

EL canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor

INMACULADA MARQUÉS

JOSÉ MIGUEL DÍAZ-BÁÑEZ

JOAQUÍN MORA

Universidad de Sevilla

inma.marques.donaire@gmail.com

dbanez@us.es

mora@us.es

Resumen

El presente estudio constituye un análisis multidisciplinar enfocado en un canto litúrgico (“Santo Dios”) que se interpreta en un contexto socio-religioso y que en la localidad de Mairena del Alcor ha evolucionado hacia una forma flamenca. Desde un punto de vista musical, exploramos las distintas versiones localizando los elementos ornamentales que permiten hablar de cambio formal. Por otro lado, desde la Teoría del Performance, analizamos el canto del Santo Dios como elemento integrado en un marco cultural que posibilita la emergencia e institucionalización de una nueva forma sonora, asumida por parte del colectivo como rasgo identitario. El objetivo que perseguimos con todo ello es mostrar la evolución de un fenómeno musical que puede servir como modelo interpretativo aplicable al estudio del origen y evolución de los estilos flamencos.

Abstract

This paper address a multidisciplinary analysis of a chant (“Santo Dios”) that takes place in a social-religious context of Mairena del Alcor (Seville) where it has evolved into a flamenco form. First, from a musical point of view, we explore several versions and find the ornaments representing the formal change to the flamenco form. Second, from the performance theory point of view, we analyze the chant as an integrated element into a cultural framework that allows for the emergence and institutionalization of a new sound. In addition, this “way of doing” is assumed as a collective identity trait in Mairena del Alcor. With this, the aim is to show the evolution of a musical phenomena as a model for the study of the origin and evolution of the flamenco styles.

1. Introducción

La música flamenca como objeto de estudio ha centrado el interés de los investigadores desde muy distintas disciplinas y bajo perspectivas teóricas diferentes. Temáticas relativas a los orígenes musicales, la tipificación de estilos, así como el análisis literario de las coplas y las monografías biográficas dominan casi todo el repertorio de la bibliografía del flamenco. En los trabajos de Navarro y Roperio (1995) y Cruces (2002) puede consultarse el estado de la investigación sobre temas relacionados con el flamenco. En la actualidad, podemos encontrar nuevas perspectivas surgidas de la musicología y de las ciencias sociales que abordan al flamenco como resultado de procesos evolutivos impulsados por la tradición oral y los contextos de ejecución. Citamos aquí el trabajo de Kramer y Plenkers (1998) que estudian el cambio formal de la saeta o el de Marqués y Díaz-Báñez (2010) donde se estudia el uso de una misma forma flamenca, la alboreá, en distintos contextos.

Como ocurre en otras músicas tradicionales, motores que impulsan los movimientos evolutivos del flamenco son, entre otros, la tradición oral y las celebraciones populares. El presente trabajo constituye un análisis multidisciplinar de un fenómeno musical que se viene produciendo desde los años cincuenta del siglo XX en la localidad sevillana de Mairena del Alcor y que está sometido (desde entonces hasta nuestros días) a un cambio formal gradual hacia una forma estética flamenca. De esta forma, hablamos de una transformación que tiene como

consecuencia el “paso de canto a cante”. Señalamos que el término “cante” tiene un significado genérico en el argot de los aficionados del flamenco y se usa tanto para referirse al estilo o “palo” (ej. cante por bulerías) como a la canción flamenca en general (ej. “el cante flamenco”).

Desde disciplinas como la Etnomusicología se proponen distintos modelos interpretativos para el análisis de fenómenos musicales. Citamos, sin ser exhaustivos, el *modelo descriptivo orgánico* (Herndon: 1974) y los *métodos mecánicos de clasificación* (Nettl: 1964). Sin aplicar literalmente ninguno de ellos, tomaremos de los mismos aquellos aspectos que resulten relevantes para nuestro estudio desde un punto de vista émico, esto es, concediéndole un destacado papel a aquellos elementos que son significativos para los propios intérpretes del evento. Destacamos asimismo, que enfocaremos un análisis músico-contextual desde la perspectiva teórica del performance, pues el objetivo no se reduce a explicar “cómo” se produce la dinámica evolutiva sino destacar además, los factores sociales y culturales que se articulan en ese contexto específico. Esto permitirá exponer los conceptos que permiten la aceptación y la institucionalización de la nueva sonoridad en el colectivo implicado.

