipólito Rossy cita a Máximo José Khan *Medina Azara* quién afirma que «la saeta era cantada por los cristianos nuevos (recién conversos) para aumentar la poca confianza que puso la Iglesia en su cristiandad» (Rossy, 1998: 141). También exponen la misma hipótesis Ángel Caffarena y Arcadio Larrea Palacín (*ibídem*). Otro investigador, Rafael Lafuente, afirma que «la saeta fue originariamente canto litúrgico colectivo. Antiguamente el desfile de las procesiones de Semana Santa era acompañado por el canto de los propios fieles, que entonaban salmos. De aquellos salmos debió desprenderse la saeta antigua [...]» (De la Plata, 2002: 69).

2.3 Influencia árabe

El propio Joaquín Turina observó una influencia árabe en la saeta antigua, enriquecida ésta con melismas también de origen árabe (Lefranc, 2000: 206). Esta influencia tendría su explicación en los pregones que realizaban los almuédanos en las mezquitas llamando a la oración, añadiendo lamentaciones y ornamentos para demostrar sus capacidades interpretativas (Fernández García, 2002: 29). Álvarez Caballero presenta la hipótesis defendida por Durán Muñoz según la cual los estudios arabistas han atribuido al oficio de almuédanos el origen de la saeta, por ser dicha actividad muy bien remunerada, compitiendo unos cantores con otros para demostrar su capacidad y habilidad. Esta competitividad también se trasladó al "escenario religioso" al rivalizar el canto de la llamada a la oración del árabe con los cantos al paso de las cofradías en la Semana Santa cristiana. Afirma que (Álvarez Caballero, 1986: 111):

Después de la victoria de los cristiano quedó olvidado ese canto [la saeta de influencia árabe], hasta que en Sevilla, en ocasión en que llevaban a la dehesa de Tablada a los condenados en un auto de fe, la madre de uno de ellos, transida de dolor, cantó la canción de los almuédanos, y tal sentimiento, tal pena puso en ello, que impresionado vivamente el pueblo, hizo que en ocasiones análogas se siguiera repitiendo hasta que arraigó y se transformó en la saeta actual.

Sin embargo el relato anterior ha sido tomado por algunos autores como leyenda, además de ser una narración con un gran contenido patético y sentimental. Después de analizar escuetamente las influencias que afectaron al desarrollo y forma de la saeta, podemos extraer las características más generales de esta saeta llamada antigua.

Lo primero que llama la atención es su carácter religioso, unido a la práctica de algún rito (el paso de las imágenes o cofradías para los cristianos, la llamada a la oración para los árabes o la lectura de los salmos en la sinagoga para los hebreos). Por lo tanto, la unión entre música y religiosidad cobra aquí especial relevancia, pues como afirma el antropólogo Pedro José Fernández García (Fernández García, 2002: 19):

Junto a los rituales religiosos, y en muchas ocasiones en íntima fusión con ellos, están los que tienen que ver con la música, la danza o el arte en general, acercando lo celestial a lo terrenal y viceversa, a través de un sinfín de combinaciones, tanto en su praxis como en su uso, cuyos resultados cubren toda una amalgama de necesidades que el ser humano ha sentido en la eterna búsqueda por compensar su parte racional e irracional, entre lo tangible y lo intangible, entre lo real y lo irreal, entre el cuerpo y el espíritu.

Como puede desprenderse del texto anterior, la relación entre música y religión ha tenido y sigue teniendo vigencia: basta pensar en la utilización que hicieron los griegos de los modos musicales o el mismo canto gregoriano empleado por la Iglesia. En referencia a su interpretación, la saeta antigua estaba caracterizada por una entonación grave, pausada y monótona, pobre de estilo y ejecución (Ríos Ruiz, 2002: 274). Por lo tanto se pueden establecer semejanzas con la manera de interpretar los cantos en las diferentes liturgias (gregoriano, salmodias, etc.). Hipólito Rossy resume las principales características musicales de esta saeta primigenia diciendo que:

En modo dórico, y algunas en modo mayor […] consistente en una cuarteta octosílaba para cinco fragmentos cadenciales a ritmo libre, por lo que el verso tercero se repite para ajustarlo a la extensión de la melodía. Hay algunas letras de cinco versos, que se cantan sin repeticiones […]. (Rossy, 1998: 139).

