

Módulo 1

1.1 LA RAÍZ FEMENINA DEL CANTE

Por **Ángeles Cruzado Rodríguez**

Profesora del Máster Interuniversitario en Investigación y Análisis del Flamenco

Desde la etapa fundacional del flamenco, distintas fuentes dan testimonio de la existencia de cantaoras, si bien en ese momento ya se aprecia un desequilibrio respecto del número de cantaores varones, debido, entre otros factores, a la tradicional división de funciones que asocia mayoritariamente a las mujeres al ámbito del baile. En las *Escenas andaluzas* (1847) de Serafín Estébanez Calderón aparecen María de las Nieves, que canta las tonadas sevillanas en “Un baile en Triana”, y la Dolores, que interpreta “la *Malagueña* por el estilo de la *Jabera*” y “ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman *Perteneras*”, en “Asamblea general”.

La lista de cantaores, dictada por Juanelo de Jerez, que Demófilo incorpora en su *Colección de cantes flamencos* (1881; 1975), también incluye a varias mujeres, como las jerezanas Tía María la Jaca, Mercedes la “Cerneta”, Curra la Sandita, María la Regalá, la Junquera, especialista en tonás y livianas, y Tía Salvaora, creadora de un estilo de toná liviana; las trianeras la Josefa y la Gómez; las hermanas sanluqueñas María la Mica y la Bochoca, y su paisana la Cagilona; la gaditanas María la Cantoral, Juana la Sandita, la Pilí, la Jacoba y la Lola, o la seguriyera María Borrigo, de San Fernando.

Machado y Álvarez también menciona a la mítica solearera María Amaya Heredia, la Andonda, a quien él sitúa en Morón. No obstante, investigaciones posteriores nos dicen que nació en Ronda, pasó parte de su vida en Triana (Vázquez Morillas, 2017) y le atribuyen tres estilos de soleá (Soler, 1992).

Sin obviar a esas primeras cantaoras, es importante destacar, siguiendo a Cristina Cruces (2003), que el flamenco como código artístico nace en los escenarios, fruto de las aportaciones personales de distintas figuras a esas formas nacidas de lo popular, que se van engrandeciendo y diversificando. Este fenómeno tiene lugar en la que se conoce como Edad de Oro del flamenco, cuyo inicio puede situarse en la década de 1860. Es entonces cuando el arte jondo se profesionaliza y comienza a exhibirse en los cafés cantantes.

Frente al gran auge experimentado por los bailes andaluces en la primera mitad del XIX, con las grandes estrellas coreográficas de la Escuela Bolera triunfando en los escenarios de medio

FLAMENCO

mundo, en los cafés el protagonismo se desplaza hacia el cante para escuchar, que adquiere mayor prestigio. Las mujeres pasan a un segundo plano, pues se les reserva el ámbito del baile, por su vinculación con el cuerpo y su alta carga de sensualidad, mientras que las cantaoras son minoría.

Lejos de fundamentarse en razones de índole artística o técnica, esta exclusión de las mujeres del cante profesional tiene que ver con su estigmatización social, por el hecho de trabajar en los cafés cantantes, donde con frecuencia se producen disturbios e incluso asesinatos, y están presentes todo tipo de vicios:

“[los cafés cantantes son]... repugnantes centros, modelos refinados del mal gusto, albergue del vicio, escuela de la prostitución, cuadros vivos de la holganza y focos pestilentes de degradación, donde no se descubre sino lascivia, miseria y el desconocimiento de la dignidad y respeto que se debe el hombre a sí mismo...

Allí se observan los actos más insolentes entre una multitud de mujeres desgraciadas y los más procaces chisperos” (*El Derecho*, 16-10-1886).

