



LA SAETA MALAGUEÑA

Rafael Ruiz García
Investigador flamenco

Enviado: 16-01-2015
Aceptado: 25-02-2015

Resumen

La saeta es una forma de expresión musical ligada a la Semana Santa. Sirviéndonos de la discografía, analizaremos el proceso evolutivo que ha sufrido hasta consolidarse como estilo flamenco. Ya convertida en “saeta flamenca”, terminará por adquirir una particular forma interpretativa en Málaga, que analizaremos prestando también atención a sus principales difusores.

Palabras clave: saeta, saeta malagueña, Juan Breva, Antonio Chacón, el Mochuelo, Manuel Torre, el Cojo de Málaga, el Niño Gloria, Centeno, Rafael Doña, la Faraona, Antonio de Canillas.

Abstract

“Saeta” is a form of musical expression associated with Easter. Analyze through discography different ways musically has shown “saeta”, from its beginnings as plainchant to become “saeta flamenco”. “Saeta flamenco” takes a very particular way in Malaga, discussed in detail along with its main creators and reenactors.

*Tajadas, capirotos, procesiones,
miserables, matracas y saetas;
sillas, y sin-pecados, y sermones
y romanos tocando la trompeta.
(El Alabardero, 10 de Marzo de 1880)*

1. Introducción

No resulta fácil, y es a la vez comprometido, atreverse a escribir sobre algo tan arraigado y de tanta trascendencia en las costumbres y el folklore andaluz como es la saeta. Aunque tiene también sus ventajas pues, lejos de tratarse de un territorio inexplorado y sobre el que apenas haya noticias, tenemos a nuestra disposición numerosos documentos y testimonios de prensa, así como libros, ensayos y artículos que insignes folkloristas, etnomusicólogos e investigadores del flamenco han dedicado a esta modalidad de cante. Baste recordar los trabajos pioneros de José María Sbarbi, Benito Más y Prat, Luis Montoto, Agustín Aguilar Tejera, Fray Diego de Valencina o Medina Azara.

Un escrito de especial significación para mí es un artículo que Francisco Bejarano Robles (Paco Percheles), fundador de la Peña Juan Breva, dedicó a la saeta en la desaparecida revista *Bandolá*. Reproduzco como homenaje sus palabras:

La nota más típica, más sentida y apasionada de la Semana Santa andaluza es, sin disputa, la saeta.

Oración hecha copla, salmo doliente, himno religioso en cuatro versos cortos asonantados, canto grave que no necesita acompañamiento de música, expresión fiel de una liturgia espontánea y popular, que refleja en sus palabras y en sus notas los dolorosos y trágicos momentos de la Pasión y Muerte de Jesús.

La saeta es cante, si no “jondo”, profundo, porque sale de las entretelas del corazón, hace vibrar la garganta con trémolos de amores y desgarros de penas, y sale disparada de los labios temblorosos hasta el corazón de las imágenes, para clavarse en él como una flecha de amor viva.



Las saetas van glosando los distintos episodios de la Pasión: los escarnios, el martirio y la muerte de Jesús; el dolor y la soledad de la Virgen María; la crueldad de los Verdugos; las tribulaciones de los discípulos y el amor de la Magdalena. Otras veces es una encendida alabanza a la Virgen morena y bonita, para la que tiene verdaderos piropos a lo divino, y otras una verdadera y angustiada súplica; pero todo ello con ese amor y esa confianza tan genuina en el pueblo, confianza que no excluye la piedad ni la adoración, y que parece hacerse más viva a la contemplación de esas maravillosas imágenes, que forjaron la inspiración y el sentimiento religioso, en una fecunda conjunción, a través de siglos de piedad. Y entre el acompasado balancear de los “pasos”, a la luz temblorosa de cirios y fanales, que arrancan destellos al oro y la plata de los bordados, y en la noche primaveral y en el ambiente emocional de la conmemoración sacra, las tallas con sus colores naturales, las cristalinas lágrimas de las Dolorosas, el cárdeno de los golpes y la sangre del costado de Cristo, diríase que cobrasen vida y se animaran logrando una perfecta ilusión de los sentidos...

Y entonces ante el “paso” que desfila, ya destacando sobre el silencio de la multitud, ya sobre un fondo de vibrar de cornetas y tambores lejanos, surge la saeta alada, doliente, penetrante, plena de sentires y de poesía, y vibra en el aire quieto de la noche, como un ¡ay! Angustioso, para terminar en un suspiro que anhelara ascender por cielo hasta fundirse con la luz de las estrellas, luminarias de un mundo mejor (Bejarano Robles, 1971).

La saeta es una forma de expresión artística popular ligada a una celebración religiosa que conjuga de forma sublime arte, devoción, tradición, literatura y música. Sobre su origen y evolución, se ha dicho mucho, partiendo de la saeta llana, la habitual durante el siglo XIX, hasta llegar a la saeta flamenca, adoptada en Málaga en torno a los años 50 del pasado siglo XX y que pasa por ser hoy una de las señas de identidad de su Semana Santa.

