

Actas del  
IX Congreso Internacional  
de la Asociación Hispánica  
de Literatura Medieval

*(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*

*III*

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica  
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla  
© Mercedes Pampín  
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, septiembre 2005

© Toxosoutos, S.L.  
Chan de Maroñas, 2  
Obre - 15217 Noia (A Coruña)  
Tfno.: 981 823855  
Fax.: 981 821690  
Correo electrónico: [editorial@toxosoutos.com](mailto:editorial@toxosoutos.com)  
Local en la red: [www.toxosoutos.com](http://www.toxosoutos.com)

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2  
I.S.B.N. volumen: 84-96259-75-7  
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia  
Reservados todos los derechos

## Una hipótesis: origen medieval de la saeta andaluza

Pedro Payán Sotomayor  
*Universidad de Cádiz*

Resulta paradójico que un tema tan netamente andaluz y popular como es la saeta haya sido objeto de tan poca atención si lo relacionamos con otros de análogos características. Esto hace que sea una cuestión falta de una verdadera investigación y estudio. Hasta ahora son pocos los datos y aportaciones de las que se pueda uno fiar. Alejandro Guichot, un erudito del folclore andaluz, decía al respecto:

Es raro que a estas horas nadie sepa su origen. Tan oculto debe estar, que ni mi padre, a pesar de su cultura, lo sabía. A mí me parece que la saeta tiene parentesco, más o menos remoto, con el canto lírico. Por ahí habría que buscarlo.<sup>1</sup>

Junto al hijo de Joaquín Guichot, uno de los más conocidos historiadores de Andalucía, se han manifestado en parecidos términos Francisco Rodríguez Marín y Luis Montoto Rautens-trauch, que desistieron de hablar de la saeta en la revista *El folclore andaluz*, pues no tenían apenas datos. No obstante, Luis, en su libro *Algo que se va*, le dedica un artículo. Su hijo, Luis Montoto de Sedas, en su tesis *Representaciones populares dramáticas en Andalucía*, es algo más extenso.<sup>2</sup> Respecto a esta génesis desconocida, Machado y Álvarez afirma lo siguiente: “Es una de las manifestaciones folklóricas más vivas en el sur de España, pero que sin embargo su origen, como el de todo cante flamenco, se pierde en la noche larga de los siglos”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Citado por Rafael López Fernández en *La saeta*, Grupo Andaluz de Ediciones, Sevilla, 1981, p. 11.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>3</sup> Antonio Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos*, Demófilo, Madrid, 1975<sup>[1881]</sup>.

Estas y otras valiosísimas opiniones de escritores y eruditos en la materia nos permiten llegar a la conclusión, que es el objeto de esta comunicación: el posible origen medieval de la saeta andaluza.

## 1. Definición de la saeta

Pero antes de entrar en indagaciones, conviene que busquemos la definición más acertada, si es posible, de la saeta. La palabra procede del latín *sagitta*, que significa flecha, dardo o arma arrojadiza que se dispara. Y eso es la saeta en acepción figurada: rezo o plegaria que va dirigida directamente hacia Dios o hacia la Virgen como una flecha, como una especie de dardo que, en sentido figurado, equivale a la flecha que se dispara de la garganta de quien la canta, en la madrugada fría o en la noche serena de Semana Santa y va dirigida a una imagen venerada, como es un Cristo o una Dolorosa. La saeta, catapultada por la cantaora o cantaor, lleva en su *punta* (en su intención) un mensaje, ya sea un contenido de fe o de esperanza, ya sea una petición afectiva, de arrepentimiento o de perdón, o una confesión íntima o de amor.

El cante por saetas ocupa un renglón aparte en el repertorio flamenco, sea por la personalidad rotunda de su estilo, sea por la solemnidad específica de su culto. Toda la humanidad palpitante que se consume en el común de los géneros flamencos, parece sublimarse en la culminación del *quejío* de la saeta. Es el cante en que la verdad se ventila al rojo vivo, sin tapujos ni treguas estilísticas. La saeta constituye la síntesis antropológica del andaluz: hondura, plástica, señorío, dolor metafísico, revestido por la religiosidad popular.<sup>4</sup>

Vamos a acudir a diversas fuentes en busca de la deseada definición. Comencemos, como es habitual, con la consulta del *Diccionario* de la Real Academia Española. En las tres últimas ediciones del mismo dice:

(Del lat. *Sagitta*). 5. Copla breve y sentenciosa que para excitar a la devoción o la penitencia se canta en las iglesias o en las calles du-

<sup>4</sup> Anselmo González Climent, *Flamencología*, Madrid, Escelicer, 1964<sup>2</sup>, pp. 316-317.

rante ciertas solemnidades religiosas. // 6. Jaculatoria o copla que una persona canta en las procesiones.

