



La Niña de los Peines y su mundo flamenco

Cristina Cruces Roldán

Autora del libro 'La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón'.

□ Los atlantes del cante, aquéllos que construyen épocas en torno a sí, quienes con justicia equiparable a otros -pero tal vez con mayor fortuna-, se han convertido en mitos de la voz flamenca, se cuentan con los dedos de dos manos: Chacón, Manuel Torre, Marchena, Caracol, Mairena, Camarón, Morente... y La Niña de los Peines. Una mujer sola, única cantaora en los tiempos en que, desaparecidas apenas una terna de nombres del café -aquellas que “no acaban la guerra”, como las calificó Fernando el de Triana- se había quedado sin más competidores que Chacón y Manuel Torre. Fue Pastora Pavón (Sevilla, 1890-1969) vestigio último femenino de la gran etapa de oro del cante; su presencia y, después, su recuerdo, cauterizaron una memoria colectiva que endureció el acceso de otras cantaoras a un trono ya largamente ocupado, como recordó Juanito Valderrama en sus memorias.

Precisamente, la condición de Pastora como mujer -como las de gitana, flamenca y cantaora- no permitía anticipar la excelencia profesional que llegaría a alcanzar, en un arte y un ambiente masculinizado como el del flamenco, acostumbrado más bien a que las profesionales fueran sistemáticamente acarreadas hacia las exhibiciones corporales de su baile. Las artistas de la época, no lo olvidemos, vivieron presas de una continua sospecha sobre su virtuosismo moral que las descalificaba socialmente, y de unos convencionalismos de los que solo algunas consiguieron escapar, no sin heridas. Pastora, que fue tal vez la “Eva moderna” de los años 1910, 20 y 30 para el cante flamenco, consiguió superar durante estas décadas, con arrestos propios, el estatuto histórico de la mujer andaluza, imponer su fama en competencia con los hombres del momento, asomarse a la movilidad geográfica (y amorosa), superar las limitaciones de los roles privados y la servidumbre doméstica.

Con el paso de los años, todo cambió: la sombra que su madre había abocetado hasta 1922 se alargó en la persona de su marido, José Torres Garzón, ‘Pepe Pinto’, cuando se retiró de la profesión tras el fracaso del espectáculo *España y su cantaora* (1949). Estaba todavía plena de voz, aunque tal vez no de espíritu: según declaró a Josefina Carabias en 1935, renegaba de los nuevos gustos del público y deseaba la vida doméstica en su apetecida Sevilla. No resulta difícil pensar que Pastora se sumergiera por fin en la compostura y la respetabilidad del papel de esposa andaluza que no aspiraba a tener una “habitación propia”, pero Pepe debió tener bastante que ver en esto, pues indujo un viraje hasta entonces nunca acaecido con los hombres que hubo en la vida de La Niña de los Peines. Él mismo declaró haber sido quien “le ha prohibido cantar”, y Pastora reconocía haberse retirado porque su esposo “no quería que yo

siguiera trabajando”. “Desde que nos casamos es mi marido y yo le obedezco”, declaró en 1966 a Manuel Alonso Vicedo. Durante los años 50 y 60, hasta la muerte en vida que supuso su arterioesclerosis, la vida artística y cantaora de La Niña se limitó a ser acompañante fiel en las giras de Pepe y a sentarse en la puerta del añorado Bar Pinto, en la Campana. La personalidad distante de un rostro que Eduardo Pérez Orozco, testigo de la época, definió como “de violencia contenida... de soledad, de absoluta soledad”, ebullía no obstante de cuando en cuando cantando por bulerías o seguiriyas en el sotano del establecimiento.

Las razones que conciernen a los andaluces en su vínculo con Pastora Pavón, y el por qué fue elegida para dar el primer paso en la consideración del flamenco dentro de las acciones administrativas de tutela patrimonial, se sintetizan en los 258 cantes que editara en placas de pizarra entre los años 1910 y 1950. Un despliegue prácticamente integral de estilos flamencos con 691 coplas grabadas, entre las que descuellan por su número bulerías, soleares, tientos, cartageneras y seguiriyas. Registros sonoros que fueron declarados en 1999 Bien de Interés Cultural de Andalucía, digitalizados y publicados gracias a la labor de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en una acción de conservación y fomento que nos permite conocer por fin toda su obra, de la que apenas un porcentaje exiguo había sido convenientemente reeditado y celebrado por la afición.