Las primeras noticias que tenemos sobre una saeta con sabor flamenco nos conducen al drama *Diego Corrientes, el bandido generoso* (ver figura 1), original del sevillano José María Gutiérrez de Alba (1822-1897). Parece ser que, con motivo de la representación de esta obra, se cantaban saetas. En efecto, según

apunta Eusebio Rioja (2014: 117), el investigador Gregorio Valderrama ha localizado una noticia de 1849 que menciona a un tal Francisco Cala cantando unas saetas en Málaga. Y años después, en 1851, en el Teatro de Valencia el Sr. Pardo habría cantado unas “saetas carceleras” durante el tercer acto del drama antes citado.

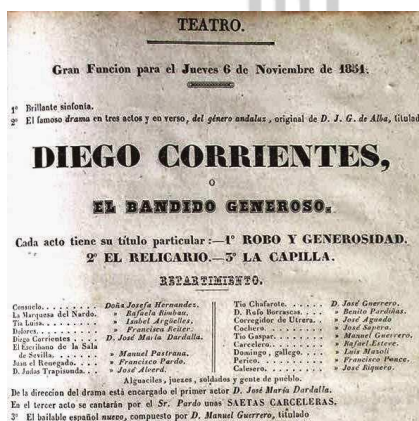


Figura 1. Cartel anunciador del drama *Diego Corrientes, el bandido generoso*¹

La obra se repondrá en 1880 y al señor Pardo lo sustituirá un cantaor malagueño crucial para la historia del flamenco: Antonio Ortega Escalona, conocido popularmente como Juan Breva (Vélez-Málaga, 1844-Málaga, 1918), que cantará no solamente saetas, sino también rondeñas y corraleras, como podemos leer en un anuncio del diario *La Época* (ver figura 2).

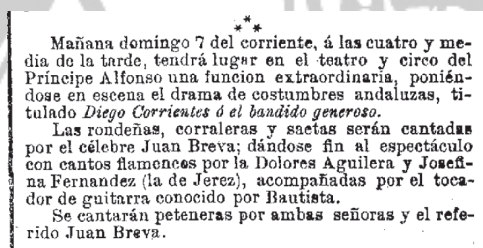


Figura 2. Anuncio del drama *Diego Corrientes, el bandido generoso*, con la participación de Juan Breva (*La Época*, 6 de Noviembre de 1880)

¹ Fuente <http://cdizflamencoflamicosdecadiz.blogspot.com.es/2014/04/saetas-carceleras-en-cadiz-1883.html>.



Qué habrían cantado en el transcurso del drama el Sr. Cala, el Sr. Pardo o Juan Breva no lo sabremos nunca, al no existir registro sonoro de la ocasión, pero si analizamos los registros existentes desde el inicio del fonógrafo podremos llegar a algunas conclusiones.

En primer lugar, cabe resaltar que no todos los que cantaron saetas dejaron grabaciones. Don Antonio Chacón (Jerez de la Frontera, 1869- Madrid, 1929), en una entrevista que concede al periodista Galerín publicada en *El Liberal* (julio de 1922), afirma que en 1899 hizo “para una casa de Valencia 11.700 tubos para fonógrafo”. Entre los cantes que eligió para grabar se incluía la saeta, como lo demuestra un testimonio de 1900 recogido por la revista quincenal *Boletín fonográfico* (ver figura 3); por desgracia no conservamos ese registro.



Figura 3. Repertorio grabado por Chacón en el gabinete fonográfico de los hijos de Blas Cuesta
Boletín fonográfico: revista quincenal. Año I. Número 12, 20 de junio de 1900, p. 182

2. La saeta flamenca en la discografía de pizarra

Un acercamiento que permita entender cómo se ha llegado a la “saeta flamenca” debe reparar en la que parece ser su punto de partida: la “saeta llana”. En el *Fondo de Música Tradicional* del CSIC pueden encontrarse algunos ejemplos, fruto de las misiones folclóricas que entre 1944 y 1960 se llevaron a cabo por toda España. Nos interesa particularmente que se escuche la saeta que canta un tal José Sánchez León en la localidad malagueña de Ronda, recogida

por Arcadio Larrea en 1955²: así será posible hacernos una idea de cómo es la “saeta llana” y lo que dista de la “saeta flamenca”.