Se pueden encontrar también algunas saetas de seis o más versos e, incluso, en forma de romance. Se trataría por tanto de un estilo lineal y de escasa extensión interválica, acompañado por melismas. Su interpretación era individual, pero en un ambiente colectivo, tratando de poner una sola voz al sentimiento de los fieles, reflejo de la constancia de la práctica procesional religiosa pública. Su autoría nunca es clara, si acaso conocida, como ocurre con tantos otros ejemplos de transmisión oral.

3 LA SAETA FLAMENCA

Después de analizar cuáles han sido los orígenes e influencias de la saeta, a continuación se abordará el estudio de la saeta flamenca o moderna, forma evolucionada de la saeta tratada en el anterior epígrafe. Hay que entender, como afirma Manuel Ríos Ruíz que (Ríos Ruíz, 2002: 275):

La saeta flamenca no nace por generación espontánea, ni explosión vertiginosa, no es fruto solamente de la inspiración de un solo artista creador, sino consecuencia de una lenta transformación. Y de esta lenta transformación, de ir despojándose de su vieja musicalidad, hasta lograr una forma distinta y nueva, es de donde surge la saeta flamenca.

Nos encontramos ante una evolución, unos cambios que afectan no sólo a la musicalidad de la saeta, también sus giros ornamentales, el estilo interpretativo, los propios cantantes o saeteros son ahora profesionales de este arte. Cronológicamente se ha situado la consolidación de la saeta moderna hacia mediados del siglo XIX (*ibídem*). La diferencia de la saeta antigua se encuentran en los nuevos cambios introducidos y en la actitud que toma el cantaor: si antes el intérprete ponía la voz del pueblo, ahora la saeta es la forma con la que el cantaor se dirige públicamente a Dios, utilizando para ello algunos de los estilos flamencos que más se prestan a ello por la solemnidad y profundidad de su cante: las siguiriyas y martinetes. Ese aflamencamiento de la saeta utilizando ambos estilos o palos viene motivado por su contenido lírico: en la mayoría de los casos penas y amarguras.

Hipólito Rossy describe el modo en que se utiliza (Rossy, 1998: 142):

En las saetas “por” seguiriyas –canto sin guitarra– el cantaor canta una seguiriya arreglando su línea melódica de modo que encajen bien en ella las palabras de las saetas, de metro distinto de la seguiriya, por cuanto que es una cuarteta octosílaba y la seguiriya es de metro desigual. Y cuando cantan la saeta “por” martinete, lo que cantan es un martinete con palabras propias de la saeta.

La motivación intrínseca que llevó a los cantaores a efectuar ese giro en cuanto a la orientación y sentido de la saeta ha sido expuesta en dos hipótesis no eliminatorias sino complementarias:

-Motivación artística: demostración de habilidades del cantaor en la ornamentación de la saeta.

-Raíz espiritual: demostración del sustrato religioso latente en el alma gitana> (Ríos Ruíz, 1997: 215)3.

La problemática acerca de la autoridad gitana en el flamenco también está presente en el caso de la saeta. Aunque no sea aquí el momento de discutir la importancia del mundo gitano en el desarrollo y evolución del flamenco, sí debemos detenernos a analizar y matizar cuál ha sido la aportación de dicho mundo caló a la saeta. Si atendemos a las corrientes gitanistas, sólo el pueblo gitano es el poseedor de la llave del flamenco, los únicos que han sabido mantener y guardar su pureza y autenticidad hasta nuestros días, provocando en no pocas ocasiones una estereotipación y tipismo que necesita ser revisado teniendo en cuenta conceptos como la identidad, etnicidad, pureza, etc. (Escudero Díaz, 2010: 56). Por lo tanto, la interpretación de la auténtica saeta flamenca sería realizada únicamente por gitanos. ¿Y los payos? ¿Es que ellos no tienen ese sustrato religioso, esa raíz espiritual que afirman Melgar y Marín? ¿Es que no ha habido ni hay cantaores flamencos payos?

