

nuestros días) de los viejos creadores de los cantes, de la marginación de los gitanos, de algunas coplas de increíble brevedad que cuentan en tres o cuatro versos el alma entera de una historia, de ese tumulto de herencia y de invención apasionadas que fue este mundo de Triana. Nos sumergimos en las calles, penetramos por las aceras entre la multitud, nos detuvimos varias veces, con asombro casi alarmado, viendo cómo los costaleros bailaban las toneladas que pesa el *paso* de la Virgen, corrimos para adelantarla, para verla llegar de nuevo, para ver otra vez con qué cuidadoso entusiasmo era bailada la novia más misteriosa y mundial de la tierra; y escuchamos las orgullosas y dichosas explicaciones que un matrimonio de andaluces nos fue proporcionando con paciencia, como delectándose, ya que, notoriamente, éramos —¡Santo Dios!— turistas, ignorantes y desvalidos, que quizá sea la misma cosa. Finalmente, alguien que ya corría nos avisó de que a la entrada del templo dos grandes saeteras le cantarían a la Virgen de la Esperanza. Corrimos hacia el templo. Al llegar a la plaza ya no pudimos correr más, ni caminar, y ni apenas movernos: algunos miles de andaluces abarrotaban la explanada. Ayudados por nuestra obstinación y por la generosidad de quienes nos habían precedido, logramos colocarnos enfrente de la azotea desde donde, poco después, rompieron a cantar saetas aquellas dos mujeres. No me pidáis que cuente, como sería debido, pero imposible, aquel suceso. Sólo diré que cada tercio era un enorme esfuerzo, abarrotado de delicadeza, una aventura arriesgadísima que recorría la cordillera de toda la emoción de ese alpinismo, de esa levitación, que llamamos saeta. Gritamos hasta ponernos roncós. Jamás yo había escuchado saetas como las que esas dos mujeres, como las que esas dos grandes señoras, edificaban con matemático acaloramiento, con exacta maestría, con multitudinaria intimidad, aquella madrugada memorable. Escucharlas extenuaba. Su voz podía romperse en cualquier tercio y caer sobre nosotros en forma de cristales de música y de gotas de sangre compasiva. Permanecíamos tensos, como ayudándolas a resistir. Y ellas, una después de otra, nos relajaban y tensaban combatiendo a su cante, domándolo con la elegante furia del amor, y entregándonoslo como se entrega una verdad depositada en la plata de una bandeja. ¿Cuánto tiempo duró este rito? Unas horas sumidas en un relámpago de tiempo, un palpito sin bordes, una etapa del corazón. Luego, la multitud, dueña de sí y al mismo tiempo diseminada en su entusiasmo, fortalecida por la energía de su dichoso extenuamiento, lentamente fue derramándose por entre las aceras del regreso, como por un jardín y como si de pronto fuese a la vez de día y de noche. Fue entonces cuando Héctor Rojas Herazo me preguntó de dónde vienen las saetas.

¿De dónde vienen las saetas? ¿Cuáles son sus orígenes? Los estudiosos del flamenco sabemos que este tema (las raíces de los cantes) es sumamente esquivo. Saber, lo que es saber, sabemos poca cosa. Algo más sospechamos. Mucho ignoramos, y tal vez mucho ignoraremos siempre. Los más modestos solemos recurrir a las hipótesis. Los más expertos, o los más terminantes, suelen llegar en su investigación a esplendorosos desacuerdos. Las formas flamencas aurales (tonás y martinetes, poco después la siguriya) comenzaron a aparecer, y tal vez a formarse, en un tránsito verdaderamente enigmático que al parecer se iniciaría en los corridos castellanos, moriscos, fronterizos, hace ahora menos de dos siglos. Las formas anteriores de aquellas iniciales tonás, si existieron, nos son desconocidas: por lo menos nos es

desconocida la etapa de tensión que llevaría la música desde el romance, reiterativo y apacible, a la toná, en donde la desdicha sonora es instantánea. Si hay que buscar un elemento que transforma la música sencilla y calmada de los romances en la música compleja y sobresaltada de las tonás, quizá haya que buscarlo en la pena andaluza, en la desgracia de su historia, y en la sentimentalidad desgarrada de los gitanos, para quienes el júbilo jamás fue otra cosa que un alivio muy breve, parecido a una medicina. Resumiendo: los orígenes inmediatos, mensurables, del cante, son gitanoandaluces. Sus basamentos musicales proceden de profundas fuentes: el orientalismo musical andaluz, las recreaciones moriscas, la liturgia bizantina y en algunos casos judaica, más esa portentosa disposición para el ritmo de Andalucía en general y, en particular, de los gitanos (esos seres que poseyeron una cultura consolidada dos mil años antes de la era cristiana, esa comunidad procedente del tejido de castas que formaban el pueblo indio). ¿Cuál es, en fin, la placenta del cante? Intentar responder a esa pregunta en una conferencia sería sencillamente un desafuero, además de un fracaso. Sólo registraré algunas opiniones relativas a la infancia de la saeta.