Muy cercana musicalmente a esta “saeta llana” es el primer ejemplo que traemos de “saeta flamenca”; o, al menos, registrada por un “cantador flamenco”. La registró en torno a 1900 Manuel Reina, el Canario Chico acompañado por la guitarra de Manuel López: anunciada como “saeta de la Semana Santa en Sevilla”, aparece recogida en el catálogo de la casa Berliner con número de referencia 62.608 (matriz A-2396). Reproducimos abajo las dos estrofas del texto, numerando cada uno de los tercios o incisos melódicos³:

1 *Mare mía de los Dolores,*
 2 *Virgen de la Soledad,*
 3 *rezad por vuestro hijo*
 4 *al Santo, por vuestro hijo,*
 5 *que le den la libertad.*

1 *Cristo de la Expiración,*
 2 *extiende tu hermosa mano*
 3 *y échale la bendición,*
 4 *y échale la bendición*
 5 *a este pueblo sevillano.*

Su melodía, similar al patrón musical de la “saeta llana” es casi como un pregón, sin florituras ni ayeos que la acerquen al modo de cantar flamenco: podríamos describirla como una suerte de salmodia que sirve como apoyo al rito religioso de la Semana Santa.

Podemos citar otros dos ejemplos de esta manera de cantar la saeta. Se trata, por una parte, de la grabación realizada de manera conjunta por Encarnación Santisteban la Rubia y Antonio Pozo Millán el Mochuelo, editada en un disco de la casa Zonophone de 1907 (aunque el registro parece ser que se hizo a finales de 1903) y número de referencia de catálogo X-54.053 (matriz

²Cf. <http://musicatradicional.eu/es/piece/20604>.

³ En la página web en la que está depositado este artículo, accediendo al enlace “Archivos complementarios”, podrán escucharse ésta y las demás grabaciones comentadas a los largo del trabajo.



número 6.118). De otra parte, tenemos una grabación de Manuel Escacena realizada para la misma casa discográfica, editada a principios de 1909 con número de referencia X-52334 (matriz número 205y). En ambos casos, el cante aparece bajo el título de “saeta”.

Pero ya en 1907 tenemos el primer ejemplo de una saeta genuinamente flamenca. No se corresponde todavía con el modelo que hoy conocemos como “saeta por seguiriyas”, pero ya se intuye en ella lo que más tarde será esa forma de expresar la saeta. Se cierra con un remate elaborado a partir de los primeros tercios de la conocida como “toná del Cristo” (versos 6 y 7), que cabría interpretarse como una suerte de “seguiriya de cambio” propia de los cantaores sevillanos de esta época (curioso que jamás en la discografía de pizarra aparezca el nombre de “toná” como identificador de cante alguno). La grabación se hizo para la casa Odeón, con número de referencia de catálogo 41.224 (número de matriz 6.419). Su título, “Semana Santa en Sevilla: Estrellas de dos en dos: saeta 3ª al estilo de Jerez”⁴ y el intérprete es el prolífico Mochuelo, acompañado por la Banda del Regimiento de Wad-Ras número 50. Como en el caso anterior, transcribimos a continuación el texto de esta saeta:

- 1 *Estrellas, estrellas de dos en dos,*
- 2 *luceros de cuatro en cuatro*
- 3 *van alumbrando al Señor,*
- 4 *van alumbrando al Señor*
- 5 *la noche del Jueves Santo.*

- 6 *¡Oh, padre de almas,*
- 7 *Ministro del Señor!*

Aunque, como decimos, no se corresponde propiamente con lo que conocemos como “saeta por seguiriyas” y conserve todavía ciertos rasgos musicales característicos de la “saeta llana”, ya se ligan los tercios segundo con el tercero y el cuarto con el quinto, y además se repiten el tercero y el cuarto, singularidades que se convertirán en definitorias de la “saeta por seguiriyas”.

⁴ <http://datos.bne.es/edicion/a5414467.html>. [Consulta: 05/03/2015]

La verdadera revolución tendrá lugar en 1908 con una placa de pizarra de la Casa Odeón con números de referencia de catálogo 68097 y 68096 en la que intervienen el jerezano Manuel Soto Loreto, el mítico Manuel Torre, y la también jerezana María Valencia Rodríguez, la Serrana, interpretando respectivamente un modelo de saeta que hoy identificamos como “saeta por seguiriyas”. Son estos dos cantaores los que añaden los primeros ayeos que delimitarían los tercios de la “saeta por seguiriyas”. Repiten también fragmentos de los versos, y los ligan, creando, como afirma Rodríguez Cosano (1995: 59) “la sensación de cántico reinante hasta la fecha se transforma en expresión flamenca, quedando el cante patrón totalmente asimilado a un nuevo rasgo jondo”.

Transcribimos en primer lugar la saeta que canta la Serrana:

- 1 *Ay, los cielos, los cielos se enturbecieron,*
- 2 *ay, hubo eclipse de sol y luna,*
- 3 *y le dan azotes crueles*
- 4 *al divino Redentor,*
- 5 *amarraito a una columna.*

Manuel Torre, como apunta Rodríguez Cosano (1995: 59), “agrega un nuevo tercio quedando totalmente definido el espacio melódico de la saeta por seguiriyas”. Recogemos la transcripción del texto:

- 1 *Ay, por no saber lo que hacerle,*
- 2 *ay, lo escupen y lo abofetean*
- 3 *ay, y lo incoronan de espinas,*
- 4 *y la sangre le chorrea*
- 5 *por su carita divina,*
- 6 *ay, y la sangre le chorrea*
- 7 *por su carita divina.*

Los tercios 6 y 7 seguirán durante un tiempo sin cantarse. Además, como bien señala Rodríguez Casano:

Hay algo característico en los textos del cante de la Serrana y Manuel Torre, y es la aparición de diminutivos como “amarraito” y “carita”, que no aparecen en otras saetas cantadas hasta esa fecha. Estas exclamaciones, entre susurros e



inflexiones de la voz del cantaor, constituyen la nueva vestimenta flamenca con que se adornan los cantes (Rodríguez Casano, 1959: 59).