Desde un punto de vista musical, exploraremos cuáles son los elementos ornamentales que permiten hablar de cambio formal, explicando la dinámica del proceso evolutivo gradual a partir de las distintas versiones. Dichas grabaciones se han obtenido en un trabajo de campo realizado en la localidad en dos etapas: grabación del evento performativo, por un lado, y consulta y obtención de versiones a distintos intérpretes de varias épocas, por el otro. De esta forma, analizamos el acto como un proceso en el que se articula la música con la experiencia religiosa como un evento performativo en el que exploramos los elementos relevantes para comprender su significado tanto desde el punto de vista “emic” y “etic”.

La consideración del *Santo Dios* como ejecución musical dentro de un contexto socio-religioso nos permite explicar que la evolución del canto discurre paralela a la evolución de los parámetros culturales del colectivo implicado en el mismo, pues en aquél están vertidas unas “maneras de hacer” y unas “formas sonoras” específicas que el intérprete comparte con la colectividad a la cual pertenece.

El estudio lo dividimos en tres partes: ubicación histórico-cultural del objeto de estudio, análisis musical comparativo de las interpretaciones y estudio etnomusicológico del evento y su contexto.

2. El objeto de estudio: una pieza litúrgica-rogatoria

“Santo Dios”, “Trisagio”, “*Trisanctus*” o “*Agyos Theos*” son las primeras palabras de un canto de carácter rogatorio y de invocación que está presente en diferentes momentos canónicos de liturgias como la Romana, Griega, Bizantina o Hispanomozárabe. La forma más solemne del canto, según la transcripción del griego del *Liber Usualis*¹ es: “Agyos o Theos, Agios Iskyros, Agios athanatos eleyson imas” (“Santo Dios, Santo fuerte, Santo inmortal, ten misericordia de nosotros”).

Algunas fuentes sitúan su origen en Constantinopla durante el siglo V, a causa de los catastróficos terremotos que la asolaron, autorizándose como invocación a la trinidad en tiempos de calamidad durante las sesiones del IV concilio de Calcedonia (451 d. C.) e introduciéndose en la liturgia bizantina. La presencia en otras liturgias occidentales como la Liturgia Gálica o la Hispano-mozárabe se debe a la gran interrelación cultural de la cristiandad en el Mediterráneo durante los siglos I-V y a la influencia de unas liturgias sobre otras. Para más información, citamos la enciclopedia católica (Knight: 1999).

En las distintas versiones actuales como la gregoriana o la ortodoxa, se interpretan en forma de responsorio, pudiéndose alternar dos coros o coro-intérprete. Aunque comparten elementos

¹ El *Liber Usualis Missae et Officii*, más comúnmente denominado *Liber Usualis* (‘Libro usual o común’), es una colección de canto gregoriano utilizada por la Iglesia católica romana.

musicales comunes a los cantos del Mediterráneo, como son la ornamentación, el carácter melismático o el tempo ralentizado, las distintas versiones desarrollan melodías diferentes. Este hecho podría ser resultado de evoluciones locales específicas o bien de la composición musical de determinados autores bajo los parámetros estilístico-culturales de una época. La vigencia de las mismas puede explicarse por la popularización que gozan las diferentes liturgias eclesiásticas transcritas musicalmente.

2.1 El trisagio en Andalucía

En Andalucía encontramos el Trisagio o “Santo Dios” con uso y funcionalidad variable. Existe la interpretación como plegaria recitada en griego y dirigida al “Dios Terrible” en días de tormenta. Esta tradición podría haberse mantenido desde la época mozárabe por influencia bizantina ya que dicha liturgia se desarrolla en griego.

Por otra parte, podemos encontrarla como cante de rogativas cantado por los jornaleros a la salida y a la puesta del sol en la cuenca del Guadalquivir y en algunos pueblos de la sierra de Huelva. Según Iniesta (2000), Blas infante recoge y anota la melodía del trisagio tras haberlo escuchado en este contexto y es dicha melodía la que inspira el actual Himno de Andalucía.