El mismo *Diccionario*, y bajo el término *saetilla*, dice: “Copla que se canta en algunas procesiones”.<sup>5</sup> La hermosa etimología de origen latino puede tener relación con la acepción metafórica que ofrecía el *Diccionario de Autoridades*: “Por alusión se toma por el objeto que hace impresión en el ánimo, como hiriendo en él”.<sup>6</sup>

La anterior definición, en el sentido religioso de canto vinculado a la Iglesia, fue dada por la Academia a partir de la 4ª edición (1803), “cada una de aquellas coplillas sentenciosas y morales que suelen decir los misioneros, y también se suelen decir durante la oración mental”. Concepto que aludía a las saetas que cantaban los hermanos del Pecado Mortal y los de la Aurora, asunto del que nos ocuparemos posteriormente.

Un poco más completa parece la que ofrece el *Diccionario Espasa*:

Folk. Copla breve y sentenciosa que para excitar a la devoción o la penitencia se canta en las iglesias o en las calles de España durante ciertas solemnidades religiosas, y especialmente en las procesiones de Semana Santa. Es típica de Andalucía y, en su contenido musical, de probable origen morisco.<sup>7</sup>

Surgen así algunos detalles nuevos para la definición que indagamos: se vincula la saeta a las procesiones de Semana Santa, se dice que es típica de Andalucía y que puede tener un origen morisco en cuanto a su música.

La *Enciclopedia Monitor* se acerca un poco más a lo que es la saeta cuando señala:

Copla breve que en las regiones meridionales de España se suele cantar al paso de las procesiones de Semana Santa. Mediante ellas se intenta mover al que escucha a la devoción o a la penitencia, pero ni la letra ni la música tienen forma fija, sino que se deja a la

<sup>5</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1970<sup>19</sup>, 1984<sup>20</sup> y 1992<sup>21</sup>, s.v.

<sup>6</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsimilar, 1984, s.v.

<sup>7</sup> *Diccionario enciclopédico abreviado*, VI, Espasa-Calpe, Madrid, 1957<sup>7</sup>, s.v.

improvisación del cantor. La saeta no suele llevar acompañamiento y se la considera como una especialidad del cante flamenco.<sup>8</sup>

Parte de la acepción académica, pero añade algunos matices que se acercan al concepto actual de lo que entendemos por saeta: se canta en la zona meridional, dice, en un intento, creemos, de incluir en la geografía de la misma a la zona de Cartagena, que cuenta con aportaciones importantes al mundo del flamenco (piénsese en la cartagenera, en la minera y, en general, en todos los llamados cantes de levante), analiza algunos rasgos de su forma y la vincula al cante flamenco.

El *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* señala en la primera acepción: “Cántico popular extendido por toda España, que tenía por objeto incitar a la devoción y a la penitencia y que se practicaba con ocasión de un Vía Crucis o como cántico de Pasión”. Y remite al *Diccionario académico*. En una segunda acepción dice:

Cante con copla de cuatro o cinco versos octosílabos, que tiene su origen en el aflamencamiento, a comienzos del siglo pasado, del cántico popular del mismo nombre y que, fundamentalmente, se canta por siguiiriyas y por martinetes. Se interpreta, por lo general, al paso de las procesiones de Semana Santa y se dirige a las imágenes. Es cante sin acompañamiento, aunque en las grabaciones discográficas suele presentarse con el fondo musical de la marcha religiosa, principalmente el producido por el tambor y las trompetas; a veces se ha grabado también con acompañamiento o fondo de guitarra. El tema de sus coplas es obviamente la Pasión y Muerte de Jesucristo y todas las circunstancias que las rodean.<sup>9</sup>

Para completar esta panorámica de lo que entendemos por saeta, nos gustaría reseñar lo que dice al respecto un buen entendedor del alma andaluza, Juan F. Muñoz y Pabón:

*Passio Domini nostri Iesu Christi secundum populum*: titularíamos el hechicero libro que se podría escribir sobre la saeta [...] con que el artista anónimo en los cuatro o cinco versos de una copla ha encerrado un “misterio” de la Pasión del Dios-Hombre; una historia, o

<sup>8</sup> *Monitor*, XI, Enciclopedia Salvat, Pamplona, 1970, s.v.

<sup>9</sup> José Blas Vega y Manuel Ríos Ríos Ruíz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Editorial Cinterco, Madrid, 1990<sup>2</sup>, s. v.

una endecha; una execración y un reproche a los verdugos de Jesús, o una adhesión de simpatía a los fieles amigos del Calvario; un requebro a la Virgen dolorida, o una compasión a Jesucristo padecido, pero siempre, siempre, siempre, un trozo de Evangelio.<sup>10</sup>

Después de esta indagación en busca de una definición de la saeta, nos encontramos con la siguiente dicotomía:

- Por una parte, una saeta antigua, cuyos remotos orígenes describiremos en el siguiente apartado.
- Y por otra, la actual saeta flamenca, como producto derivado del cante flamenco y que ha evolucionado a partir de la copla popular anterior.