El sincretismo entre payos y calés ha sido continua desde las primeras manifestaciones flamencas, por lo tanto, la participación de cantaores no gitanos debe tenerse en cuenta. Sin embargo, algunos estudiosos, como Ricardo Molina observa claras vinculaciones del “flamenco religioso” de las saetas con los cantes gitanos supremos: tonás y siguiriyas (Molina, 1989: 36). Juan de la Plata ofrece una definición muy sentimental, cargada de romanticismo, pero que encierra la típica visión de la saeta (De la Plata, 2002: 69):

Ante todo y, por encima de todo, la Saeta andaluza, flamenca o no, puede considerarse como un canto popular, eminentemente religioso, tanto por su temática literaria como por su melodía, suave y desgarrada a un tiempo. La religiosidad del pueblo andaluz ha hecho de él una oración cantada con verdadera devoción.

Por lo tanto, se puede observar un aspecto histórico-religioso, que tiene que ver con la espiritualidad, las creencias y la devoción propias del ámbito personal y otro aspecto musical-literario, relacionado con el flamenco, que utiliza dicho arte como vehículo de expresión. Así mismo, el término popular empieza a sonar cada vez con más fuerza. Sin duda la tradición oral y su patrimonio inmaterial ha sido la otra cara de la moneda en la historia de la música, siendo su antípoda la música notada en partituras. Cabría esperar, sin embargo, de dicha música de tradición oral, como es la saeta, que hubiese sufrido multitud de cambios a lo largo de su desarrollo histórico, debido a las improntas que cada cantaor o cada zona ha ido dejando en ellas4, sin embargo se observa una escasa evolución tanto en sus melodías (no hay que olvidar que la saeta flamenca se sirve de la siguiriya y martinete, formas más o menos fijadas a finales del siglo XVIII) como en sus letras y su temática. Pedro José Fernández García resume el salto cualitativo de la saeta antigua a la flamenca (Fernández García, 2002: 30):

La saeta sufre un proceso de metamorfosis que la conduce desde los cantos más populares, como subterfugio para la cotidiana "negociación" con la divinidad, a erigirse en un formato flamenco de difícil ejecución, reservada para aquellos que estén dotados y entrenados para el cante, perdiendo de ese modo parte de su uso más generalizado, si es que lo fue alguna vez, de canto oratorio. La interpretación primeramente del pueblo llano pasó a ser realiza por aquellos que están facultados: los cantaores flamencos, que imbuyeron en la saeta gran parte del folklore musical andaluz, denotando el carácter popular que mencionamos anteriormente. Sin embargo, para algunos de los más grandes compositores españoles y conocedores del universo flamenco, Felipe Pedrell, Joaquín Turina y Manuel de Falla, el aflamencamiento de la siguiriya es sinónimo de decadencia. Turina, citado por Pierre Lefranc afirma que «la saeta moderna [...] es sencillamente una siguiriya gitana, caracterizada por un dramatismo y el aparato teatral de sus gritos y de sus largos jipíos» (Lefranc, 2000: 206). No hay que olvidar que Manuel de Falla (*ibídem*: 208):

Diferencia el cante jondo [esencialmente gitano] de los cantes del "grupo modernos" que "el vulgo llama *flamencos*" (malagueñas, granadinas, rondeñas, sevillanas, peteneras, etc.) [andaluz] y de los cantes procedentes del "ridículo *flamenquismo* de hoy" [...], adulterados, modernizados, cargados de adornos y caracterizados por una vuelta a "la pobreza tonal" de los modos mayor y menor [comercial].5

Por lo tanto, para estos autores, la etiqueta flamenco hacía referencia no al cante jondo propio de los gitanos, sino al flamenco más cercano al coplerío propio de los escenarios de los Cafés-Cantantes y su adecuación a un público que demandaba un tipo de arte para ser fácilmente digerido. De ahí el recelo de Falla por este tipo de espectáculos donde al cantaor no lo motivaban tanto sus sentimientos y pasiones, sino el beneficio económico que su actuación pudiera recaudar6.

3.1 La contribución jerezana

Al igual que ocurría con la importancia del pueblo gitano en el desarrollo y evolución de la saeta y el flamenco, la contribución de Jerez y sus cantaores al devenir de la saeta, no está libre de polémicas. Considerando a Jerez (además de Sevilla y Cádiz), según la mayoría de flamencólogos, la cuna del cante, no es de extrañar que respecto a la saeta también se identifique a esa zona gaditana como la cuna de la saeta flamenca. La mayoría de los autores están de acuerdo en atribuir la paternidad de la saeta a flamenca a una sencilla forma jerezana que se empezó a escuchar en Sevilla a principios del siglo XX y que se llamó saeta por siguiriyas (Ríos Ruíz, 2002: 275). Otra corriente atribuye la creación de la saeta moderna al cantaor Manuel Centeno (López Ruíz 2007: 65), justificando dicha afirmación en la acreditada popularidad de dicho cantaor y en la prontitud con la que se formó una escuela de seguidores, tanto masculinos como femeninos (Rossy, 1998: 142).