El proceso de cristianización de la Península ibérica en los últimos momentos del Imperio Romano encuentra como obstáculos las doctrinas unitarias del judaísmo, del arrianismo y posteriormente del Islam. La doctrina trinitaria considera herética a aquellas y el uso del trisagio supone la afirmación doctrinal frente a otras imposiciones de tipo teológico².

2.2 Santo Dios en Mairena del Alcor

El trisagio es un canto que se entona los días 11 y 18 de marzo dentro de los actos procesionales de la Hermandad del “Cristo de la Cárcel” de Mairena del Alcor. Se trata de una Imagen en lienzo que veneraban los presos de la antigua prisión y hacia la que va dirigido el canto. Los datos sobre los orígenes de tal veneración nos remiten al siglo XVII y a la América colonial. Una información completa del origen y veneración de la Imagen puede consultarse en el texto de Méndez-Carrión (2005). Aunque no se tienen datos precisos de los orígenes de la práctica musical del Santo Dios, encontramos una referencia acerca de su “uso” vinculado a una “procesión de rogatoria” con motivo de la escasez de lluvias sobre 1849 en Mairena del Alcor. Sin embargo, es al *Sochantre de Mairena*³ al que se le atribuye la interpretación de este canto con estética flamenca en la mitad del siglo XX.

El aspecto crucial del fenómeno que estudiamos recae sobre la relación estrecha entre religión y flamenco en la localidad de Mairena del Alcor, relación que está presente en muchas formas musicales interpretadas en manifestaciones culturales colectivas (saetas, villancicos, campanilleros, pregones de pasión, campanillas de ánimas, etc.). Todas ellas constituyen un gran repertorio musical de tradición oral y forman parte de diferentes actos litúrgicos y religiosos. En Mairena, como en otras muchas localidades de Andalucía, el calendario religioso regula la vida social y cultural. Algunos autores plantean este hecho como el resultado de la influencia de la religión cristiana difundida por las órdenes de predicadores en el territorio andaluz como último reducto musulmán de la Reconquista. (García-Jiménez: 2010). El “uso” del trisagio vinculado al culto de “la Cruz” en los actos colectivos de culto en Mairena podría justificarse en este ámbito, pues forma parte del devocionario franciscano (Vergués: 1882) y en dicha localidad existía un convento de dicha orden.

² En este sentido, hay opiniones que consideran que el “Santo Dios”, recitado en el ámbito de las labores del campo sustituiría al “Allahu Akbar” islámico recitado tres veces a la salida y puesta del sol por los moriscos conversos de la recién reconquistada Al-Andalus. www.musulmanesandaluces.org/hemeroteca/50/himno_de_andalucia

³ Sochantre era el cargo inmediatamente inferior al chantre y tenía como función regir al coro gobernando al canto llano. En Mairena del Alcor sochantre no hace referencia a un cargo sino que era el apelativo de la persona encargada de los cantos en las actividades religiosas.

3. Análisis musical

El análisis de la ejecución de la pieza “Santo Dios” en Mairena del Alcor como hecho musical nos muestra un esqueleto melódico común en una interpretación de responsorio *a cappella*. Esta forma musical solista-coro es usual en la liturgia eclesiástica y se traslada al escenario procesional reproduciendo dos universos sonoros en alternancia: el cante del solista y la respuesta coral del pueblo. El objetivo que perseguimos en esta sección es mostrar la dinámica de un proceso evolutivo a partir de las diferentes versiones que recogemos en grabaciones realizadas en varios trabajos de campo, una primera, *in situ*, el día de la procesión (18 de marzo 2011), que recoge la versión del solista (y la del coro) y cuatro versiones adicionales que corresponden a distintos intérpretes maireneros⁴.

Partimos del supuesto metodológico de que los cantos podrían evolucionar a partir de melodías populares previas, por lo que tomaremos la versión coral como forma canónica de análisis. De hecho, se encuentran grandes rasgos de similitud con la melodía que encontramos escrita en partitura en un cancionero popular religioso escrito por Alcaser (1962). Realizaremos la transcripción de la versión coral estableciendo los elementos significativos y decisivos a tener en cuenta para el posterior estudio evolutivo de las otras interpretaciones. De esta forma, la versión popular o canon nos servirá de punto de partida para el análisis de las diferentes versiones entendido como un proceso evolutivo que tiene como resultado la interpretación flamenca actual, de tal suerte que nos permitirá formalizar la evolución de una misma línea melódica hacia la forma flamenca.