Las saetas flamencas que ahora se interpretan son cuartetos de versos octosílabos, aunque a veces pueden ser también de cinco versos. Las saetas del saetero a secas, que no la del cantaor flamenco, carece de filo de navaja que corta el aire o da un trallazo al corazón del que escucha, pero tiene más flexibilidad en la voz, mejor modulación de tercios, más virtuosismo de ejecución puramente melódica.

## 2. Orígenes de la saeta

La mayoría de los autores consultados coinciden en afirmar que la saeta nació como instrumento didáctico de las órdenes religiosas para dirigirse a las masas populares, es decir cantos de misiones, en pleno barroco andaluz (siglos XVI y XVII), cantos que se van a emplear posteriormente (siglo XVIII) por las Hermandades de Penitencia en las procesiones de Semana Santa, pero el auténtico origen hay que buscarlo más allá en el tiempo. Y ahí surgen dos posibles planteamientos, que pueden ser convergentes:

- La teoría basada en los cantos de las misiones.
- La teoría basada en los cantos de los dramas sagrados.

Por esos dos caminos va nuestra hipótesis, que no consideramos demasiado aventurada. Se podría saltar, como mínimo, hasta el siglo XV. Contamos con datos para poder respaldar la pri-

---

<sup>10</sup> Juan F. Muñoz y Pabón, *Cruz y claveles*, Imp. y Lib. de Sobrino de Izquierdo, Sevilla, 1920, p. 111.

mera de estas teorías, y para la segunda recordemos cómo después de la influencia griega en la historia del teatro occidental, surge la cristiana, es decir, la liturgia de la Iglesia se va teatralizando cada vez más hasta dar paso a una auténtica representación en torno a los dos grandes ciclos: el de la Navidad y el de la Pasión del Señor. No resulta nada descabellada esta hipotética teoría, si añadimos que la saeta cobra protagonismo en el marco de las celebraciones plásticas de la Pasión y Muerte de Cristo tan singulares de la Semana Santa andaluza.

De saetas sentenciosas o avisos morales nos habla por primera vez fray Antonio de Escaray, quien nos explica lo siguiente:

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 la misión, bajando la Comunidad a andar al vía crucis con sogas y coronas de espinas, y entre paso y paso cantaban saetas.<sup>11</sup>

Durante los siglos XVI y XVII, en pleno barroco andaluz, las órdenes regulares de franciscanos y dominicos llevaron a cabo una importantísima labor pastoral de regeneración fundamentando sus doctrinas en el examen y reconocimiento de sus faltas, la confesión, la penitencia y el recurso a la oración como defensa ante el pecado y las tentaciones. Muy diversos investigadores afirman que en este ambiente nace la saeta, como instrumento didáctico de dichas órdenes religiosas para atraer a las masas populares a las directrices de la Iglesia tridentina.

En el XVIII fueron cantadas por los hermanos de la Ronda del Pecado Mortal, que salían a recorrer las calles para inclinar a los fieles a la piedad y al arrepentimiento. Pero el nacimiento de la saeta popular y la costumbre de cantarla el pueblo para expresar su sentido religioso data aproximadamente de 1840. Esta primera saeta, hoy casi perdida, conmovía por su entonación grave, pausada y monótona, pobre de estilo y de ejecución, y fue consecuencia de las modificaciones que realizaron, en las más anti-

<sup>11</sup> Fray Antonio de Escaray, *Voces del dolor nacidas de la multitud de los pecados que se cometen*, Sevilla, 1691.

guas, determinados intérpretes de cada localidad andaluza, lo que dio lugar al nacimiento de saetas propias y autóctonas, como la cordobesa llamada vieja, la cuartera de Puente Genil, la samaritana de Castro del Río, las de Marchena, etc., entre otras que actualmente tienen vigencia y se interpretan en los lugares de origen, pero que con ser populares no por ello se consideran flamencas, dado que su musicalidad es distinta.

