

La serrana flamenca y su antecedente musical

Guillermo Castro Buendía
Musicólogo especializado en Flamenco

a Gregorio Valderrama Zapata

Introducción

En numerosas ocasiones nos hemos manifestado a favor de considerar la música tradicional como base y germen del cante flamenco. A partir de ésta, los artistas flamencos supieron asimilar y transformar cantos que para ellos eran familiares, pues fueron tomados de su entorno, creando las variantes flamencas que hoy conocemos.

En el caso que nos ocupa de la serrana, aunque varios autores apuntaron su posible origen popular, no habíamos dado hasta ahora con ningún ejemplo musical recopilado antes de su transformación flamenca. Creemos que el documento localizado¹ es de gran valor, si bien no coincide exactamente con un cante flamenco.

Antecedentes

La serrana hace su aparición muy a finales del S. XVIII o en los albores del XIX en obras de autores académicos como Manuel García. Aunque la serrana es una modalidad musical posterior a la caña y al polo, las versiones flamencas de éstos aparecen hacia mediados del XIX, por lo que el carácter flamenco de la serrana se vendría a desarrollar probablemente en la misma época.

De las diferentes versiones de la serrana flamenca que se han transmitido no podemos decir que sean diferentes, son todas la misma (según parece de Silverio Franconetti), salvando las diferencias interpretativas de los cantaores, que repiten en mayor o menor medida algunos tercios. Varía por ello la estructura general pero no la interna del propio cante². Conserva este estilo la copla de seguidilla compuesta³, que revela la herencia de su posible origen como variante de unas seguidillas.

La serrana flamenca presenta el modo melódico de *Mi*, utilizando cadencias armónicas similares a la caña y el polo, y un compás característico alterno: 3/4 – 6/8, originado probablemente a partir de un ritmo ternario anterior con posibilidad de hemiolia.

¹ *Canción de la sierra de Antequera y Ronda. Se llama La Serrana*. Biblioteca Nacional de España. Signatura MC/4198/15.

² Para más información consultar nuestra publicación *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio*, ediciones Carena, 2010, págs. 233 y ss., en la que demostramos esta afirmación.

³ Seguidilla compuesta: añade a la simple cuatro versos, dos pentasílabos y un heptasílabo en medio (7- 5a 7- 5a / 5b 7- 5b).

Algunos datos históricos sobre la serrana

Sobre los primeros datos de la serrana nos aporta información José Manuel Gamboa en *Una historia del flamenco*:

“[...] el lírico Manuel García, amén de polos, compuso serranas entre finales del siglo XVIII y primer tercio del XIX. La serrana figuraba entre los números que se presentaban de bailes de Escuela Bolera. Así, Faustino Núñez aporta las siguientes actuaciones que se celebraron en Cádiz: «En la Calle de la Compañía, Num. 10, el Sr. Lázaro Quintana cantará las seguidillas de Pedro La Cambra, las que bailarán el Sr. Francisco Cevallos y el Sr. José López», el 5 de abril de 1827; «Teatro Principal. Seguidillas serranas, que bailarán los señores Francisco Cevallos (a) el Panadero y Pedro Jiménez (a) Perete», el 28 de agosto de 1828; también los 20 y 21 de diciembre de 1828 encuentra «seguidillas Serranas», cantadas y bailadas. Mucho más adelante en 1848, en el Teatro Balón, se anuncia que «el Sr. Pardo cantará acompañándose con la guitarra Las Serranas». Es posible que las serranas se inspirasen en aires populares existentes; dicen algunos que en las «serranillas» (?).”⁴

Estas muestras anteriores a la versión flamenca de Silverio demuestran que existía una modalidad anterior de la serrana: la *seguidilla serrana*, que pudo ser el punto de partida para la variante flamenca. Debió tomar entidad flamenca hacia los años cuarenta del siglo XIX, que es cuando aparecen los primeros datos de la palabra “serrana” ya disociada de “seguidilla”, y relacionada con cantaores y acompañamiento de guitarra.