3.1. Metodología de las transcripciones.

Analizamos las distintas versiones desde un modelo metodológico de transcripción que está basado en la idea de *pertinencia constructiva*⁵ como criterio de transcripción. Una metodología similar es propuesta por los etnomusicólogos Sihma Arom (1985), Bruno Nettl (1964) o Berlanga (2002). El objetivo que perseguimos con las transcripciones es describir de manera objetiva la realidad sonora que percibimos en cada una de las versiones. Nuestro método de anotación se realiza en cuatro etapas:

(1) Transcripción real. Se realiza a partir de las interpretaciones que recogemos en la grabación de campo. Para ello escribimos las partituras anotando fielmente los tonos y cadencias rítmicas.

(2) Validación de las transcripciones. Para tal fin, usamos un editor de partituras donde se superponen el canto real y un fondo instrumental que reproduce el sonido de la partitura transcrita.

(3) Transcripción simplificada. Se determinan las notas básicas o *peaks*, así como las notas de adorno y melismáticas como criterios de pertinencia. Descartaremos otros detalles musicales de ejecución tales como la complejidad rítmica por ser no significativos e ineficaces para nuestro propósito. Por tanto, no consideramos la métrica, estableciéndose tres longitudes de duración relativas no exactas: *redonda* con una duración larga, *blanca* con una duración media y *negra* de duración breve.

(4) Normalización de tónica. Se reescriben todas las partituras en la misma tonalidad.

⁴ Recogemos las versiones de los aficionados Manuel Crespo, Antonio Reyes e Hilario Jiménez, así como la de los maestros Manuel Mairena y Calixto Sánchez.

⁵ Esta metodología se basa en la reducción de la escritura musical a los aspectos que se consideren adecuados o “pertinentes” para el objeto de estudio.

En la Figura 1 se ilustra la comparación de la tercera frase del *Santo Dios* a partir de la transcripción simplificada. Notamos como rasgos significativos la omisión de notas de adorno en el canto popular y las diferentes ejecuciones melismáticas al final de la frase, sobre todo en el caso de H. Jiménez y M. Mairena.

1.2 Resultados obtenidos

Como resultado del análisis realizado, se detecta que la transformación se hace en base a la inserción de vectores melismáticos por parte de los intérpretes⁶. Este aspecto es crucial desde nuestro punto de vista, ya que el proceso de *aflamencamiento*, en este caso, pasa por la adición de melismas sobre la vocal de acento fuerte a finales de frase. Asimismo, la frecuencia del recurso melismático será el criterio que nos ayude a determinar el grado de estilización de una versión sobre otra. Algunas observaciones adicionales son:

1. Existencia de un paralelismo patente entre transcripciones.
2. Aparición de rupturas en cualquier punto de la frase para el caso de interpretaciones más actuales, sobre todo las de Crespo, Jiménez y Mairena.
3. Las versiones de A. Reyes y M. Crespo presentan menos rasgos melismáticos que las de Calixto Sánchez, Manuel Mairena e Hilario Jiménez, apartándose éstas de las versiones anteriores en el aumento de melismas y giros melódicos (estos se infieren como aportación personal de cada uno de ellos, especialmente en el caso de Calixto).
4. Desde el punto de vista estructural, las diferentes versiones no presentan variaciones significativas. El canto de M. Mairena, ejecutado a compás de bulerías, no supone una excepción.

Santo Dios
Estudio de la tercera frase

Mairena del Alcor Arr. JMR

Popular

M Crespo

A Reyes

C Sánchez

H Jiménez

M Mairena

Figura 1. Señalamos en color negro las notas básicas y magenta las notas melismáticas.

⁶ Esta transformación de índole melismática es refrendada por los informantes como rasgo significativo de “lo nuevo”.

Desde el punto de vista estético, resulta especialmente de interés la interpretación flamenca de M. Mairena, con giros melódicos ricos y subidas brillantes. Esta versión presenta un elemento diferencial con respecto a las mencionadas pues se encuentra sujeta a compás de bulería y presenta un acompañamiento instrumental de las guitarras de Pedro Bacán y Antonio Carrión.