Fray Diego de Valencina nos dice: “Lo que sí sabemos de un modo cierto es que en los siglos XVI, XVII y XVIII, no sólo se cantaban saetas, sino que ya se les daba el nombre con que seguimos conociéndolas”. Y, añade, cómo efectivamente, en enero de 1691, se atribuyen a fray Miguel de la Mora, guardián del convento de San Antonio de Padua, estas palabras: “Todos los meses del año, el domingo de Cuerda hacen misión los PP. de San Francisco al andar en vía crucis con sogas y coronas de espinas y entre paso y paso cantaban saetas”.<sup>12</sup>

Es por eso por lo que Diego de Valencina continúa:

denominábase entonces saetas aquellas coplas que los misioneros franciscanos entonaban por las calles para excitar a los fieles a la piedad y al arrepentimiento [...]. Algunos de aquellos cantos devotos se conservan impresos en hojas sueltas como el papel que cita don Adolfo de Castro en sus *Poemas líricos* de los siglos XVI y XVII. Saetas espirituales que los padres predicadores apostólicos de la legión seráfica de nuestro P. San Francisco van cantando por las calles en las misiones que hacen por toda España por orden de su Santidad. [...] los religiosos franciscanos y capuchinos de la provincia de Andalucía antes de 1706, cantaban saetas *penetrantes* en las procesiones de penitencia que hacían en sus misiones.<sup>13</sup>

Se asocian, con Diego de Valencina, las saetas a los cantos de Aurora y de Pecado Mortal, que curiosamente se conservan todavía en Montilla, en Castro del Río, en Priego, como los centros más destacados de esta saeta misionera y franciscana. El mismo Valencina nos dice que en las provincias de Huelva, Cádiz, Má-

<sup>12</sup> Fray Diego de Valencina, *Historia documentada de la saeta, los campanilleros y el rosario de la aurora*, Ed. Católica Española, Sevilla, 1949<sup>[1890]</sup>, p. 21

<sup>13</sup> *Idem*, p. 24.

laga y Córdoba son idénticas las saetas, y cree que es debido a la influencia misionera, añadiendo que también “en los pueblos del Norte siguieron la misma técnica, pero sus gentes no mostraron interés aunque escuchaban estas saetas con agrado”.<sup>14</sup> Si esas saetas de las misiones franciscanas y capuchinas arraigaron en el pueblo andaluz y no en el del Norte fue precisamente porque se cifraron en las raíces musicales del mismo.

Expertos en la materia coinciden en afirmar que el origen musical de la saeta en general tiene claras raíces árabes. El Emir Rahman Jizari Ibn-Kutayar, por ejemplo, escribe “que el origen de la música y del metro de estos sentimentales cantares hay que buscarlo en los almuédanos de las mezquitas de Córdoba, Granada y Málaga”. Supone también que “los judíos hicieron de las saetas medio secreto de comunicación entre ellos, imposible de infundir sospechas en el Santo Oficio, disfrazándolo con letra cristiana y lenguaje convenido”.<sup>15</sup>

No hay ninguna objeción para aceptar que los elementos melódicos que componen esos cantares se encuentren en dichos almuédanos, como tampoco que fueran ejecutados por judíos conversos. Lo que no se puede admitir es que la saeta empieza en los almuédanos o con los judíos. Parece lógico –eso sí– que, como consecuencia del secular mestizaje de culturas del pueblo andaluz, se hayan mezclado elementos árabes y judíos con otros procedentes del canto llano o gregoriano. Con lo cual estarían claras, en principio, y en cuanto al soporte musical, unas raíces conectadas con la Edad Media en Andalucía.

Pero a nosotros nos importa lo literario. Y una huella importante del origen de la saeta de Semana Santa la encontramos en sus letras. Rodríguez Marín y Montoto de Sedas<sup>16</sup> sostienen que la primitiva saeta hay que buscarla en los antiguos *romances de la Pasión*. Mas y Prat escribe al respecto:

<sup>14</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>15</sup> Rahman Jizari Ibn-Kutayar, *Noticiero granadino*, de 19 de agosto de 1927.

<sup>16</sup> Cfr. Francisco Rodríguez Marín, *Colección de cantos populares españoles*, F. Álvarez, Sevilla, 1882-1883, 5 vols. Otras ediciones: Buenos Aires, 1948; Atlas, Madrid, 1959.

El romancero de la Pasión y Muerte viene a satisfacer esos deseos latentes en todos los pueblos de exteriorizar sus creencias religiosas [...]. El romancero de la Pasión y Muerte existe en España, aunque no suele correr en colecciones y libros vulgares [...]. Nos induce a creer que la copla rapsódica de la Pasión y la Muerte que aún hoy se canta en los pueblos de Andalucía, es la verdadera saeta.<sup>17</sup>

Y es que la saeta, en su origen, no era una composición aislada, suelta, tal como hoy se canta, sino que formaba parte de un romance o poema. Sabemos que en el siglo XVII había ciegos trovadores que cantaban romances populares y entre ellos el de la Pasión y Muerte de Cristo. Los insignes escritores citados, encontraron, en teoría, la fuente o raíz de la saeta de Semana Santa porque habían observado en sus estudios la existencia de trovos sueltos, y aunque no pudieron plenamente confirmarlo, sí lo intuyeron gracias a estas series de trovos, no todos correspondientes a romances pues también existían otras composiciones como el *Libro de la Sagrada Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, muchas de cuyas letras se utilizaron para ser cantadas como saetas en Marchena, Cabra, Puente Genil y otros pueblos de la geografía andaluza. En Puente Genil también se cantaron letras provenientes de un Vía Crucis, y en Marchena nos encontramos con otras composiciones de la Pasión. Todas ellas tuvieron que ser escritas por personas cultas, o sacerdotes o frailes, puesto que encontramos en sus letras un gran contenido teológico y un casi perfecto conocimiento de la Biblia, tomándolas luego el pueblo como suyas.