Como respecto de otros cantes, los tratadistas proporcionan datos a veces convergentes, pocas veces complementarios, y en muchas ocasiones contradictorios entre sí. Arcadio Larrea conjetura que la saeta es una forma musical procedente de algún lejano rito de la fecundidad que se realizaría, en su origen, mediante gestos sacrificiales y que, más tarde, habría sido cristianizada al perderse en los siglos su primitiva ideología. Es una hipótesis apasionante, aventurada y solitaria: que yo sepa, nadie la comparte con él. La mayoría de los estudiosos recogen el origen de la saeta donde lo deposita Larrea: en su momento de vinculación con el cristianismo. Así, Angel Caffarena opina que la saeta remota —esto es, la saeta anterior a la que hoy conocemos, ya gitanizada y emparentada o dependiente del martinete o de la siguiriya— se origina en la antigua «música religiosa de la cristiandad». Posteriormente se aflamencan; sin duda, prosigue Caffarena, «por una general influencia gitana o por el genio de determinado cantaor o cantaora. Mas en este punto, ya no son saetas (...) serían siguiriyas o martinetes recreados». Caffarena apostilla que éste es tal vez el cante «en que más marcada está la influencia gitana», pero a esta saeta que podemos llamar moderna (su nacimiento propiamente dicho parece proceder de 1919) prefiere las saetas antiguas, que considera más puras, y menciona «las de Pasión, llamadas “perotas”, que se conservan en el pueblo malagueño de Alora y las de Puente Genil o “cuarteleras” (...) y tienen un indudable aire oriental de tipo hebraico. Son casi un recitado». Como ejemplo de saeta de Alora cita esta letra: «Míralo por donde viene/el mejor de los nacíos/con la cruz sobre los hombros/y el rostro descolorío», y como ejemplo de Puente Genil: «Cuál de vosotros, discípulos/moriréis por mí mañana./El uno al otro se miran/y ninguno contestaba»; y agrega: «a nuestro juicio, éstas y las que reúnen las mismas características de ritmo y melodía, como las célebres —por su dulzura— de las monjas de Utrera, son las auténticas saetas, tanto por su pureza como por su origen». Señalemos que la primera de las saetas citadas, la de Alora, que según Caffarena es previa a la gitanización de este cante, no hace mucho podía escucharse en La Mancha Baja, durante la Semana Santa, y cantada precisamente dentro de la estructura formal del martinete; claro es que ello puede deberse a que la letra sea anterior a la gitanización

de la saeta. En cuanto a la autenticidad, el asunto consiente una matización: la saeta remota —de haber existido como canto y no únicamente como rezo salmodiado— es, sin duda, más antigua que las que hoy conocemos, pero la «autenticidad» de las actuales no tolera demasiado regateo. Así, nos autoriza a suponerlo el musicólogo Hipólito Rossy cuando escribe: «Lo indudable es que la saeta actual ha arrollado hasta el olvido a la saeta anterior, de la que sólo perdura, con el nombre, su contenido: una oración cantada». Y prosigue Rossy: «En modo dórico, y alguna en modo mayor, la saeta clásica ha llegado hasta las primeras décadas de este siglo [el siglo XX] como canto popular —no flamenco—. Los profesionales, antes, rara vez cantaban saetas. Realmente, la saeta de principios de siglo estaba ya en declive por demasiado empalagosa. Se trata de un canto decadente que había de ser relevado; pero lo que no parecía previsible es que del relevo se encargaran los profesionales del cante jondo, creando una saeta difícilísima, que sólo pueden cantar los muy dotados para este arte y profundos conocedores de los estilos del cante.»

Para continuar enredando la madeja en cuanto a los orígenes de la saeta recordaremos otras opiniones. Medina Azara asegura que este canto, «la creación más grandiosa y genial de la música española, fue ejecutada por “marranos”. Es la oración que los conversos cantaban (para aumentar la poca confianza que puso la Iglesia en su cristiandad) o tuvieron que cantar, obligados, a Cristo o a la Virgen. Lo admirable de la saeta es que reúne en sí la máxima devoción (a Cristo) y la más terrible desesperación (del judío)». Como veremos, ese lejano origen es terminantemente refutado por Ricardo Molina y Antonio Mairena, aunque el parentesco de la estructura musical de la saeta con determinadas músicas judaicas, además de apoyarlo Caffarena (aunque no de un modo tan vehemente como Medina Azara, que atribuye su entera paternidad a los judíos conversos), lo anota también José Manuel Caballero Bonald, el cual propone el «origen semítico de muchos giros melódicos de las saetas, es decir, que tal vez podamos establecer una estrecha relación entre la toná gitana y ciertos atributos distintivos de endechas árabes y judías (...). Las más acreditadas formas de saetas derivan, en su mayoría, del martinete y de la siguriya, conservando una evidente filiación con ese impenetrable mundo de enlace entre ciertas melodías semíticas y los modos ornamentales de la música litúrgica bizantina». Opinión que en parte coincide con la de Carlos Almendros, para el cual las saetas antiguas son «como sonos procedentes de los cantos litúrgicos bizantino-mozárabes, que el pueblo mezcló con tonadas de romances antiguos. Tales romances o “tonás”, de carácter religioso, en un principio recitados y salmodiados, se irían convirtiendo, poco a poco, en cantes propiamente dichos».

Pero, ¿cuándo llegaron a ser cantes? La opinión de Medina Azara parece dudosa. Caballero Bonald sostiene que «el mundo de la saeta permaneció en el más riguroso anonimato» antes de la aparición, a finales del XVIII de las primeras tonás. Esto es lo que, también, opinan Molina y Mairena; por cierto, de modo tajante: «Nos gustaría poder afirmar que la saeta se cantaba ya en el siglo XVIII. Pero esto sería una broma fantástica. La saeta no es más que una derivación de la toná o una corrupción de salmodias litúrgicas católicas. Precisamente la flamenca (la derivada de la toná) es la más nueva y la única que se canta en calles y plazas. Las otras —simples narraciones