Destacamos además, que las versiones de A. Reina y Calixto se realizaron (a petición nuestra) con objeto de hacer una reconstrucción a partir de lo que ellos “recuerdan” de la versión del *Sochantre de Mairena*, de la cual no existe grabación y está asumida como iniciadora del proceso evolutivo. La similitud de rasgos, como la voz nasal y engolada o la lentitud y prolongación de notas, avalan la fiabilidad de dicha reconstrucción según varios informantes consultados. Notamos que la versión actual es la de H. Jiménez, intérprete solista en el culto procesional.

4. Análisis etnográfico

El propósito de esta sección es mostrar que la evolución del canto discurre de forma paralela a la evolución de las preferencias estilísticas del flamenco de la colectividad de Mairena del Alcor en un marco religioso procesional. Para ello, y desde la perspectiva de la *Teoría del Performance*, realizamos un análisis del mismo, así como de los elementos que lo integran y que están vinculados a la práctica musical. El concepto que se pretende resaltar es que se trata de un marco social posibilitador de experiencia religiosa a través de la plegaria cantada, permitiendo la institucionalización de una nueva forma de interpretación y de sonoridad flamenca. Dicha sonoridad y por tanto, la “forma de hacer” a ella asociada, se establecen como rasgos identitarios del colectivo de Mairena desde el punto de vista “emic” y “etic”.

Los conceptos de “ejecución cultural” y “ocasión musical” (Herndon y Macleod: 1981) como herramientas de análisis, nos llevará a estudiar la relación entre el canto y el contexto cultural a través de aspectos como religiosidad y música.

4.1 El evento performativo.

El trisagio o “Santo Dios” de Mairena del Alcor está específicamente vinculado en esta localidad a los actos devocionales del Cristo de la Cárcel y fuertemente contextualizado en las procesiones de dicha Imagen, donde cobra sentido y funcionalidad, formando parte de las mismas como un acto ritualizado dentro de un evento religioso más amplio.

Aunque su “uso” está restringido a dicho contexto y bajo las formas que recogemos en las grabaciones de campo, existe una grabación en soporte de cinta magnética de Manuel Mairena⁷ realizada en un contexto de ejecución religioso distinto al procesional. Se trata de una misa flamenca y presenta, como ya señalamos en el apartado anterior, diferencias estilísticas con respecto a las demás interpretaciones.

El trabajo de campo realizado *in situ* nos revela que la práctica del canto no se presenta de manera aislada, sino vinculada a otros elementos que forman parte de un mismo evento performativo. Dicho evento es cultural y social pues todos sus componentes están establecidos socialmente por la comunidad que lo integra. Siguiendo las pautas de Singer (1972), destacamos el interés del estudio y la comprensión de los elementos del mismo para entender el devenir del canto asociado, pues partimos de la idea de que los cantos de tradición oral evolucionan integrados en diferentes marcos colectivos de experiencia y ligados a la cultura de un grupo específico.

La procesión del Cristo de la Cárcel nos muestra un espacio socialmente organizado de actores y espectadores con unas actividades programadas en un itinerario. El grupo de actores está constituido de forma activa por los penitentes organizados en torno a las Imágenes (también procesiona la Imagen de la Virgen del Amparo), dirigidos por la autoridad eclesiástica y los representantes de la Hermandad. Como otras manifestaciones religiosas del mismo carácter,

⁷ Grabación privada.

la procesión tiene carácter penitencial, pues la Imagen viene seguida de numerosos fieles dotados de “grillos”, objetos penitenciales que se ciñen a los pies llamados así por el sonido de los grilletes al caminar. Dicha práctica era habitual en toda la geografía española y América Latina, extendiéndose el uso de dichos objetos a cadenas, cilicios y coronas de espinas. Tienen su origen en el siglo XV y generalmente van unidas a cofradías de “Vera Cruz” (véase el trabajo de Sánchez [1996] para un estudio detallado de este asunto).

Entre los intérpretes incluimos al solista, que entona el “Santo Dios” frente a la Imagen a la salida de la ermita y los fieles, que portan velas y responden al intérprete individual a modo de eco con la versión coral del canto. Para participar en la procesión no es necesario ser miembro de la Hermandad, aunque sí lo es para desfilarse como penitente.