Posteriormente vendrán las grabaciones de Pastora Pavón Cruz, la Niña de los Peines (Gramophon, 1912, número de referencia en catálogo 3-63.046 y número de matriz 1.550ah), Pastora Rojas Monje, Pastora Imperio (Gramophon, 1915, número de referencia en catálogo 3-63.188 y número de matriz 18.663u) y Emilia Benito Rodríguez, la Satisfecha (Gramophon, 1915, número referencia de catálogo W-263.515 y número de matriz 19.567u). Pero ninguna aporta nada realmente significativo al nuevo concepto de saeta (“saeta por seguiriyas”) que nace con Manuel Torre.

Este modelo de saeta termina por asentarse con un cantaor malagueño: Joaquín José Vargas Soto, conocido en el mundo del flamenco como el Cojo de Málaga. En 1923 realiza unas grabaciones para la casa Pathé (números de referencia en catálogo 2233 y 2234); los cantes recogidos en las cuatro caras de ambos discos son saetas (ver figura 4). Transcribimos como ejemplo el texto de una de ellas:

- 1 *Con un sudor frío y descalzo,*
- 2 *ay, va caminando Jesús,*
- 3 *y las fuerzas le van faltando,*
- 4 *ya le faltaban las fuerzas*
- 5 *y del peso de la Cruz.*

- 1 *Desatarle las muñecas,*
- 2 *ay, y curarle las heridas*
- 3 *y llevarlo al Calvario,*
- 4 *y llevárselo a María*
- 5 *en sus santísimos brazos.*

Aunque no repite tercios como hacía Manuel Torre, desde el punto de vista interpretativo la musicalidad de esta saeta entra claramente en el orbe flamenco. Llama especialmente la atención el cuarto tercio de la primera estrofa, coincidiendo con el verbo “faltaban”, donde se recrea en melismas de gran flamencura.



Figura 4. Grabación del Cojo de Málaga para la casa Pathé

Fuente <http://www.todocoleccion.net/discos-pizarra/disco-pizarra-pathe-saetas-joaquin-vargas-cojo-malaga-acompanamiento-banda~x30037405>

A partir de esta fecha serán muchos los artistas que se acogen a esta nueva modalidad de saetas: Manuel Jiménez Martínez de Pinillos, Manuel Vallejo (Pathé, 1923, número de referencia en catálogo 2.264, número de matriz 87.449); El Niño del Genil, con unos cantos titulados curiosamente “saetas cordobesas” (Gramófono, 1924); Encarnación Cabello, La Trinitaria (Gramófono, 1928, número de referencia en catálogo AE1258); el propio Cojo de Málaga en 1928 y, en 1929, Manuel Vallejo y Manuel Torre.

Los ecos de la seguiriya han llegado al mundo de la saeta para quedarse de manera definitiva y lograr la obra maestra de la “Saeta” que Rafael Ramos Antúnez, el Niño Gloria, graba en disco para la casa Odeón en 1931 (número de referencia en catálogo 183.099^a, número de matriz SO 6.823). Abajo transcribimos el texto:

- 1 *Ay, toas las mares pasan pena, amargura,*
- 2 *ay, pero la tuya es la mayor*
- 3 *porque azotan los judíos,*
- 4 *porque los judíos azotan*
- 5 *a tu hijo el Redentor,*
- 6 *ay, por eso toas las mares tienen pena,*
- 7 *pero la tuya es mayor.*

Tomando como modelo la saeta de Manuel Torre, el Niño Gloria es capaz de reelaborar un modelo de “saeta por seguiriyas” con voz amplia, recreándose



en los tercios de manera asombrosa. Ya los ayeos tendrían por sí mismos un valor inmenso, como también la manera de ligar los tercios, o el final con el que concluye esta obra maestra.

Es obligado en este punto hacer también mención a Manuel Jiménez Centeno, Manuel Centeno (ver Figura 5). En 1922 graba hasta en siete ocasiones cantes por saeta para la casa Odeón: dos como estilo propio, una como de la Alfalfa, dos por seguidilla (*sic*), otra simplemente como saeta y otra como saeta antigua⁵.



Figura 5. Manuel Centeno cantando desde un balcón.