Fue indudablemente Agustín Aguilar y Tejera quien siguiendo esta hipótesis logró hallar la composición buscada y deseada, prueba irrefutable de aquella teoría intuida por los autores aludidos. Cuando trabajaba en Marchena investigando sobre el tema, en el año 1915, encontró un cuaderno manuscrito con escrituras correspondientes a finales del siglo XVIII y principios del XIX, compuesto por 468 estrofas que contenían un verdadero poema de la Pasión métricamente escrito en cuartas. El mismo autor recurre a los dra-

---

<sup>17</sup> Benito Mas y Prat, *La tierra de María Santísima*, Barcelona, Biblioteca Giralda, Madrid, 1925<sup>[1891]</sup>, p. 123.

mas sagrados representados desde la Edad Media en los períodos de Cuaresma y Semana Santa, en los cuales se introducían pequeños fragmentos a modo de trovas cantadas. Su teoría consiste en relacionar esos fragmentos cantados con el posible germen de la saeta.

No cabe duda que la saeta de Semana Santa nace como respuesta a una necesidad que tienen las hermandades de penitencia en el siglo XVII, atraídas por los Hermanos del Pecado Mortal, los de la Aurora, o tal vez por los cantos que se empleaban en procesiones misionales y Vía Crucis que los cofrades de ciertos pueblos introducen, incorporando así en sus cofradías y procesiones de Semana Santa estos cánticos, aunque con estilo propio e independiente, para dar vida a la acción desarrollada por ellos.<sup>18</sup>

Abundando en testimonios, podemos citar a Fray Feliciano de Sevilla, que publicó en 1741 241 saetas diversas *para echarlas en la misión*.<sup>19</sup> Juan de Montilla, en 1801, habla de lo semejantes que son las saetas en las provincias de Huelva, Cádiz, Málaga y Córdoba, y que son los pueblos de Puente Genil, Castro del Río, Montilla y Cabra sus centros principales, dando un salto geográfico, curiosamente, a Bollullos Par del Condado (Huelva) y a los pueblos sevillanos de Mairena del Alcor y Marchena.<sup>20</sup> Aguilar y Tejera, en 1916, señala también los centros saeteros de Cabra, Montilla, Puente Genil, Castro del Río, añadiendo que las saetas de Marchena se transmiten de padres a hijos y que, como curiosidad, se cantan en unos puntos fijos del itinerario procesional.<sup>21</sup> El Padre Sebastián de Ubrique hace referencia a fray Diego José de Cádiz y dice que éste cantaba muy bien y era creador de saetas, que anduvo predicando misiones, fundó casas de religiosos y confirmó en la fe por los años de 1750 a 1791. Fray Diego murió en 1801.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Vid. Agustín Aguilar y Tejera, *Saetas populares recogidas, ordenadas y anotadas por...*, Ciap, Madrid, 1928.

<sup>19</sup> Cfr. Fray Feliciano de Sevilla, *Luz apostólica*, Granada, 1741.

<sup>20</sup> Cfr. Juan de Montilla, *Casos raros de Córdoba*, II, Montilla, 1801.

<sup>21</sup> Agustín de Aguilar y Tejera, *Saetas recogidas de la tradición oral en Marchena*, Consejo General de Hermandades y Cofradías, Marchena, 1997, ed. facs. de 1916, pp. 5-10.

<sup>22</sup> Cfr. P. Sebastián de Ubrique, *Fray Diego José de Cádiz*, Imprenta Divina Pastora, Sevilla, 1926.

*Saetas sin melodía*, dijo Pepe Marchena de las llamadas *Saetas Quintas* de su pueblo. Ya que no podemos escucharlas obviamente, leamos a Rafael López su descripción:

Todas sus estrofas son cantadas en el mismo tono, sosteniendo una nota con ligeras modulaciones y terminándolas con una desafinación, a modo de un sollozo o de ahogamiento del saetero, excepto el cuarto verso que lo interrumpe en seco [...] *Quintas y Sextas* ó así llamadas en Marchenaó son, posiblemente, las más antiguas saetas que se conservan. De su antigüedad habla su propia simplicidad melódica, como los *romances de ciego* y sus historias del cartelón en la plaza pública, como nuestro *cantar de juglaría*.<sup>23</sup>