Sobre el dato de las serranillas que apunta Gamboa, Hipólito Rossy las cita en su *Teoría del Cante Jondo* como composiciones líricas de asunto villanesco, rústico o amoroso, escritas en metro corto por lo general⁵.

Veamos algunas noticias de serranas en Cádiz, antes de la época de Silverio Franconetti:

“Jueves 28 de Agosto de 1828 –*El polo de Ronda* (cantado por el Sr. Monge⁶). *Seguidillas serranas* (que bailarán los Sres. Francisco Cevallos (a) el Panadero y Pedro Jiménez (a) Perete. *Industria contra miseria o el chispero* (sainete, en el que los nominado Monge, Panadero y Perete cantarán y bailarán *La montañesa de Burgos*”.⁷

⁴ *Una historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid, 2005, pág. 517.

⁵ ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*, Credsa, S.A., Barcelona, 1998. Pág. 195.

⁶ Antonio Monge Rivero *El Planeta*.

⁷ *El afinador de noticias*, entrada del 21 de febrero de 2011. [En línea]

<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/02/bohorquez-descubre-el-planeta.html> [Consulta 23 de enero de 2013]

El 21 de diciembre de 1828:

“TEATRO PRINCIPAL. =*La urraca ladrona* (drama en cuatro actos). = concluido el tercer acto el Sr. José Alonso cantará el *Polo de Ronda*, y los Sres. Francisco Cevallos y Pedro Fernández bailarán la *Tana murciana*, y concluido el drama cantarán y bailarán las *seguidillas serranas*. =*Los majos envidiosos* (sainete, en el que los expresados cantarán y bailarán la *Montañesa de Burgos*). –A las 4½”⁸

Una de las citas más célebres sobre la serrana aparece en la archiconocida escena “Un baile en Triana” (1838) de Serafín Estébanez Calderón “El Solitario”, que relaciona el cante como una derivación de la caña:

“Desde luego haremos notar que la *Caña*, que es el tronco primitivo de estos cantares, parece con poca diferencia la palabra *Gannia*, que en árabe significa el canto [...] Hijos de este tronco son los oles, las tiranas, polos y las modernas *serranas* y tonadas”.⁹

Nótese que el autor dice “modernas serranas”, por lo que sería un cante nuevo o de reciente creación, o un cante anterior con alguna novedad en su modalidad. En todo caso, algo de nuevo tendrían para que el Solitario, conocedor de los aires populares las calificase así. Esa novedad nos hace entender que ya sería un canto en transformación, que aunque se podía bailar (por lo visto en las gacetillas anteriores) pronto se convertiría en cante para “escuchar”, ya que en la canción de *Joselillo el Torero*, que hacía furor a mediados del siglo XIX se dice:

*Soy torero y bebeó
canto también la serrana
de Juan de Dios y Planeta*¹⁰

Estos cantaores fueron célebres entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX, los describe El Solitario en las *Escenas Andaluzas*, lo que indica que la serrana era ya un estilo consolidado, y además, según parece, con variantes personales.

En 1848 aparecen cantadas a la guitarra por el Sr. Pardo:

⁸ *El afinador de noticias*, entrada del 28 de febrero de 2011. [En línea] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/02/lazaro-quintana-sobrino-de-el-planeta.html> [Consulta 23 de enero de 2013]

⁹ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas Andaluzas*, editorial Guillermo Blázquez, Madrid, 1983. Facsímil de la edición de Madrid de 1847. Pág. 205.

¹⁰ BLAS VEGA, José: *Silverio, Rey de los Cantaores* Op.Cit. Págs. 85-86.

“TEATROS

Balón. –A las seis y media se ejecutará la comedia EL CORAZÓN DE UN BANDIDO [...] el señor Pardo [...] cantará acompañándose con la guitarra la linda canción de la Malagueña [...] las *Serranas*.

Diario *El Comercio* 13 de julio de 1848”¹¹

En Madrid, en 1858 las interpreta Francisco Hidalgo:

“Teatro Lope de Vega. Función para hoy domingo 10 de octubre de 1858 a las ocho y media de la noche.