Tomada de <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2010/03/30/saetas-en-el-cielo-de-andalucia/>

Hay autores que consideran a Centeno el auténtico creador de la “saeta por seguiriyas”. Por ejemplo, Hipólito Rossy (1966), como recuerda Manuel Bohórquez en su blog:

Según el escritor Hipólito Rossy, la saeta por seguiriyas la creó el cantaor sevillano Manuel Centeno, y se atreve incluso a poner una fecha: “Ese mismo año de 1919, se cantó en Sevilla por primera vez en público la saeta por seguiriyas, y

⁵ Las referencias discográficas de los discos grabados por Manuel Centeno para la casa Odeón son las siguientes: 101.048-“Saetas de Centeno”, 101.050-“Saetas de Centeno”, 101.052-“Saetas de Centeno”, 101.054-“Saetas de la Alfalfa”, 101.056-“Saetas por seguidilla”, 101.058- “Saetas por seguidilla”, y 13.670-“Saeta”.

quien la cantó fue Manuel Centeno, aunque hayan querido quitarle la gloria de su creación”⁶.

Pero, a la vista de lo expuesto hasta ahora, creemos que no es así; aunque, sin duda, Centeno es un eslabón fundamental en la cadena de formación y transmisión de este cante y uno de sus principales difusores.

Cuando hablamos de saetas flamencas también debemos hacer mención a otro estilo o manera de interpretarlas: la llamada “saeta por martinete”⁷. Tenemos que retrotraernos a 1925 para encontrar las primera referencias a este otro estilo y a la figura de José López Cepero, José Cepero, que en esa fecha realizó una grabación para la casa Odeón (número de referencia de catálogo 13.639) bajo el título de “Martinete y saeta”.

1 *Ay, mal fin tenga la persona*
2 *que anda llevando y trayendo,*
3 *Ay, le pone mal corazón*
4 *a aquel que lo tiene bueno.*

1 *Si no es verdad*
2 *que un castigo Dios me mande,*
3 *si me lo quiere mandar.*

1 *Tu eres morena y sevillana,*
2 *ay, Virgen de la Macarena,*
3 *flor, y en el cielo soberana,*
4 *tú eres la madre de Dios*
5 *y estrella de la mañana.*

1 *Tú eres padre de alma*
2 *Ministro de Cristo,*
3 *tronco de la Santa Iglesia*
4 *y árbol del Paraíso.*

⁶ Cf. <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2010/03/30/saetas-en-el-cielo-de-andalucia/>.

⁷ Miguel Ángel Berlanga (2001) señala que hay tres formas flamencas de abordar la saeta: la “saeta por seguiriyas”, llamada así por su similitud con el cante por seguiriyas, aunque musicalmente difieren bastante (véase lo que al respecto indicó Turina en su artículo “La evolución de la saeta”, publicado en *El Debate* en un artículo de 5 de junio de 1928); la “saeta por carceleras”, de carácter más jovial y que habitualmente se confunde con el tercer tipo, la “saeta por martinetes”.



Canta Cepero, en primer lugar, un martinete con su macho (primera y segunda estrofas); sigue con una saeta (tercera estrofa) que empieza a apuntar lo que será la “saeta por martinete” y remata con la “toná del Cristo” (última estrofa).

Una posterior evolución tendrá lugar en 1945, año en que José Torres Garzón, Pepe Pinto, graba unas “saetas por martinete” para la casa discográfica *La Voz de su Amo* (número de referencia de catálogo AA-252, número de matriz OKA744). Transcribimos, a continuación, el texto de esta saeta:

*“Semana Santa en Sevilla,
Madrugá en San Lorenzo” (recitado)*

- 1 *Ya estoy viendo al Gran Poder*
- 2 *saliendo de su capilla,*
- 3 *ay, del silencio profundo*
- 4 *que guarda aquella placita,*
- 5 *que cuando asoma el maero*
- 6 *únicamente se oye*
- 7 *el pisar del costalero.*

*“Que es un barco muy florío,
lleno de rosas y claveles,
con lamento dolorío
sale un gitano cantando
saetas por martinete
del mismo color del Cristo” (recitado)*

- 1 *Ay, yo soy mu probe y no tengo bienes ninguno,*
- 2 *soy probe y no tengo bienes,*
- 3 *ay, ay, yo de corazón te pido,*
- 4 *tú que tanto poder tienes,*
- 5 *sólo salud, Pare mío,*
- 6 *pa verte el año que viene,*
- 7 *ay, sólo salud, Pare mío,*
- 8 *pa verte el año que viene.*

Inicia la saeta “por martinete” (primera estrofa) y la remata “por siguiiriyas” (segunda estrofa), realizando todo el cante con un gusto exquisito, adornado, además, con esa manera tan particular de recitar del Pinto.