Las artistas flamencas de la época solían llevar una vida bastante libre y alejada de lo que se entendía por respetable, pues, por dedicarse a ese oficio, su reputación estaba en entredicho. En un artículo publicado en 1873, Eduardo de Palacio caracteriza a la cantaora de flamenco como una mujer bohemia e independiente, que no entra en los estándares considerados ‘normales’ por la sociedad:

“La cantaora es siempre soltera, libre; podrá querer a un hombre que la (sic) ha cantado cuatro verdades, pero le quiere sin compromiso; es decir, sin peligro de boda. Una cantaora con prole sería inverosímil. La frescura de su voz está en razón directa de su frescura en la vida práctica. [Es una mujer con] espíritu de independencia, que difícilmente se doblega, y el matrimonio representa para ella un lazo insoportable. [...]

El querido de la cantaora suele ser torero de invierno, es decir, de la última capa taurómaca, o vago de oficio, o papelista, o jugador de ventaja en timba de cuartos [...]

... la cantaora cuando termina su misión sobre la haz del café, se dedica a cenar y a beber, y a vivir con su amante, para el que guarda las mejores notas.

¡Pobrecilla! Cuando pierda la voz, ¿qué va a hacer para ganarse la vida?” (*El Periódico para Todos*, 21-2-1873).

También es preciso mencionar otro factor de desvalorización de las cantaoras, basado en el estereotipo que asocia a las mujeres con los cantes más livianos y reserva para los hombres aquellos estilos más solemnes y difíciles de ejecutar, que supuestamente serían más acordes a las voces y al talento masculino. Fernando de Triana (1935; 1978) se refería a estos últimos

FLAMENCO

-que, a su vez, serían los más prestigiosos, como la seguiriya- con el apelativo de “cantes machunos”.

A pesar de todas las dificultades mencionadas, en las primeras décadas de vida del flamenco existieron grandes cantaoras que contribuyeron a la forja del nuevo arte, unas como intérpretes y otras, además, como creadoras de estilos.

Estereotipos aparte, en el campo de la seguiriya destaca la figura de María Fernández Fernández. Nacida en San Fernando (Cádiz) en 1830 y conocida como María Borrigo, fue la primera de una gran estirpe de artistas flamencos. Su hermano Perico Piña y su hermana Agustina la Bizca también fueron grandes seguiriyeros. En 1853, el diario *El Observador* anunciaba su contratación en Madrid, para actuar en los Salones de Vensano junto al mítico cantaor El Planeta.

María Borrigo ha pasado a la historia como creadora del macho o seguiriya de cambio que lleva su nombre, un estilo a caballo entre la seguiriya primitiva y la moderna. La mayor figura del cante del siglo XIX, Silverio Franconetti, la incluyó en su repertorio y la hizo popular. El cambio de María Borrigo se ha cantado tradicionalmente como remate de los cantes por serrana, liviana o seguiriya.

En ese mismo estilo también despuntaron artistas como la Serrana, la Lora o la Loca Mateo. La primera de ellas, María Valencia Rodríguez, nació en Jerez de la Frontera en 1863. Era hija del mítico seguiriyero Paco la Luz y junto a su hermana, la bailaora Juana la Sordita, trabajó en distintos cafés y salones de Sevilla, como el Burrero, el Novedades o el Filarmónico. Digna intérprete de los cantes de su padre, también brilló en otros palos, como la soleá.

La gaditana Antonia Fernández, la Lora, o la hija del Loro, fue “una seguiriyera imponente”, que “se adaptó más a los cantes de los Puertos”, según Fernando el de Triana (1935; 1978), y destacó igualmente en la soleá. La jerezana María de la Hera, conocida como la Loca Mateo, interpretaba a la perfección los cantes por seguiriya de su hermano, el Loco Mateo. En 1879 actuó en el Café de la Bolsa de Madrid, donde también bailó por alegrías, y en una fiesta celebrada en el Hipódromo de París a beneficio de los damnificados de las inundaciones de Murcia.

A diferencia de la seguiriya, en la soleá y la malagueña se conserva la impronta de diferentes creadoras, cuyos cantes siguen formando parte del repertorio de numerosos artistas. Los estilos trianeros de soleá de la Andonda, los de la Jilica de Marchena, la Roesna de Alcalá de Guadaíra o la portuense Teresita Mazzantini aún siguen vivos, a pesar de la oscuridad que se cierne sobre la biografía de sus autoras.