Hay en Marchena *saetas cuartas* para el Señor de la Humildad y el Dulce Nombre parecidas al canto de los pregones, con más cadencia las del Niño y más ásperas y desgarradas las de la Humildad. López Fernández ha conseguido reunir ocho de cada una y nos asegura que, al contrario de las llamadas *quintas y sextas*, no forman parte de ningún romance o poema largo. Curiosamente han podido recogerse cuatrocientas saetas de la tradición, cantadas a los pasos procesionales del Viernes Santo y sólo unas veinte a los del Jueves Santo. Es interesante observar los matices inconfundiblemente místicos teresianos, o de San Juan de la Cruz, que encierran piezas como ésta:

Por nuestro amor fue creado,  
por nuestro amor redimido,  
por nuestro amor conservado,  
y os tengo tan ofendido,  
con cinco llagas llagado.<sup>24</sup>

Y en cuanto a las *sextas*, ¿no están hechas a imitación de las famosas “Coplas” de pie quebrado de Jorge Manrique?

Por tu tormento y tu muerte  
salieron los Santos Padres  
de aquel seno,  
rompieron las puertas fuertes,

<sup>23</sup> Rafael López Fernández, *La saeta*, Grupo Andaluz de Ediciones, Sevilla, 1981, pp. 69-70.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 70.

salieron triunfante al verte  
de gloria lleno.  
Si por salvarte salí  
de las mansiones del cielo,  
pecador,  
mira que por ti morí  
y me dejás sin consuelo  
en gran dolor.<sup>25</sup>

Está claro que esta manera de versificar, aunque su lenguaje sea sencillo y popular, encierra un conocimiento profundo del texto evangélico y, sobre todo, una técnica de métrica culta. Esto nos lleva a una cuestión básica en nuestra hipótesis: que fueron frailes franciscanos y dominicos quienes hicieron las primeras saetas aprovechando los elementos melódicos del pueblo sencillo y su propia expresión, y así la saeta pudo ser acogida y entusiásticamente cultivada.

Una experiencia interesante y que contribuye mucho a nuestra hipótesis es la del año 1955 en Puente Genil. Se cantó la “Pasión según San Mateo” en saetas bíblicas, cuarteleras y dialogadas con textos, traducciones fieles del latín. Leyó los pasajes evangélicos Matías Prats, que seguidamente cantaban en saetas ólas saetas *de siempre* en Puente Geniló los más conocidos cantaores del lugar. Así nos lo cuenta Agustín Gómez.<sup>26</sup> Él mismo nos habla de otra experiencia de interés para nuestro objetivo:

Mi primer encuentro personal con la saeta primitiva, o antigua, fue en Marchena. Allí encontré las llamadas *saetas molederas o moleeras*, como el pueblo las llama, y de las que habla Luis Montoto de Sedas y nos ha recordado últimamente Rafael López Fernández: *moleeras* porque se cantan en puja de multitudes a la Virgen de la Soledad y salen todos *molíos* [...]. A la misma Virgen de la Soledad se le cantaban también unas genuinas *carceleras* que solían entonar los presos de la antigua cárcel por la que pasaba la cofradía.<sup>27</sup>

Añadamos otro dato. Fernando Quiñones comenta:

<sup>25</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>26</sup> Agustín Gómez, *La saeta viva*, Ed. Virgilio Márquez, Córdoba, 1984, p. 20.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 24

Aun alcanzamos a escuchar en Cádiz, y en una ya vieja mañana de la “recogida” de la Cofradía del Perdón, un neto ejemplo de la primitiva, llana, sosa y ya casi desaparecida saeta no flamenca, que parecía más bien, una plegaria cantada.<sup>28</sup>

### 3. De la saeta primitiva a la saeta flamenca

La aparición de la saeta como cante flamenco es posible que venga de bastante tiempo antes de su divulgación en los primeros años veinte, sin que se tenga referencia fidedigna de su creador, citándose por algunos teóricos al gaditano Enrique el Mellizo como uno de sus primeros intérpretes, junto a otros miembros de su familia. Ricardo Molina afirma que “Manuel Torre fue discípulo directo de Enrique el Mellizo, no sólo en la siguiirya, sino también en los tangos y soleá”.<sup>29</sup> Francisco del Río Moreno opina que “Sin embargo, muchos autores se olvidan de la saeta, que indudablemente Manuel Torre escucharía a su maestro durante el tiempo que estuvo en Cádiz, donde realizaba su servicio militar. No nos cabe duda de que si asumió los estilos de siguiirya y soleá, debió también absorber esa forma tan original de cantar la saeta de El Mellizo con la que incluso su hija Carlota fue su gran trasmisora, precisamente en la época en la que Manuel Torre estaba en Cádiz, cuando ella podía tener 16 o 18 años”.<sup>30</sup>

Las últimas investigaciones apuntan a que tuvieron su cuna en Jerez y un singular intérprete fue Paco de la Luz, siendo su hija La Serrana quien primero grabó saetas en disco, lo que elimina otras teorías, como la de Hipólito Rossy, que equivocadamente atribuía a Manuel Centeno la creación de la saeta flamenca, frente a la opinión de otros que la consideraban una invención de Antonio Chacón o de Manuel Torre.<sup>31</sup> Desde luego, Centeno,

<sup>28</sup> Fernando Quiñones, *De Cádiz y sus cantes*, Col. Anteo, Barcelona, 1964, p. 106.