Si bien la carrera cantaora de La Niña de los Peines documenta actuaciones con otros muchos guitarristas, desde Habi chuela a Manolo de Huelva, siete fueron sus acompañantes gramofónicos: Ramón Montoya (1910, 1912 y 1930), Luis Molina (1913, 1914 y 1915), Currito de la Jeroma (1917), Niño Ricardo (1927, 1932 y 1936), Manolo de Badajoz (1929), Antonio Moreno (1933) y Melchor de Marchena (1946, 1947, 1949 y 1950). Con ellos, Pastora cumplimentó tres periodos de producción musical irrepetibles. Hasta 1917, sus registros se someten a un repertorio clásico de seguiriyas, soleares, bulerías, cartageneras, tarantas, así como a los flecos estilísticos de los cafés cantantes (especialmente, farruca, petenera y garrotín), con gran influencia de colosos cantaores, formando gloriosa pareja con Luis Molina y convirtiendo el tango (lo que hoy llamaríamos propiamente “tiento”) en su innegable marca estética. Un inconcebible periodo de desierto sonoro -preso tal vez de vocaciones más populistas en las empresas musicales- se extiende entre 1917 y 1927. Incorporado el disco de impresión eléctrica en 1926, las excelencias del dúo Pastora-Ricardo abren y cierran el periodo 1927-1935, auténtica “bisagra estilística” de su repertorio en la que, además del repertorio clásico antedicho (seguiriyas, soleares, cartageneras, tarantas, tangos y bulerías cortas), apuestas vitales fijas a las que nunca renunció en sus placas, continúa la aventuras de cantes americanos que inició con rumba, vidalita y guajira, con sones cubanos flamencos (milonga y colombiana) y fandangos a la moda. En una España con fuer-



La Niña de los Peines, con abanico. FOTO: Fondos del Centro Andaluz de Flamenco.

tes convulsiones políticas, La Niña de los Peines detiene sus grabaciones durante once años, hasta que entre 1946 y 1950 finiquita las placas quien habría de ser su último y flamenquísimo guitarrista, Melchor de Marchena, en las impresiones quizá más difundidas y populares de la artista, donde se resume y cierra el círculo de su colección cantaora.

A lo largo de estas cuatro décadas, la voz de La Niña se mantiene en los mismos niveles de excelencia. Las fluctuaciones emocionales y técnicas que nos brindan estas placas (por poner sólo un ejemplo: la ejecución de seguidillas de forma ora más airosa o enternecida, ora más quejumbrosa), se nos aparecen más bien como el resultado anímico del momento en el que fueron impresionadas que como un cambio de modelo. Sus registros vocales, sin embargo, son diversos y poliédricos: variedad de modos tímbricos, capacidad rítmica, melódica y armónica simultánea, intachable factura en las modulaciones vocales, que van desde las glosolalias al *quejío*, del virtuosismo melódico a la hondura. La Niña bordó los contrastes expresivos, los ligados, los *rubatos*; su ágil garganta, dulce y espeluznante, fue dueña de sensibilidad y exhuberancia, microtonalidades y rajos por igual, dentro de una polivalencia estética que anidaba en la versatilidad de registros vocales.

En todas las placas que impresionó durante la primera mitad del siglo XX, Pastora destila la segura influencia de otros intérpretes flamencos cercanos a su vida, como Sebastián el Pena, la Trini, la Serneta, Fosforito el Viejo, Niño Medina, Manuel Torre y Chacón (demiurgos de la música flamenca), Frijones, Escacena, la Moreno, la Perla, Vallejo y sobre todo sus hermanos Tomás y Arturo. La fidelidad al corredor Sevilla-Jerez-Cádiz se mantuvo inmutable en la selección dominante de estilos y variantes. A algunos otros cantaores escucharía, a buen seguro, gracias a los nuevos ingenios sonoros que trajeron consigo los albores del siglo XIX y proliferaron con el XX. Pastora fue tanto protagonista como consumidora de los gramófonos que revolucionaron el concepto de audición en estas fechas: valga recordar su decorada gramola portátil, hoy depositada en la Peña Juan Brea de Málaga. Una ciudad, por cierto, muy frecuentada por Pastora en su juventud, gracias al romance que vivió, de forma intermitente pero durante décadas, con un empresario de la ciudad. La aventura se rompería finalmente al conocer al joven cantaor Pepe Pinto, trece años menor que ella, con el que contraería matrimonio en el año 1933.

Mal que pese al esencialismo jondo, no sería justo dejar de reconocer la ascendencia que también tuvieron sobre la obra flamenca de Pastora ejecutantes de otros estilos y géneros artísticos, concretamente del amplio mundo de las variedades, coetáneas y a la vez herederas de la *Belle Époque*. El circo, el humor, el teatro, la zarzuela, las comparsas de carnaval, las exhibiciones coreográficas, la sicalipsis, el género ínfimo y el cinematógrafo (Pastora cantó en los intermedios de las "exhibiciones parlantes" durante las décadas de 1910, 20 y 30) inundaron las mismas tablas que las dolientes seguidillas y las sentidas soleares de flamencos y flamenca, intérpretes -a su vez- de los más variados muestrarios líricos, folklóricos y hasta cómicos. La noche sórdida y la juerga eran vecinas de las efemérides de Amalia Molina, Emilia Benito o la Goya. Dora la Cordobesita, Raquel Meller, la Argentinita, tan admirada por La Niña, y tantas otras cupletistas, están detrás y explican en parte la vocación de Pastora por llevar el cuplé a la bulería, a través de creaciones magistrales participadas por sus guitarristas, y especialmente por Niño Ricardo.