FLAMENCO

Sin embargo, quien merece ser considerada la madre de este estilo es, sin duda, la jerezana Mercedes Fernández Vargas, la Serneta, nacida en 1840 en el barrio de la Albarizuela. Su cante se pudo disfrutar principalmente en reuniones privadas, aunque también actuó en los cafés cantantes más famosos de Sevilla, Jerez y Madrid.

Cultivó palos como las malagueñas, martinets, polos o serranas, mas el nombre de Merced la Serneta es sinónimo de soleá. Luis y Ramón Soler (1992) le atribuyen un total de siete estilos, que ellos ubican entre Triana -2 estilos- y Utrera -5 estilos-. No obstante, otros investigadores, como José Manuel Martín Barbadillo, reivindican la matriz jerezana del cante de Mercedes, que vivió en su ciudad natal casi hasta el final de su vida y se instaló en Utrera ya entrado el siglo XX. Aunque nunca los grabó, sus cantes siguen estando de actualidad, lo mismo que sus letras, en las que late la sensibilidad de un alma femenina.

A Ana Amaya Molina, nacida en 1853 y conocida como Anilla la de Ronda, también se le atribuye un estilo propio de soleá. Era una artista muy carismática, que se acompañaba a sí misma con la guitarra. En una conferencia pronunciada con motivo del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, Federico García Lorca se refirió a ella como una de las grandes soleareas de su tiempo. En 1930 fue una de las estrellas de la Semana Andaluza celebrada durante la Exposición Universal de Barcelona.

En su famoso libro *Arte y artistas flamencos* (1935; 1978), Fernando el de Triana también se acuerda de otras mujeres que hicieron grande el cante por soleá, como la Bilbá, que con su "voz clara y fácil" bordaba los estilos de su barrio de Triana; la malagueña Juana Escalona Bernal, conocida como la Juanaca, que hacía una auténtica creación de los cantes de Lorente y también era extraordinaria en las cantiñas para el baile; Carmen, la Rubia de Cádiz, excelente intérprete de los estilos de Paquirri el Guanté; Luisa la del Puerto, que también destacaba en la seguriya y en los tanguillos; Juana Ruca, Soleá la de Juanelo o Manuela Carpio, la Bizca.

El trono de las malagueñas lo ocupa por derecho propio Trinidad Navarro Carrillo, nacida en 1866 y conocida como la Trini de Málaga. Según Fernando el de Triana (1935; 1978), "poseía una gran voz, tan clara como bien timbrada". Se le atribuyen entre cuatro y seis estilos personales de malagueñas, si bien es difícil saberlo con exactitud, dado que no los grabó y, por tanto, han llegado hasta nuestros días a través de otros artistas.

Entre las seguidoras de la Trini cabe mencionar a María la Chilanga, que hizo una recreación de uno de sus estilos, al que imprimió su propia personalidad; la Águeda, que también brillaba en la soleá y los cantes festeros; o Francisca Aguilera Domínguez, considerada como la más fiel transmisora de los cantes de Trinidad. Nacida en Ronda en 1877, se inició en el mundo artístico de la mano de su hermana María, que la acompañaba a la guitarra. Triunfó en los

FLAMEN CO

café cantantes de Sevilla, Málaga y Madrid, y compartió cartel con la Trini en numerosas ocasiones. Incluso creó una malagueña propia a partir de las de su maestra.

Sin embargo, Paca Aguilera fue mucho más que una simple copista. Los discos que dejó grabados permiten apreciar su gran calidad y personalidad artística. Además de los cantes de su tierra rondeña, dominaba otros muchos palos, tales como las soleares, seguiriyas, tangos, peteneras, granaínas, tarantas o guajiras.