<sup>29</sup> Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco (Ensayo de una interpretación antropológica)*, Sagitario, Barcelona, 1967, p. 115.

<sup>30</sup> Francisco del Río Moreno, *El Mellizo en el Cádiz de su tiempo (1858-1906)*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 2001, p. 74.

<sup>31</sup> Cfr. Hipólito Rossy, *Teoría del cante jondo*, Credsa, Barcelona, 1960.

Chacón y el Torre fueron los que difundieron el estilo, seguidos de Medina el Viejo, la Niña de los Peines y Manuel Vallejo, en una primera época de esplendor saetero, junto al mejor artífice de la saeta de todos los tiempos, El Gloria, cuya personalísima versión es la que ha sido más continuada por los intérpretes posteriores, dada su perfecta estructura musical flamenca, en competencia con la realizada por el sevillano Centeno, que después fue recargándose de ornamentación y alargamientos de tercios, a partir de los años veinte en Sevilla, en la voz de La Niña de la Alfalfa, denominándose saeta artística. Con uno u otro acento, por siguiiriyas o martinete, la saeta flamenca adquirió su configuración en el primer cuarto del siglo XX, a lo largo de un proceso.

Como muy bien se ha concluido por Luis Melgar Reina y Ángel Marín Rujula, en su obra *Saetas, pregones y romances litúrgicos cordobeses*, que constituye el estudio más completo y contrastado que se ha publicado sobre el tema hasta la fecha, y en el que se analizan todas las formas saeteras tradicionales desde las antiguas exhortaciones penitenciales hasta las relacionadas con los hechos socio-políticos, pasando por las autóctonas cordobesas, desarrollan una muy meditada teoría sobre la saeta flamenca:

Las saetas aflamencadas nacen en el preciso instante en que el cantador flamenco siente necesidad de dirigirse públicamente a Dios, cantando la antigua tonada, conocida por saeta vieja, y la reviste, inconscientemente, de perfiles flamencos, de expresiones propias del flamenco. La saeta moderna se hace totalmente flamenca, cuando con el tiempo no en un momento preciso y exacto, se fue forjando en el misterio patético de la emotividad flamenca [...]. La razón de la creación y existencia de la saeta moderna, o flamenca, no tiene unas motivaciones exclusivamente artísticas, como se ha querido ver por algún investigador, sino que atesora una raíz espiritual: es una demostración del sustrato religioso latente en el alma gitana. Y esto es así porque, como dijo Gabriel del Estal: “El flamenco es ya de suyo una oración...”. La saeta flamenca no nace por generación espontánea, ni eclosión vertiginosa, no es fruto tampoco de la inspiración de un solo artista creador, sino consecuencia de una lenta transformación [ ...] De esa lenta transformación, de ir introduciendo tercios flamencos en la saeta antigua, de ir despojándola

de su vieja musicalidad, hasta lograr una forma distinta y nueva, es de donde surge la moderna saeta flamenca.<sup>32</sup>

Seguidamente los citados autores recogen el siguiente comentario de Antonio Mairena:

En principio de siglo llegó a Sevilla una sencilla forma jerezana que se empezó a llamar saeta por siguiரியas, la que una vez dentro de la catedral sevillana se convirtió en un gran cante, con tanta o más dificultad y duende como el mejor cante por siguiரியas y, por los años treinta, el cante por saetas había llegado a ser de máxima altura, de gran desarrollo.

Para apostillar a continuación:

Da pues, Antonio Mairena, un dato para descubrir el origen de la saeta por siguiரியas, el estilo más importante dentro del grupo de las flamencas, cuando dijo: “llegó a Sevilla una sencilla forma jerezana”. Musicalmente desconocemos cómo era esa forma sencilla, no así las letras de las viejas saetas jerezanas, de las que tenemos muestras:

Como no tenían naíta que hacerle  
le escupen y le abofetean  
y le coronan de espinas,  
y la sangre le chorrea  
por su carita divina.