3. La saeta malagueña: su génesis, versiones y creadores

A lo largo de la historia ha habido en Málaga excelentes intérpretes de saetas en Málaga. Así lo pregona Gonzalo Rojo, presidente de la Peña Juan Brea, en una carta fechada el 5 de mayo de 1982⁸ en la que rogaba a don José Sollo que rectificara unas declaraciones que, en un programa de televisión que él dirigía por aquellas fechas, hizo don Antonio Mairena, en las que calificó las “saetas malagueñas” como de “pipirrana o mejunje inapreciable”⁹. Decía así Gonzalo Rojo:

[...] sentimos tener que decirle a Antonio Mairena que, tanto la hoy llamada saeta malagueña como la tradición que en Málaga tiene dicho cante, son merecedores de que se le preste más atención; pues si bien la saeta reina, la saeta por seguiriyas, no nació en Málaga, sí han visto en este rincón mediterráneo diferentes estilos o variedades de saetas, que hoy enriquecen el repertorio de todo buen saetero.

Y eso se lo debemos a los geniales saeteros que siempre dio Málaga, de los que no nos resistimos a destacar a Joaquín El Cojo, La Niña Parra, Antonio Moreno, María La Faraona, Pepe de la Isla, Antonio de Canillas, etc.

Y en cuanto a la forma que hoy se cultiva preferentemente en Málaga, y que consiste en enlazar la seguiriya con el martinete o la toná, no ha de juzgarse a través de los que cantan mal, sino a la luz de las inmensas posibilidades que ofrece esta variedad nuestra al cantaor que tenga las suficientes aptitudes y arte para cantarla por derecho.

La introducción en Málaga de esta forma de cantar la saeta se produjo, según don Rafael Doña¹⁰, en torno a 1950. Y se debe al Niño de Aguadulce,

⁸ Depositada en el archivo de la Peña Juan Brea.

⁹ Carta que obra en poder del archivo de la Peña Juan Brea. Además, una posible explicación a los comentarios de don Antonio Mairena se puede encontrar en el magnífico libro de Eusebio Rioja Vázquez «*Las saetas en Málaga*», editado en Málaga por la Peña Trinitaria en el año 2014 en su página 254, más concretamente en su nota a pie de página número 455. Peña Trinitaria que se ha convertido en el principal adalid de la saeta en Málaga con su Concurso Nacional de Saetas.

¹⁰ Conocí a don Rafael Doña en las sesiones de estudio que se celebraban (y continúan celebrándose) en la Peña Juan Brea de Málaga a finales de los 90 del pasado siglo. Ejercía su magisterio y transmitía,



cuando en la Semana Santa de por aquel entonces se retaba por saetas desde el balcón del Café Madrid con Antonio Moreno: aquél, “por martinete”, este último, “por seguiriyas”.

Eusebio Rioja (2014: 138) señala que “de manera muy soslayada, la prensa acusa la participación con sus saetas, en la Semana Santa de 1946 de los cantaores El Niño de Agudulce y Antonio Moreno”. Pero no será hasta 1949 cuando encontremos noticias de una “saeta malagueña”, un “tipo de saeta doble que se inicia por seguiriyas y se concluye por carceleras a través de un cambio modal, a la mitad de la saeta, desde el modo frigio al modo de do” (Berlanga, 2001: 1376).

El semanario malagueño *Hoja del Lunes* publica el 28 de marzo de 1949 lo siguiente:

Organizado por la Agrupación de Cofradías de Semana Santa, esta noche en la Sociedad Económica de Amigos de País, se celebrará, como en años anteriores, un concurso de saetas que promete resultar muy interesante. Entre profesionales y aficionados actuarán en el concurso 38 cantaores, algunos de ellos muy conocidos y aplaudidos en nuestra ciudad, como Niño de Linares y nuestro paisano Puerto del Puerto.

Por cierto, que según nuestras noticias, este último estrenará un nuevo estilo de saeta de su creación a base de seguiriyas y martinetes.

Se adjudicarán varios premios en metálico y el acto servirá de selección para cantar a las imágenes desde la tribuna (citado por Rioja, 2014: 140).

A mediados de los 40 del pasado siglo existe en Málaga un grupo de saeteros asiduos participantes en las procesiones: Pedro del Puerto (de El Puerto de la Torre, Málaga), Antonio Gandía “el Malagueñín”, el Niño de Agudulce, Antonio Moreno, Ramón Jiménez “Niño de Loja” o “Ramón de

sobre todo a los jóvenes, todo su caudal de sabiduría flamenca adquirida a lo largo de más de 80 años de afición, llegando incluso a cantar de manera más que aceptable. Sobre este peculiar personaje, cf. Luis Soler y Ramón Soler, “Rafael Doña Fernández. Entrevista” (*Candil*, nº 117, Año XXI, Septiembre-Octubre 1998, págs. 3179-3189).

Loja”, el Niño de Linares y Paquita Espinosa son los más destacados. Ellos serán los encargados de difundir una novedosa modalidad cantaora consistente en ir hilvanando saetas de diferentes estilos, sin que medie pausa entre ellas.

Por lo común, se situaban dos cantaores en sendos balcones cercanos: uno comenzaba el cante con una “saeta por seguiriyas”, continuando el otro con otra “por martinete” en el mismo tono. Se trataba de una iniciativa espectacular, de cuidada estética, que entrelazaba perfectamente los cantes al no dejar espacio entre ellos y que casaba a la perfección con aquel talante procesionista tan suntuoso. A la vez, evocaba la antigua costumbre de “seguir” o “contestar saetas”: toda una centenaria tradición en Andalucía.