Entre las creadoras de malagueñas también destaca Concha Peñaranda, conocida como la Cartagenera. Fue una extraordinaria intérprete de los cantes de Levante, de la escuela de El Rojo el Alpargatero, que ejecutaba “con voz clara, limpia y admirablemente administrada”, según Fernando el de Triana (1935; 1978). Además, se le atribuye un estilo de malagueña, que tampoco dejó registrada.

Asimismo, fueron grandes malagueñas, a decir del artista sevillano, María Bocanegra, que ejecutaba admirablemente los cantes del Canario y también brillaba en estilos como la soleá o la petenera; y la Rubia de Málaga, cantaora de excelentes cualidades vocales que triunfó en los cafés sevillanos, hasta que el asesinato del Canario la hizo perder el favor del público y emigrar a Madrid.

Entre las cantaoras que brillaron en esa edad dorada del flamenco también merecen una mención la granadina África Vázquez y la gaditana Josefa Díaz Fernández. La primera, nacida en la localidad de La Peza, era conocida como la Peceña. Inició su carrera a muy corta edad en el Café de la Mariana de Granada y después recaló en ciudades como Málaga, Almería, Cartagena, Barcelona, Madrid o Sevilla. Con su voz dulce y cristalina, su estilo refinado y lleno de sentimiento, llamó la atención cantando por granaínas, malagueñas y cartageneras. Según Antonio Conde (2018), se le atribuye la creación de un fandango de Granada primitivo.

La segunda, nacida en 1871 y más conocida como Pepa de Oro, era hija de Agustina la Bizca y sobrina de María Borrigo. Triunfó como cantaora y bailaora en los cafés de Sevilla, entre otras ciudades. Se le atribuye la creación de la milonga flamenca, al meter en compás de tango los ritmos que aprendió durante una gira por Latinoamérica que realizó junto a su padre, el torero Paco de Oro.

Sin desmerecer a ninguna de las mencionadas, una de las cantaoras más completas y excelentes del último tercio del siglo XIX, a decir de Fernando el de Triana, era Dolores Parrales Moreno, nacida en Moguer (Huelva) y apodada la Parrala. Era especialista en aquellos cantes supuestamente masculinos, y dominaba los de Silverio Franconetti, que transmitió a su discípulo Antonio Silva, el Portugués. “Por estar dotada de una facilidad pasmosa cantaba por

FLAMENCO

serranas, seguiriyas, livianas, cañas, polos y todos los cantes grandes por soleares” (Triana, 1935; 1978).

Además de trabajar en los cafés cantantes de Sevilla y Madrid, entre otras ciudades, en 1880 realizó una gira por varias capitales europeas, como París, Berlín, Viena y Bruselas, en la que alcanzó gran notoriedad cantando por malagueñas y entonando sus famosos pregones: la canción del sereno y la canción del pescadero. Sin llegar a ese nivel, su hermana Trinidad también fue una destacada intérprete de dichos cantes.

Asimismo, en esa etapa inicial del flamenco, cuando aún no existía tanta especialización entre los artistas, es preciso mencionar las aportaciones de distintas bailaoras, que se cantaban unas letrillas mientras bailaban. Algunas incluso han pasado a la historia por sus creaciones, como es el caso de Rosario la Mejorana, famosa por sus cantiñas y por haber inspirado con su cante a Manuel de Falla para la composición de *El amor brujo*.

Fernando el de Triana (1935; 1978) también destaca la faceta cantaora de artistas como Concha la Carbonera y Pastora la del Malé, que se cantaban por tangos mientras bailaban; Enriqueta la Macaca, "gran entusiasta de los cantes grandes"; Geroma Loreto, que decía con gran salero el cante por soleá; o María la Macarrona, excelente intérprete de las alegrías para bailar.

Con el nuevo siglo irrumpió quien ha sido sin duda alguna la cantaora más grande y completa de todos los tiempos, Pastora Pavón Cruz, la Niña de los Peines. Nacida en Sevilla en 1890, inició su carrera profesional a muy corta edad, lo cual le permitió vivir distintas etapas, desde la de los cafés cantantes hasta la de la ópera flamenca, y tender un puente entre el flamenco del siglo XIX, que aún se encontraba en fase de codificación, y el del siglo XX, ya en plena modernidad.