El estilo interpretativo de Centeno era opuesto al utilizado por la escuela jerezana. De ésta, sus máximos exponentes fueron los cantaores Manuel Torre y Antonio Chacón, además de Paco de la Luz, siendo su hija, la cantaora La Serrana, quien ostenta el mérito de ser la primera que grabó saetas en disco (Ríos Ruíz, 2002: 274). También se suelen mencionar como grandes intérpretes saeteros a Enrique el Mellizo, en Cádiz y a Joaquín Vargas "El Cojo de Málaga". Esta escuela fue seguida por Medina el Viejo, La Niña de los Peines y Manuel Vallejo, finalizando por El Gloria, quién supo impregnar a la saeta tal personalísima interpretación, que es la que <la que ha sido más continuada por los intérpretes posteriores dada su perfecta estructura musical flamenca> (Ríos Ruíz, 2002: 275).

Sin embargo, entrar en la discusión acerca de la paternidad personal de este tipo de manifestaciones populares puede llevarnos a resultados erróneos. Como se ha mencionado anteriormente, el desarrollo de la saeta se produce paulatinamente y no es producto original de un autor en un momento determinado. Las influencias y variaciones se van sucediendo y cada cantaor va aportando a lo ya conocido su propia concepción del cante. Es exactamente lo mismo que ocurre con otras formas de tradición oral, como el folklore. Nadie puede atribuirse la invención de la jota, pues ésta, al igual que la saeta, aparece de la concurrencia y la intervención de una suma de factores e individuos. Aún así, la importancia y presencia de Jerez y su entorno en el desarrollo de la saeta es innegable. Por ello es reconocido el vigor de la religiosidad y la gran centralidad en la Semana Santa que profesan los jerezanos. Igualmente, la presencia de dos barrios tradicionalmente nombrados de excelencia flamenca y marcada gitanería, San Miguel y Santiago, han contribuido a realzar y entronar la aportación jerezana a la forma saetera.

4 TIPOLOGÍA DE LA SAETA

Este apartado no entraña menos riegos ni polémicas que los orígenes de la saeta. Cualquier clasificación o tipología debe atenerse a determinados parentescos coincidentes que difieren unos de otros según se utilicen unos u otros criterios establecidos. En el caso de la saeta, las tipologías han venido marcadas por la temática de las letras, la intención de las mismas, el destinatario (Jesús o la Virgen), etc. En las siguientes líneas se establecerán las clasificaciones más utilizadas por flamencólogos y estudiosos del tema. El folklorista Luis Montoro, citado por Fernández García, establece dos grandes grupos de saetas en referencia al contenido de sus letras (Fernández García, 2002: 31):

-Las de tipo narrativas, que tienen por tema directo la Pasión y Muerte de Jesucristo o explican algunos de sus pasajes que se representan en los pasos procesionales. Las de este tipo destacan en las localidades de Marchena, Arcos de la Frontera o Puente Genil.

-Las afectivas o pasionales, composiciones o lamentos breves a través de los cuales el alma toma la palabra.

Por otra parte, fray Diego de Valencina sintetiza más aún la clasificación anterior al reducir las saetas a las que van dirigidas a Jesucristo o a la Virgen (*íbidem*). Esta segunda tipología resulta extremadamente simplista, pues, si bien algunas letras se dirigen a Jesucristo o la Virgen, en otras se mencionan a ambos y en algunas ni se mencionan. Sirva de ejemplo las siguientes letras de saetas recogidas por Ricardo Molina dentro de su *Breve cancionero flamenco* y que no se corresponderían con la tipología de De Valencina (Molina, 1989: 120-121):

Viva Jesús Nazareno,
La Virgen de los Dolores,
Las tres Potencias del alma
Y también los Siete Dones.
Qué bonito viene el templo
Con sus luces encendías:
¡Mujeres que estáis adentro,
Despertad si estáis dormías
Y adorad el Sacramento!