CONCIERTO ANDALUZ

Cuadro 1º. Se bailarán las sevillanas, por tres parejas acompañadas de cante y toque.

2º. Se cantarán Polo y Soledad, bailado por el Sr. Enrique y tocado por José Ojeda.

3º. Se bailarán las malagueñas acompañado de guitarra y canto.

CUADRO SEGUNDO

1º. Se cantará por Francisco Hidalgo, Caña, *Seguidillas Serranas*, Soledad y otros juguetillos agradables.

2º. Se bailarán Panaderos y Soledad.

[...]”¹²

Por el repertorio a interpretar y el artista en cuestión no queda más remedio que pensar ya en un estilo flamenco.

Acercándonos a la época profesional de Silverio, Demófilo describe en 1879 a las *seguidillas serranas* como canciones populares acompañadas de un aire musical especial:

“SECCIÓN DE LITERATURA POPULAR. CANTES FLAMENCOS. I. Bajo esta denominación conocen los cantadores, autoridad irrecusable en la materia, una serie de canciones populares tan dignas de estudio, en nuestro sentir, como las coplas contenidas en los Cancioneros de Fernán-Caballero y Lafuente Alcántara, limitadas a las seguidillas, llamadas también *sevillanas* y *serranas* por su procedencia y el aire musical con que se entonan”¹³

¹¹ *El afinador de noticias*, entrada del 30 de diciembre de 2010. [En línea]

<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/12/las-serranas-en-1848.html> [Consulta: 23 de enero de 2013]

¹² *Flamenco de papel*, entrada del 24 de octubre de 2009. [En línea]

<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2009/10/concierto-andaluz-1858.html> [Consulta: 23 de enero de 2013]

¹³ *La Enciclopedia*, 25 de octubre de 1879. Pág. 340.

No está muy claro si la diferenciación es respecto al origen geográfico o también al musical. Suponemos que también habría algún tipo de distancia musical entre ellas. La modalidad de la seguidilla “serrana” vendría a tener alguna distinción musical, quizás asociada a zonas de montaña como fue la serranía de Ronda, donde cantes como el polo y la caña tienen larga tradición. Las semejanzas musicales que encontramos entre la caña, el polo, la serrana y la liviana¹⁴ vendrían a confirmar la importancia de Málaga y su serranía en la configuración de estos estilos flamencos. Máxime cuando algunos de sus principales artífices eran oriundos de estas tierras, pongamos el caso de Tobalo de Ronda, o al menos pasaron largo tiempo en la provincia, como ocurrió con El Planeta. Igualmente se encuentran similitudes con la rondeña de Jacinto Almadén y la familia de las malagueñas, que presentan esa subida y caída tan característica en el VI grado del modo (*do*) en el primer tercio.

El documento malagueño de estudio

Gregorio Valderrama Zapata me envió amablemente hace tiempo una transcripción del canto que motiva este trabajo (muchas gracias Gregorio), arreglo que realiza a partir de un documento que se haya en la Biblioteca Nacional. La mala calidad de la copia conservada por Gregorio había supuesto algún comprensible error en la transcripción, lo que supuso en un principio no darle a esta partitura el valor que merecía. Posteriormente y tras un segundo estudio percibí una especie de jota en su naturaleza musical, lo que me permitió descifrar prácticamente la partitura completa. Una nueva copia proporcionada por Gregorio a partir de nueva reprografía de la Biblioteca Nacional confirmó nuestra transcripción. Hay que decir que el documento es anónimo, fechado hacia 1850 y del que no podemos dar datos más datos que el título: *Canción de la sierra de Antequera y Ronda. Se llama La Serrana*¹⁵.

Nos encontramos ante un canto con tipología de jota, si bien no es una jota estrictamente dicha. Su patrón rítmico ternario no coincide con los establecidos por Miguel Manzano Alonso para este género¹⁶ (ternario de agrupación binaria: 6/8) aunque su estructura sí lo es en parte, y su naturaleza melódica recuerda en cierta forma a ella.