Se atrevió con todos los tipos de cante, y en todos alcanzó la excelencia. En algunos de ellos aportó interesantes innovaciones, como es el caso de la petenera, que se encargó de divulgar y engrandecer. Lo mismo hizo con las bamberas. Además, su aportación fue fundamental para configurar lo que hoy se conoce como bulerías. Nos ha legado más de 250 registros sonoros, de extraordinaria calidad y muy diversos estilos.

FLAMEN CO

BIBLIOGRAFÍA:

- Aléu Zuazo, Salvador, *Flamencos de La Isla en el recuerdo*, San Fernando, Isleña de Prensa, 1991.
- Conde González-Carrascosa, Antonio, *De Graná, granaínas*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 2018.
- Cruces Roldán, Cristina, "Mujeres en el flamenco. Un género generizado", *Antropología del flamenco. Más allá de la música (II)*, Sevilla, Signatura, 2003.
- Cruces Roldán, Cristina, *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*, Córdoba, Almuzara, 2009.
- Cruzado Rodríguez, Ángeles, "Anilla la de Ronda, la reina de los gitanos", *Flamencas por derecho*, 15 de marzo de 2013.
<https://www.flamencasporderecho.com/anilla-la-de-ronda/>
- Cruzado Rodríguez, Ángeles, "Dolores la Parrala, una cantaora de leyenda", *Flamencas por derecho*, 22 de marzo de 2013.
<https://www.flamencasporderecho.com/dolores-la-parrala/>
- Cruzado Rodríguez, Ángeles, "Merced la Serneta, la madre de la soleá", *Flamencas por derecho*, 17 de mayo de 2013.
<https://www.flamencasporderecho.com/merced-la-serneta/>
- Cruzado Rodríguez, Ángeles, "Paca Aguilera, digna sucesora de la Trini de Málaga", *Flamencas por derecho*, 10 de enero de 2014.
<https://www.flamencasporderecho.com/paca-aguilera-i/>
- De Palacio, Eduardo, "La cantaora", *El Periódico para Todos*, 21 de febrero de 1873, pp. 824-826.
- *El Cante*, "África Vázquez", 25 de diciembre de 1886, p. 2
- *El Derecho*, "Los cafés cantantes", 16 de octubre de 1886.

FLAMEN CO

- *El Observador*, "Crónica de la capital", 25 de febrero de 1853, p. 3.
- Estébanez Calderón, Serafín, *Escenas andaluzas*, Madrid, Baltazar González, 1847.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-andaluzas-1/html/>
- García Matos, Carmen, *La mujer en el cante flamenco. Historia e impronta hasta nuestros días*, Córdoba, Almuzara, 2010.
- Machado y Álvarez, Antonio, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975.
- Martín Barbadillo, José Manuel, "¿De dónde es la soleá de LA SERNETA?", *DeFlamenco*, 22 de abril de 2004.
<https://www.deflamenco.com/revista/mas-flamenco/de-donde-es-la-solea-de-la-serneta-1.html>
- Ortega Castejón, José Francisco, *et alii, Malagueñas, creadores y estilos*, Málaga, UMA Editorial, 2019.
- Rioja, Eusebio, "Más sobre la Trini. Su controvertido nacimiento", *Jondoweb*.
<https://www.jondoweb.com/archivospdf/latrini1.pdf>
- Rodríguez Gomez, Fernando (el de Triana), *Arte y artistas flamencos*, Fernán Núñez, Ediciones Demófilo, 1978.
- Soler Guevara, Luis y Soler Díaz, Ramón, *Antonio Mairena en el mundo de la siguiiriya y la soleá*, Málaga, Fundación Antonio Mairena, 1992.
- Vázquez Morillas, Luis Javier, *Silverio Franconetti y los Fillos. Un viaje por la historia del Flamenco*, Morón de la Frontera, Cal y Cante, 2017.