Se aprecia que el primer verso se alarga por exigencia del cante, una de las modalidades especiales que se observa en las primitivas saetas de Jerez, cuando aún no estaban configuradas como saetas por siguiரியas. Esta misma saeta, al aposentarse en Sevilla, se convierte en otra de cuatro versos, aunque conservando la anomalía de ser más largo el primero.<sup>33</sup>

A continuación los mismos investigadores enumeran una serie de ejemplos similares y jerezanos y afirman:

Tenemos ya argumentos suficientes, si no para descubrir el autor de la más genuina de las saetas flamencas, sí para saber su cuna: Jerez. Esta saeta procedente de “esa sencilla forma jerezana”, donde alcanzó su máxima dimensión artística y flamenca fue en Sevilla, por eso no estaba equivocado Aguilar y Tejera cuando escribió: “La

<sup>32</sup> Luis Melgar Reina y Ángel Marín Rujula, *Saetas, pregones y romances litúrgicos cordobeses*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba, 1987, p. 57.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 58.

saeta, tal como hoy la conocemos, nace en Sevilla y coincide su florecimiento con el de las cofradías sevillanas; cuando gremios e instituciones piadosas comenzaron esa rivalidad, tan fecunda en joyas artísticas, que ha logrado hacer de la Semana Santa de la capital de Andalucía uno de los espectáculos más maravillosos de cuantos es dado al hombre contemplar<sup>34</sup>.

Insertan también la opinión del compositor Joaquín Turina:

El cantaor flamenco al apropiarse la saeta, haciendo de ella una pieza de virtuosismo, le ha dado un brusco cambio de dirección. Nunca como ahora —escribe en 1928— ha sido brillante, ni más en moda la saeta; de regional se ha convertido en nacional... Musicalmente se ha bifurcado: la saeta antigua subsiste, aunque recargada, con profusión de adornos y melismas y además, los profesionales del canto flamenco han inventado una nueva forma de saeta, procedente de la siguiriya, amoldando un poco las fórmulas al sentido, siempre religioso, de las palabras.<sup>35</sup>

La saeta sufre su propia contradicción: fue creada para ser cantada por todos y, en cambio, hoy la canta un solista. Y es que si son aceptadas definitivamente y cultivadas por el pueblo andaluz, más tarde o más temprano, han de hacerse individualmente, a voz sola, y con ello, personales, esto es, poco a poco han de hacerse flamencas.

En cuanto a fechas, Hipólito Rosy asegura que en 1925 empiezan las saetas en la calle, a los pasos procesionales, a ser flamencas.<sup>36</sup> Pensamos que es una fecha tardía si la comparamos con la propuesta por el P. Diego de Valencina que en 1890 dice que la saeta pierde carácter al aflamencarse (observa su aflamencamiento en 1854, con lo que no se quiere decir que empezara justamente ese año a aflamencarse, naturalmente). O sea que puede ser anterior.

Actualmente la vigencia de la saeta es patente y además de su práctica al paso de los *pasos* desde la calle o desde el balcón, en toda la geografía andaluza, son numerosísimos los concursos que se celebran para fomentar el estilo, por lo que el número de especialistas

<sup>34</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>36</sup> Hipólito Rosy, *Ibidem*, p. 59.

es muy amplio, dándose el caso peculiar de que muchos de sus excelentes intérpretes solamente son saeteros y no ejecutan generalmente otros cantes. El interés por la saeta flamenca ha sobrepasado nuestras fronteras y desde hace varios años, durante la primavera, se celebran en París recitales de ellas, a cargo de saeteros destacados.

He aquí un ejemplo:

Silencio, pueblo cristiano  
que va a pasar el Redentor,  
Cristo de la Buena Muerte  
que va muerto por amor.<sup>37</sup>

#### 4. Conclusión

Tras la definición de lo que los distintos diccionarios consultados entienden por saeta, hemos indagado los orígenes de la misma, encontrando documentos que testimonian su procedencia de, por lo menos, el siglo XV. En la saeta llamada primitiva pueden rastrearse huellas de coplas que se cantaban por los frailes franciscanos y dominicos y el pueblo en misiones, procesiones penitenciales y Vía Crucis, etc., actos todos ellos muy frecuentes y populares en Andalucía desde el siglo XVI, pero que como manera de catequizar se extiende hasta la primera mitad del XIX, con el resurgimiento de hermandades y cofradías de penitencia, y con los sermones de Pasión, mandatos y pregones. A mediados de dicho siglo la saeta se aflamencará llegando a convertirse en lo que es en la actualidad.

En los orígenes medievales de la saeta se mezclan cantos narrativos de la Pasión, derivados de antiguos romances y de fragmentos de textos dramáticos, que todavía se interpretan en poblaciones como Cabra, Puente Genil o Marchena. La hipótesis propuesta necesita ahora una investigación más a fondo. No hemos hecho nada más que asomarnos a un tema que apenas ha sido tratado por los especialistas hasta ahora.

---

<sup>37</sup> Esta saeta fue cantada por la saetera gaditana Pepi Martín en el acto de la lectura de esta comunicación.