Patrón genérico para el canto de la jota:



Nuestro ejemplo:

1ª parte

Voz

¹⁴ A este respecto consúltese igualmente nuestro libro. Op.Cit. Pág. 275

¹⁵ Consúltese la partitura completa al final de este estudio.

¹⁶ MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*, editorial Alpuerto, Madrid, 1995, pág. 49.

Respecto a la naturaleza melódica de este canto, la copla de seguidilla utiliza lo que Miguel Manzano¹⁹ denomina *modo de mi cromatizado* (modo de mi con alteraciones en los grados III, II y VI):

1ª parte

Voz

De mi se rra na va le más la pei ne ta va le

No es muy flamenca la melodía, pero si la comparamos con el modelo registrado por Pericón de Cádiz²⁰, veremos que el diseño melódico no está tan alejado:

Serrana, 1ª parte

9 Yo me voy so o o o lo

4 compases

Fa Mi Fa Mi Fa Do

13 a la a_a a_a a_a a o ri i i lla a de un ri i o

Sol Do Sol Do Sol Do Sol Re7 Sol

Cierto es que la caída del primer inciso se realiza en el modelo flamenco en el VI natural (*do*), y no alterado (*do#*), pero hay que contar con la consabida transformación flamenca de estos cantos. El segundo inciso sí coincide en su caída con el tipo flamenco en el III grado natural (*sol*). No obstante, no es nuestra intención demostrar que un canto sale del otro, aunque sí su semejanza estructural.

La serrana flamenca incorpora repeticiones de versos y melodías que alejan este estilo de la variante popular que aquí presentamos, pero de nuevo señalamos que los artistas del género flamenco no hicieron otra cosa que enriquecer estos estilos populares, con *jipíos*, repeticiones de versos, barroquismo vocal y una mayor lentitud en la interpretación, lo que supone perder totalmente la referencia musical de origen popular.

Veamos el tercer y cuarto incisos que en el ejemplo popular van ligados, o imbricados como dice Miguel Manzano:

7 más la pei ne ta de mi se rra na

3 4

¹⁹ Op.Cit. Pág. 146. Estos grados tienden a cromatizarse hacia arriba. Señala Manzano que es frecuente en tierras del Noroeste peninsular.

²⁰ *Liviana Serrana y Seguiriya de María Borrigo* "De quién son esos machos", 1968, Polydor 0519 SFLP. Véase transcripción completa al final de este estudio. También incorporamos la versión de Pepe el de la Matrona *La Serrana con el macho* "Por la sierra morena", 1970, Hispavox HH 10-346/7.

Este es el final en el canto flamenco:

The image shows two systems of musical notation for a flamenco song. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef).
 System 1 (measures 17-20):
 - Measure 17: Lyrics: "a la o ri i i". Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: Sol.
 - Measure 18: Lyrics: "i i lla de un ri i". Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: lam.
 - Measure 19: Lyrics: "i i i i o". Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: lam Sol Fa Mi.
 - Measure 20: Lyrics: "yo me vo y y so o". Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: Fa.
 System 2 (measures 21-24):
 - Measure 21: Lyrics: "lo yo me vo y y so o lo". Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: Fa Mi Fa7 Mi.
 - Measure 22: Lyrics: "y y so o lo". Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: lam Sol Fa Mi.
 - Measure 23: Lyrics: "lo". Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: lam Sol Fa Mi.
 - Measure 24: Lyrics: "lo". Notes: G4, A4, B4, C5. Chords: lam Sol Fa Mi.

Como puede verse, el enriquecimiento melódico en el caso flamenco es evidente, al igual que las repeticiones de versos y melodías.

El cante de cierre, que hemos denominado estribillo o macho, es el que tiene un claro melo flamenco. Con un desarrollo melódico basando en el descenso melódico por los grados IV, III, II y I del modo de *mi* (*la, sol, fa, mi*) lo cual facilitaría la armonización con los acordes correspondientes a la cadencia andaluza.

Se indica al final del último inciso “murga” lo que supone pensar en que llevaría seguido un acompañamiento instrumental, algo que no sabemos si quizás también lo llevase el canto, aunque el carácter modal en la parte de la seguidilla dificultaría en parte su armonización.