Bien es verdad que en la mayoría de las letras saeteras, la temática suele repetirse, aunque con ligeras variaciones. Lo más común es encontrar letras para demostrar la estima y devoción a una imagen concreta de Cristo o de la Virgen, la lamentación por la desgracia -incluso la empatía- o enfermedad -con irremediable vocación a la temática de los palos flamencos de siguiriyas, martinetes, tonás y deblas-, la asimilación personal del dolor que siente la Virgen o el mismo sufrimiento de Jesucristo en su pasión y muerte. Este tipo de letras es el más abundante (Rossy, 1998: 140):

La Virgen de las Angustias
Tiene el corazón partío
De ver a su hijo muerto
Y en el sepulcro metío.

Juan de la Plata establece una clasificación según su temática, pero sin dar las características de cada uno de los tipos: descriptivas o narrativas, exhortativas e impetrativas. La primera categoría se corresponde con la citada anteriormente de Luis Montoro, en la cual se describe algún pasaje de la pasión y muerte de Jesucristo; las segundas incitan a través de un ruego o súplica que el intérprete hace y las últimas solicitan con ahínco. Las tres letras siguientes ejemplifican dicha tipología propuesta (De la Plata, 2002, 72):

Como si fuera un ladrón
Llevaban a Jesucristo,
Y delante iba un sayón
Pregonando en altos gritos
La muerte del Salvador.
Que redoblen los tambore
Y las trompeta, mu despacio,
Y contemplemos ar Gran Poé;
Va caminando mu despacio;
Fijarse, fijarse gitano ené.
Auxilio pide un enfermo
Que está postrado en su cama;
Y pide pa medicina,
Por la sangre que derramas
De tu corona de espinas.

Pero también encontramos otra clasificación no basada en criterios literarios, es decir, de las letras; Miguel Ángel Berlanga señala dos tipos a las características musicales, y más concretamente a la tonalidad -aunque sería más preciso hablar de modalidad- de la saeta. La primera es la saeta por siguiriyas, puesto que tanto el carácter como el modo musical -modo frigio o de MI- recuerda a la siguiriya flamenca (Berlanga, 2002: 4). El segundo tipo es la saeta carcelera o por carceleras, que se encuentra en modo de DO y con un carácter algo más “alegre”. Debido a este carácter, este segundo tipo a veces llega a confundirse con la saeta por martinetes, y si bien otros estudiosos han llegado a decir que son un mismo tipo, Berlanga mantiene que «son dos formas muy distintas» (*ibídem*). Aparte de esta clasificación, hay que tener en cuenta que como toda música tradicional y de ejecución popular, se pueden encontrar infinidad de variables personales puesto que cada saetero o cantaor impregna a la interpretación su sello personal, bien en las cadencias, terminaciones, ayes, etc. Como ejemplo de saeta en modo de DO, a continuación reproducimos una transcripción musical -Figura 1- de una saeta por carceleras del Niño Gloria7, que contiene los elementos musicales y la letra, tomada de Miguel Ángel Berlanga (2003). *Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas*, pág. 248:

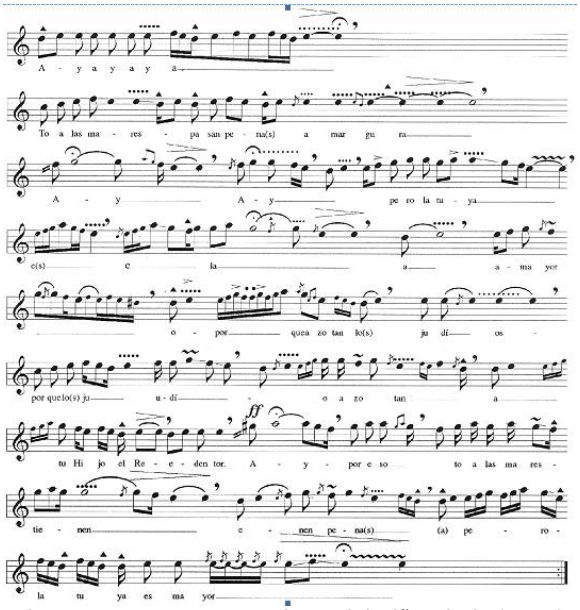

Figura 1: saeeta por carceleras del Niño Gloria (1931)