Sus saetas encadenadas cuajaron en la afición malagueña. De forma natural y casi sin buscarlo, plantaron la semilla de la “saeta malagueña”, al adoptar los cantaores el hábito de echar individualmente dos saetas concatenadas, una “por seguiriyas” y otra “por martinete” (Rioja, 2014: 252).

Traemos como ejemplo señero de la “saeta malagueña” a una de sus mejores intérpretes: María Martínez Cardo, “María la Faraona”. Perchelera de nacimiento, comienza a cantar muy joven y pronto ingresa en el elenco del mítico *Café de Chinitas*, desde donde se incorpora a la troupe de La Niña de los Peines que es quien, allá por 1933, la bautiza como la “Faraona”. Gran intérprete de soleares, bulerías, tangos, donde sin duda alcanza su cumbre artística es en la interpretación de las “saetas malagueñas” (Rojo, 2004: 132).

Abajo transcribimos el texto de una de sus “saetas por martinete”, incluida en una recopilación de 1982 que recogía hasta diez saetas de esta artista¹¹:

- 1 *Es tanta la devoción*
- 2 *ay, ay, que sienten los trinitarios*
- 3 *que no queda un corazón*
- 4 *la noche del Lunes Santo*
- 5 *que no sienta tu dolor,*

¹¹ Por desgracia, desconocemos la referencia discográfica.



6 *ay, es que no queda un corazón*
7 *divino del trinitario.*

1 *Ay, ay, Cautivo, Cautivo mío*
9 *mira mis ojos llorar*
3 *ampárame pare mío*
4 *ampárame pare mío*
5 *y no me niegues tu bondad.*

Si escuchamos con atención el ejemplo, comprobaremos que en la misma saeta se incluye una seguriya, que hace como cante de salida, y un martinete, que funciona como macho, cambio o cierre, enlazadas ambas estrofas por un tercio puente o de unión (“Cautivo, cautivo mío”) que hace posible la conjunción de los dos estilos. En cuanto a la interpretación de la Faraona no podemos decir sino que es magnífica, plena de jondura, logrando combinar de manera sublime y con una dicción perfecta ambos estilos de saeta.

La “saeta malagueña” tendrá una posterior evolución en manos de otro insigne cantaor malagueño, decano de los cantes de Málaga, y en especial de las malagueñas, tradición que recogió de manera directa de cantaores tan importantes como Diego el Perote, Ángel de Álora, Manolillo el Herraor, el Brevia Chico o Adolfo el Cuchillero. Nos referimos a Antonio Jiménez González, Antonio de Canillas (ver figura 6). Ganador de infinidad de primeros premios en concursos de saetas en localidades como Málaga, Lucena, Cabra o Aguilar de la Frontera, cuenta en su haber con la *Saeta de Oro* de Sevilla, donde participó precisamente con la “saeta malagueña”, y con la *Lámpara minera* lograda en 1966 en la VI edición del Festival del Cante de las Minas de La Unión. En lo que se refiere a la saeta, es heredero directo de una tradición saetera malagueña que parte del Cojo de Málaga y que llega hasta nuestros días con saeteros como Pepe de Campillos, el Niño Bonela o Diana Navarro.

Reproducimos abajo el texto de una de sus grabaciones por saetas¹²:

- 1 *Ay, mare mía, mare mía de la Amargura,*
- 2 *ay, ay, tienes tan hermoso llanto*
- 3 *que Málaga entera te adora,*
- 4 *Málaga entera te adora*
- 5 *la noche del Jueves Santo,*
- 6 *ay, ay, Málaga entera te adora*
- 7 *la Noche del Jueves Santo.*

- 1 *Ay, ay, rosa de Zamarrilla,*
- 2 *en tu pecho se clavó,*
- 3 *y como tú lo quisiste*
- 4 *en sangre se convirtió.*



Figura 6. Antonio de Canillas

Tomada de <http://www.malagaldia.es/2013/11/11/desde-lo-hondo-pero-muy-hondo>

Su forma de interpretar la saeta es mucho más barroca que la de la Faraona, realizando un gran despliegue de facultades y recreándose mucho en algunos tercios (4 y 6 de la primera estrofa y, sobre todo, el 4 de la segunda, ya en el martinete, que sirve de remate).

Pero el aporte personal de Antonio de Canillas radica en ese espectacular “redoble” o repetición de los dos últimos tercios de la seguriya (versos 7 y 8), antes de pasar, acorde con la tradición malagueña y como remate de la saeta,

¹² La grabación de la misma, que se encuentra en la carpeta “Archivos complementarios”, está tomada de un recopilatorio con cantes de Antonio de Canillas elaborado por M. Dutruel para el blog <http://flamencoalascincodelatarde.blogspot.com.es>.



con el martinete (segunda estrofa).