Al respecto del carácter musical de este canto y las jotas, habría que señalar que Miguel Manzano establece las letras de los incisos melódicos en función de su carácter suspensivo (A) o conclusivo (B), lo que en este caso podría hacernos cambiar de opinión al respecto de la estructura señalada por nosotros (ABCD), quedando entonces así: (BACD). Esta forma de comienzo con un inciso melódico conclusivo es frecuente por debajo del sistema central peninsular, tal y como explica Manzano²¹.

La repetición de versos es igualmente señala por Manzano en el género de la jota, describiendo un ejemplo de 8 incisos, como el nuestro²². También explica Manzano que el comienzo por el segundo verso

“[...] tiene el valor de sugerir, de servir al intérprete como medio de insinuarse, antes de comenzar en serio echar una copla. Es como si el cantor jugase a la adivinanza, a captar el interés del oyente, al tiempo que hace un tanteo de entonación, para seguir con toda seguridad y fuerza a partir de A-a.

El comienzo por el segundo verso de la cuarteta, sobre todo cuando ésta es de contenido jocoso, festivo o picante, crea una especial relación oculta entre

²¹ Op.Cit. Pág. 124.

²² Op.Cit. Pág. 219. Aunque no coincide la estructura melódica y de versos (ABABABAB-babccddab)

el intérprete y los que lo escuchan. Al comenzar el canto con una expresión que carece de sentido, por el segundo tramo de una frase cuyo comienzo se omite para decirlo acto seguido, el cantor provoca una especie de complicidad con los oyentes. Quienes no conocen la copla se preguntan ¿por dónde saldrá éste?, mientras que aquellos que la saben mueven la cabeza y se miran como diciendo: ya sé por dónde vas, ya te veo venir [...]”²³

Sobre su relación con el género de la seguidilla, debido al uso de este metro, al no disponer de acompañamiento instrumental no conocemos su patrón rítmico. Este es el modelo rítmico de la seguidilla en el acompañamiento:



Tampoco encontramos en este canto el primer verso de preparación seguido del correspondiente silencio, tras el cual se desencadena toda la copla en el estilo de la seguidilla. Todo ello, sumado a la falta de datos sobre el recopilador, intérprete, etc. hace muy difícil su completo estudio.

Epílogo

Aunque no podemos afirmar con rotundidad que directamente de este ejemplo se haya formado un cante netamente flamenco, en concreto la serrana flamenca, sí podemos decir que su modelo estructural y musical responde a un tipo de canto que por entonces pudo aflamencarse y formar el estilo flamenco de la serrana. No podemos descartar que hubiera otras variantes con diferente melodía a ésta.

La estructura bipartita de la interpretación de la copla de la seguidilla sumada al cierre con un estribillo o macho en modo de *mi* con metro de seguiriya, supone una semejanza clara con el estilo flamenco, aunque desprovisto del enriquecimiento melódico y la grandiosidad que caracteriza a este estilo.

Un estudio profundo de la música tradicional andaluza revelaría seguramente más cantos análogos a éste, lo que supondría tener más fuentes para realizar un análisis comparado más completo, trabajo que habrá que dejar para futuras publicaciones. No obstante quedan señaladas ya con datos musicales las relaciones entre ciertos cantos de la provincia de Málaga, en este caso la sierra de Antequera y Ronda, con el estilo flamenco de la serrana.

Guillermo Castro Buendía
Murcia, 2 de marzo de 2014

<http://guillermocastrobuendia.es/>

²³ *Ibíd.*

Canción de la sierra de Antequera y Ronda

Se llama La Serrana

BNE MC/4198/15

Arr. Guillermo Castro

Copla Modo de Mi cromatizado

1ª parte

Voz

De mi se rra na _____ va le más la pei ne ta _____ va le

más la pei ne ta _____ de _____ mi _____ se _____ rra _____ na _____

2ª parte

de mi se rra na _____ que la re cua de mu los _____

_____ que la re cua de mu los _____ de _____ can _____ ti _____ lla _____ na _____

Estribillo (macho)