4 CONCLUSIONES

Como se ha podido deducir a lo largo del presente trabajo, la saeta posee numerosos elementos propios de la historia de la Humanidad. Encontramos en ella tradición oral, religiosidad, sentimientos y emociones personales, creación musical e interpretación única, que hacen de este canto un súmmum de elementos de gran carga emotiva. La influencia de las tres grandes culturas religiosas (árabe, hebrea y cristiana) dio el sentido litúrgico a la saeta. Después, la aportación gitana y flamenca hizo de ella una de las formas más solemnes y profundas del repertorio flamenco, utilizando para ello las siguiriyas, tonás y martinetes. Con la saeta flamenca llega la profesionalización del cante, el artista habla a Dios a través de la saeta. El pueblo entrega su voz al cantaor que se erige como exponente de dicha expresión popular. Para ello, necesita la inspiración de las imágenes que procesionan en Semana Santa. Su dolor, su aflicción, su pena, su angustia, es puesta en boca del pueblo quién empatiza con lo que ve.

La saeta es reflejo del propio sufrimiento humano, del dramatismo que tiene que soportar a lo largo de su vida. Su génesis estuvo localizada en el suroeste andaluz pero su propietaria es el patrimonio colectivo, la entidad popular, que sigue manteniendo aquellas formas que intentar acercar a Dios al hombre y el hombre a Dios.

5 BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, A. (1986): *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial.

BERLANGA, M.A. (2006): «Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas». *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.

_ (2002): «Música y religiosidad popular: Saetas y misereres en la Semana Santa Andaluza» dentro de LOLO, B (ed.): *Campos interdisciplinares en musicología*, Barcelona, Sociedad Española de Musicología.

DE LA PLATA, J. (2002): «La saeta, oración cantada de la religiosidad popular andaluza», *Revista de Flamencología*, 15.

ESCUDERO, J. P. (2010): «La identidad flamenca a través de los medios audiovisuales. De las reuniones gitanas al videoclip», *La Nueva Alboreá*, 15.

FERNÁNDEZ , P.J. (2002): «Saeta y religiosidad, su presencia en Jerez», *Revista de Flamencología*, 15.

LEFRANC, P (2000): *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

LÓPEZ, L. (2007): *Guía del flamenco*, Madrid, Akal.

MAS Y PRAT, B. (2002): «Las saetas», *Revista de Flamencología*, 15.

MELGAR, L. y A. MARÍN (1987): *Saetas, pregones y romances litúrgicos cordobeses*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.

MOLINA, R. (1989): *Cante flamenco*, Madrid, Taurus.
RÍOS RUÍZ, M. (1997): *Ayer y hoy del cante flamenco*, Madrid, ISTMO.
RÍOS RUÍZ, M. (2002): *El gran libro del flamenco*, Madrid, Calambur.
ROSSY, H. (1998): *Teoría del cante jondo*, Barcelona, Credsa.

NOTAS

1 En www.rae.es [Consulta: 14 de septiembre de 2012].

2 Manuel Ríos Ruíz recoge *los reverendos Padres del convento de Nuestro Padre San Francisco todos los meses del año el domingo de cuerda. Por la tarde hacen la misión, bajando la Comunidad a andar el Viacrucis con sogas y coronas de espinas, y entre paso y paso cantaban saetas* (Ríos Ruiz, 1997: 213-214).

3 Aunque esté citado por Ríos Ruíz, la afirmación es de Melgar y Marín, 1987.

4 En contraposición se encontraría la música notada en partituras, en las cuales la melodía queda fijada a través de las notas escritas.

5 El añadido entre corchetes es la ejemplificación que da Pierre Lefranc.

6 Ése fue el verdadero motivo que llevó a Manuel de Falla a la organización del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922: salvar la pureza que el cante jondo estaba perdiendo por culpa del flamenco.

7 Saeta. Todas las madres tienen pena, por Niño Gloria acompañado de la banda de música del Maestro Romero. Colección *Grandes clásicos del cante flamenco*, Vol. 20. El Niño Gloria / Juanito Mojama / Isabelita de Jerez “Sabor gitano de Jerez”. Sevilla: Fonotrón, 2001. D.L: SE-2679/01.