Interpelado por Velázquez Gaztelu, el propio Antonio de Canillas resalta la importancia y dificultad que entraña ese pasaje en el capítulo dedicado por la serie de RTVE *Rito y geografía del cante* a la saeta (minutos 19:39 - 20: 36). Transcribimos sus palabras que nos servirán, por otra parte, para poner fin a nuestra exposición:

V.G. -Antonio, ¿esta saeta que has cantao es la de Málaga, la propia de Málaga?

A.C.-Sí, ésta es la "saeta malagueña", saeta malagueña que verdaderamente yo empecé a cantarla hará unos diez o doce años y se viene cantando ya en muchos sitios de Andalucía. Y la "saeta malagueña" es una saeta... que son dos saetas en una; o sea, se hace la siguriya, que es antigua, y luego metemos el martinete con el eco este religioso del cante gregoriano, con este final. Y, además, es una saeta que para cantarla hay que tener unas facultades enormes porque es larga. Ahora, es una equivocación, hay quien la hace, la saeta esta, pero por meterse en el martinete se come el alto de la siguriya, y entonces ya la confunden. Claro, ellos, para entrar en el martinete desahogaos, cortan media siguriya, entonces eso es "esfaratarla". Hay que hacerlas completas las dos.

4. Bibliografía

- AGUILAR Y TEJERA, Agustín (1928). Saetas. Madrid: CIAP.
- ALMENDROS, Carlos (1973). Todo lo básico sobre el Cante Jondo. Barcelona: Editorial Mundilibro.
- ARREBOLA, Alfredo (1985). Los cantes preflamencos y flamencos de Málaga. Málaga: Universidad de Málaga.
- ARREBOLA, Alfredo (1988). La espiritualidad en el cante flamenco. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- ARREBOLA, Alfredo (1995). La saeta: el cante hecho oración. Málaga: Algazara.
- BEJARANO ROBLES, Francisco (1971). La saeta. En "Bandolá" Cuaderno de Cante Jondo, nº II (Marzo-Abril-Mayo). Peña Juan Breva, págs. 5 y ss.
- BEJARANO ROBLES, Francisco (1998). El cante andaluz. Estudios sobre el flamenco. Málaga: Editorial Sarriá.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2001). Música y religiosidad popular: Saetas y Misereres en la Semana Santa andaluz. En Campos interdisciplinarios de la Musicología, págs.1373-1392, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel (1988). Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Madrid: Editorial Cinterco.
- CAFFARENA, Ángel (1963). De cante andaluz. Málaga: Edit. Guadalhorce.
- DURÁN MUÑOZ, García (1968). Andalucía y su cante. Málaga: Editorial Guadalhorce.
- LARREA PALACÍN, Arcadio (1974). El flamenco en su raíz. Madrid: Editorial Nacional.
- LUNA, José Carlos de, (1935). De cante grande y cante chico. Madrid: Editorial Cénit, S.A.
- MAIRENA, Antonio (1976). Las confesiones de Antonio Mairena. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo (1979). Mundos y formas del cante flamenco. Granada-Sevilla: Librería Al-Andalus.
- MAS y PRAT, Benito (1925). La Tierra de María Santísima. Madrid: Biblioteca Giralda.
- MEDINA AZARA (1930). El cante jondo y los cantos sinagogaes. En Revista de Occidente, nº 88, Madrid.
- MONTOTO y SEDAS, Luis (1904). Representaciones populares dramáticas en Andalucía. Sevilla: Imp. de L. Santiagosa.
- NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo (1904). Cantaores andaluces. Barcelona: Maucci.
- RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio (2014). Las saetas en Málaga. Málaga: Peña Trinitaria.
- RÍOS RUIZ, Manuel (1997). Ayer y hoy del cante flamenco, Madrid: Editorial Istmo.
- RODRÍGUEZ COSANO, Ricardo (1995). Antecedentes de la saeta por siguiriyas. En Revista de flamencología, nº2, págs. 53-65.



- ROJO GUERRERO, Gonzalo (2004). Mujeres malagueñas en el flamenco. Sevilla: Ediciones Giralda.
- ROSSY, Hipólito (1966). Teoría del cante jondo. Barcelona: Editorial Credsá.
- SBARBI, José María (1880/ 1982). Saetas. Córdoba: Demófilo.
- STEINGRESS, Gerhard (2005). Sociología del cante flamenco. Sevilla: Signatura.
- TRIANA, Fernando el de, (1935). Arte y artistas flamencos, Madrid: Impr. Helénica.
- VALENCINA, Fray Diego de (1948). Historia documentada de la saeta. Sevilla: Editorial Católica Española.
- VÉLEZ, Julio (1976). Flamenco. Una aproximación crítica. Madrid: Akal.
- VV. AA. (1971). La saeta. En Bandolá, Cuaderno de Cante Jondo nº 2, Málaga: Peña Juan Breva.