4.2 El canto como ejecución cultural: la ocasión musical

El canto que nos ocupa pone en evidencia las conexiones entre aspectos tales como música, prácticas religiosas, creencias, emotividad y ciertas maneras de organización social. Planteamos los momentos de ejecución del canto como ocasiones musicales culturales (McLeod: 1996) pues en ellas se materializan y se expresan tales conexiones. Este hecho supone, en este caso, la articulación entre la plegaria cantada y una idea de religiosidad de tintes a la vez pragmáticos e ideológicos. Por otro lado, podemos definir la interpretación individual como una forma de articular flamenco y religiosidad popular.

Todas las versiones tienen elementos de aportación personal pues se abordan desde distintas tonalidades, son acometidas con diferentes posiciones de la voz, diferentes acentuaciones vocálicas y de fraseo así como adiciones en mayor o menor número de rasgos melismáticos. Este hecho no es sólo una manera de abordar una pieza musical con una intencionalidad estética sino que le permite al intérprete expresar sentimientos evocadores que afloran de experiencias religiosas individuales y se manifiestan a través del cante. En palabras de Hilario Jiménez “[...] se trata de cierta responsabilidad, de hacerlo lo mejor posible, pero también de expresar sentimientos, emociones a la Imagen y crear un clima de recogimiento y fervor [...]”.

Las salidas procesionales del Cristo de la Cárcel suponen la construcción social de un marco espacial posibilitador de experiencias religiosas, manifestadas a través del canto, tanto individuales como colectivas. Sin embargo, también lo son de recreación y creación estética, permitiendo la aparición de rasgos estilísticos asociados a la sonoridad flamenca que, a la postre, nos permiten hablar de procesos evolutivos en la creación del corpus flamenco.

Desde el punto de vista émico, la interpretación del *Santo Dios* que empieza a dar muestra del proceso hacia el “aflamencamiento” es la del Sochantre y se recuerda por los registros nasales, “voz afillá” y giros propios del cante⁸. La forma personal de expresar del autor mencionado puede ser el resultado de un proceso de creatividad individual, pero su pertenencia a un colectivo hace que comparta con el mismo criterios de preferencia musicales. Este argumento puede explicar el hecho de la aceptación de dicha estética por la comunidad. Según Hilario Jiménez, “[...] en Mairena se empieza a tener hecho el oído al cante, a los mayores le gusta la voz flamenca del Sochantre [...]”.

La ocasión performativa y los significados culturales a ella asociados, sustentan un “modo de hacer” que posibilita no sólo la creación sino también la aceptación y conservación de la música. Los procesos de creatividad son individuales pero suponen una proyección de la historia cultural del intérprete y de la comunidad al que se asocia. El paso del “canto a cante” puede ser fruto de una decisión individual, pero es avalada e institucionalizada por la comunidad de Mairena en tanto ésta comparte “la forma flamenca como ejecución natural”. Resulta patente este hecho en la localidad natal del maestro D. Antonio Mairena, donde la preferencia por el flamenco como forma musical está presente en la conciencia colectiva y no sólo es recurrente en todas las

⁸ La expresión “giros propios del cante” es utilizada por el informante Hilario Jiménez para referirse al rasgo melismático.

manifestaciones festivas y religiosas sino que es generador de identidad social. Los habitantes de Mairena se sienten conocedores del flamenco y la asimilación canto-cante constituye un rasgo de pertenencia identitario⁹.

5. A modo de conclusión

Este trabajo se ha realizado un estudio músico-etnográfico de un acto religioso popular enfocando el “traslado” de un canto litúrgico hacia una forma estilística flamenca. El estudio de este marco religioso como laboratorio de análisis nos permite la observación de un fenómeno musical (actual) como un organismo vivo que evoluciona ligado a la colectividad que lo produce, lo recrea y lo transforma, siguiendo sus parámetros culturales y formas sonoras.

Desde el punto de vista musical, encontramos que la transformación formal del canto tiene lugar como un proceso evolutivo determinado por la adición de notas melismáticas en la vocal acentuada de los finales de frase. Podemos establecer entonces este añadido melismático (junto con la ruptura de frases) como mecanismo inicial para transformación formal en el marco del flamenco. Por otro lado, y en conexión con lo anterior, señalamos al flamenco como rasgo indentitario en la localidad mairenera que conduce a su uso en la representación de un culto religioso popular. Este culto pertenece a una Hermandad de penitencia a la cual se sienten vinculado la totalidad de los habitantes del pueblo¹⁰, lo que refuerza aún más el vínculo identitario citado.