Com pa ñe ra mí _____ a ven a com pa ñar _____ me _____

_____ que de pe ni yas me es toy mu rien do

sin ca ló de nai de _____

*Vale más la peineta
de mi serrana
que la recua de mulos
de Cantillana*

*Compañera mía
ven a acompañarme
que de peniyas me estoy muriendo
sin calor de nadie*

Liviana Serrana y Seguiriya de María Borrigo

"De quién son esos machos"

1968 Polydor 0519 SFLP

Pericón de Cádiz (1901-1980)

Guit. Melchor de Marchena

Mi Frigio Flamenco 25⁷ Liviana

Voz

Guitarra

De quien son e sos macho o cortanto rumbo o

Fa Mi Fa Mi lam Sol Fa Mi Fa Sol

5 3 4

son de Pedro o Lacambra a van pa a a ari Bollu ullo

Sol lam Sol Fa Mi Fa Mi Fa Mi

*De quien son esos machos
con tanto rumbo
son de Pedro Lacambra
Van pa Bollullos*

9 Serrana, 1ª parte 1

4 compases

Yo me voy so o o o o lo

Fa Mi Fa Mi Fa Do

13 2

a la a a a a a a o ri i i lla a de un ri i o

Sol Do Sol Do Sol Do Sol Re7 Sol

17 3

a la o ri i i i i lla a de un ri i i i i i o yo me vo y y so o

Sol lam lam Sol Fa Mi Fa

21 4

lo yo me vo y y so o o lo

Fa Mi Fa7 Mi lam Sol Fa Mi lam Sol Fa Mi

*A la orilla de un río
yo me voy solo
y aumentó la corriente
con lo que yo lloro
Porque mis penas
desde que tú te fuiste
no puedo con ellas*

La Serrana y su antecedente musical

2
25 2ª parte

Yo me e vo y so o o o o lo y au me e e e

Fa Mi Fa Mi Fa Do Sol Do

29 2

e e e e do la co mi e e en te y aumentó o o o

Sol Do Sol Do Sol Re7 Sol Sol

33 3

o o o o o o la co ri e e e en te co o o lo que e e llo o

Sol Fa Sol Fa lam Sol Fa Mi Fa

37

o o ro o o o o o o o o o

Fa Sol Fa Mi Fa Sol

41 4

o o o o a o y y y y y con lo que e llo o o o ro

Fa Sol Fa Sol Sol+FaFa Sol lam Sol Fa Fa Lam Sol Fa Mi

45 estribillo 1

Porque mis pe e na a u des de que tú te fuís te e e

Fa Mi lam Sol Fa Mi Fa7 Mi

49

e e e e e e e e a a y y no pue con e lla

Sol7 lam Sol Re7 Sol

53

des de que tú te fuis te e e no pue e e o o cone e e lla

Fa Sol Fa Mi lam Sol Fa Mi Fa Mi

57

Seguiriya
(de María Borríco)

Se ñor ci ru ja ni to o o o o o o

Fa lam melodía inferior de la guitarra sobre lam (do) (si) (do) (la)

61

o o o o o o de sen gá a a a a a ñee e e me us té e

idem Sol

65

e si esto o o o tresni ño se que an si i i i i i i su pa a re

Sol lam Sol Fa lam Sol Fa Mi Fa Do Fa lam Sol lam Fa Mi

70

I lo o o o o o o o o o o quie e ro sa ber

Fa Do Do7 Fa Mi JarsoFa Mi

Señor cirujanito
desengañeme usted
si estos tres niños se quedan sin su padre
lo quiero saber

La Serrana con el macho

"Por la sierra morena"

Hispavox 1970
HH 10-346/7

Pepe el de la Matrona
Guit. Manolo el Sevillano

Copla primera parte
C. I Mi frigio flamenco 30''

Voz

Guitarra

1am Sol Fa Mi Do lam Fa Mi lam Sol Fa Mi

6

1

11

2

15

3 ligado

19

23

4

2 compases

*Por la Sierra Morena
va una partida
al capitán le llaman
José María*

*Que no va preso
mientras su jaca torda
tenga pescuezo*