Todo ello se produce en un tiempo de tránsito entre el café, la intelectualización del Concurso de Granada, la Ópera Flamenca, las vanguardias del modernismo de influencia americana, los es-



Con Pepe Pinto.
FOTO: Fondos del
Centro Andaluz de
Flamenco.



pectáculos de inspiración en aires andaluces (no hay sino que recordar la actuación de Pastora en 1940 en *Las Calles de Cádiz* y la copla. Joyas como las castizas *La Maja Aristocrática*, *La Chunguita*, *Lagartijera* o *Doña Mariquita*; los cómicos *El Barbero* o el estribillo de *Mamá comprame un negro*; los flamencos y agitanados *Manolito Reyes* o la *Canción del Ole* y *Torcuata*; *Los Ojitos Negros*, sones cubanos flamencos heredados de un número de “La Tempranica”, y otras conexiones estilísticas con lo popular como el *Romance de los peregrinitos*, las *Lorqueñas*, *Los Cuatro Muleros* o *Cielito Lindo*, representan prueba irrefutable de convivencia entre formas musicales y artísticas de variada naturaleza a lo largo de este periodo, y de coexistencia entre viejos patrones y adaptaciones que alcanzaron con Pastora estado de gracia.

Ciertamente, el patrón de su cuplé por bulerías, un dechado de agilidad y nervio, no hacía sino culminar un tiempo interseccional durante el cual el flamenco estaba aún por definir. Cuando principiaban las placas de La Niña de los Peines, el flamenco vivía un momento balbuceante: armados los cantes por soleares y seguiriyas, los de levante o las malagueñas estaban pendientes de su color característico y su negociación tupida con la guitarra. De todo ello son buena prueba los “errores” de etiquetado. Todavía en la década de 1930, el flamenco se nos aparece como un sistema musical abierto: ¿Está ahora cerrado, acaso? A este decurso, La Niña de los Peines contribuyó abriendo brecha para el arte nuevo, y sirvió de enlace entre los viejos y nuevos cánones. Para ello, recorrió tres itinerarios: la ejecución de formas musicales ya normalizadas, acabadas; la puesta en valor y popularización de otras a través de la recreación personal, y el aflamencamiento de estilos tangenciales al flamenco.

La Niña aportó una clarividencia excepcional respecto a *qué estaba llamado a ser* el flamenco, y se anticipó a la que reconocemos como fisonomía definitiva del flamenco contemporáneo. Son ejemplos de ello el alargamiento y engrandecimiento de las formas folclóricas previas y la sistematización definitiva de los cantes de levante, la petenera o las alegrías, a los que contribuye alejándolos del machacón modelo rítmico original de abandolaos, peteneras en tandas y jotas. Asimismo, la adaptación de formas y canciones populares no flamencas; la armonización de la voz jonda a salvo de ataduras premodernas en los cantes libres y la instalación del *tandem* creativo y estético de cantaor/a. En sus bulerías, combinó clasicismo y renovación. Y muchos más logros: la conservación y el refundido de soleares, seguiriyas y cantes por fiesta; la creación de la bambera; el nuevo código melódico para el tiento; los óptimos ajustes de acompañamiento a cada selección de repertorio. Todo ello, acomodando la producción cantaora a los requerimientos del mercado, primero con sevillanas, saetas, garrotines o farrucas, y después con cantes americanos, cuplés o fandanguillos, que llegó a cantar a dúo con Pepe Pinto.

La Niña de los Peines, ese nombre flamenco que para tantos se limita no más que a un uso popular, se nos abre en suma como un caso único en la historia del mundo jondo: sus aprendizajes, entretenerando “sangre”, barrio y escenarios, su tránsito desde el café cantante a la dignificación neojondista de los 60, para la que sirvió de musa, su riqueza estilística, su amplísimo conocimiento, su intuición musical, su calidad vocal e interpretativa, su trayectoria profesional en la que se practicaron todas las modalidades de ejecución y representación íntima y escénica del flamenco, y -¿por qué no decirlo?- su ambición profesional alambican las claves de su grandeza. Sobre Pastora Pavón reposan los goznes de las generaciones medias del cante del siglo XX, y también de aquellas voces jondas que, en el tránsito al siglo XXI, todavía destilan los alados ecos de sus sonidos.