Muchos estilos y variantes del flamenco podrían ser el resultado de una evolución y una transformación de melodías populares a la que se le insertan los vectores ornamentales y los rasgos estilísticos considerados como propios por los intérpretes y por el colectivo al cual pertenecen. El *trisagio* que nos ocupa no es definido como variante flamenca por el colectivo, aunque podemos incluirlo dentro de las llamadas *tonás religiosas*. De hecho, la interpretación del *Santo Dios* de Manuel Mairena por bulerías en una misa flamenca constituye su consolidación como cante integrado dentro del repertorio flamenco. En este caso, hablamos del “traslado” desde un contexto exclusivamente religioso (procesión) hasta un ámbito de interpretación más cercano al flamenco profesional.

Finalmente, añadiremos que atendiendo al objeto hacia el que va dirigido, el discurso utilizado y a unos determinados rasgos musicales de ejecución, el *canto-cante* del *Santo Dios* posee rasgos comunes con el cante de saetas (por martinetes) y, planteamos aquí su interés como objeto de estudio para el conocimiento de fenómenos conducentes a la aparición y consolidación del cante flamenco.

Bibliografía

- Alcaser, J. M. (1962). *Cancionero popular religioso*. Editorial la Milagrosa. Octava edición.
- Arom, S. (1985). *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique central*. Paris, SELAF. 2VOLS.
- Berlanga, M. A. (2002). *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología, el concepto de Pertinencia Constructiva*. Patrimonio Etnológico Musical, Granada, Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Cruces, C. (editor) (2002). *Historia del Flamenco*. Ed. Tartessos, Sevilla.
- García-Jiménez, M. (2010). Patrimonio y creatividad. La música de tradición oral en contextos devocionales. Religiosidad popular. Instituto de estudios almerienses. Biblioteca electrónica, Almería.
- Knight, K. (1999). Enciclopedia Católica. New York: Online Edition.
- Herndon, M. (1974). *Analysis: The herding of sacred cow*, Ethnomusicology, An Arbor. (Vol I).
- Herndon, M. & McLeod, N. (1981). *Music as Culture*. Darby, Pa : Norwood.

⁹ Es habitual en Mairena la pregunta ¿te gusta el cante? en lugar de ¿te gusta el flamenco?, lo que indica el supuesto conocimiento del término “cante” por toda la colectividad.

¹⁰ Según A. Reyes “El Cristo de la Cárcel es el Señor de Mairena, el Cristo de todos los maireneros, incluso ateos”

- Iniesta, E. (2000). Historia sonora del himno de Andalucía. Conserjería de Relaciones Institucionales, Junta de Andalucía.
- Kramer, C., Plenkers, L. J. (1998). *The Structure of the saeta flamenca: An Analytical study of its Music*. Yearbook for Traditional Music.
- McLeod, N. (1996). *Some techniques of analysis for western music*. Tesis doctoral, E.U., Northwestern University.
- Mairena, A. y Molina, R. (1971). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla, Librería Al-Andalus.
- Marqués, I. y Díaz-Báñez, J. M. (2010). *El cante por alboreá en Utrera: desde el rito nupcial al procesional*. Actas del II congreso interdisciplinario “Investigación y Flamenco”, J.M. Díaz-Báñez y F. Escobar (eds.). Universidad de Sevilla.
- Méndez-Carrión, E. (2005). *Reseña histórica y Devoto quinario al Santísimo cristo de la Cárcel*. Hdad . Del Santo Cristo de la Cárcel. Mairena del Alcor.
- Navarro, J.L., Roper, M. (editor) (1995). *Historia del flamenco*. Ed. Tartessos, Sevilla.
- Nettl, B. (1964). *Theory and Method in Ethno musicology*. Nueva York, Mc. Graw Hill.
- Sanchez H, J. (1996). *El origen de la semana santa o de pasión en la península ibérica*. Temas medievales. Buenos Aires.
- Singer, M. (1972). *When a Great Tradition Modernizes*. New York: Praeger.
- Vergés, B. (1882). *El piloto divino*. Imp y librería de la Inmaculada Concepción. Barcelona. 2º edición.