

La malagueña de La Peñaranda

Pocos son los datos ciertos que conocemos sobre la cantaora Concha La Peñaranda. Uno de los primeros autores en mencionar su nombre es Guillermo Núñez de Prado en su libro *Cantaores andaluces* publicado en Barcelona en 1904. Con su peculiar estilo, rayano en el tremendismo y a veces escabroso, Núñez de Prado asegura que la cantaora “nacida en Cartagena y levantina hasta la médula” era “el modelo más fiel de sinceridad en el arte que se pudiera encontrar.” Nos habla también de su triste existencia, amargada por un “hombre incapaz de comprender y apreciar los tesoros que guardaba” y de las vergüenzas que le hizo pasar; y cómo ella, en lugar de otro tipo de venganza, decidió saltar al escenario y hacer allí pública su deshonra, de donde aquella famosa copla:

Conchilla la Peñaranda,
la que canta en el café,
ha perdido la vergüenza
siendo una mujer de bien.

También nos cuenta Núñez que al terminar sus actuaciones y retirarse a su hogar, aguardaba a su hombre canturreando esta otra que nos trae al recuerdo al cantaor Manuel Torre y su rondeña, hoy taranto:

Son las tres de la mañana,
¿dónde estará ese muchacho?
¡Estará bebiendo vino
y luego vendrá borracho!

Y, de nuevo en el escenario, sacudía los sentimientos de los presentes con esta otra conocida copla de cartagenera:

Acaba, penita, acaba,
acaba ya de una vez,
que con el morir acaba
la pena y el padecer.



De ella también se acuerda Fernando el de Triana en su libro de memorias *Arte y artistas flamencos* (Madrid, 1935). Afirma que sus cantes, denominados cartageneras “procedían de la escuela del famosísimo compositor Antonio Grau Mora el Rojo el Alpargatero, y por lo tanto, dichos cantes eran de corte levantino, pero almerienses, y naturalmente acompañados a la guitarra en compás de malagueña.” Asegura, además, que en el año 1884 cantó en el Café del Burrero, en Sevilla, y que obtuvo un rotundo éxito, pues “triunfó a toda ley cuando costaba mucho trabajo triunfar; y más con un cante que no parecía andaluz”, pero “tenía algo que hacía sentir, por ejecutarlo con voz clara, limpia y admirablemente administrada”. Y recuerda alguna de las coplas que cantaba:

Al salir del arrabal
le eché a mi galgo una liebre:
déjalo, que buena va:
el que la lleva la entiende
y por pies, no se le irá

O esta otra que cantadores como La Niña de los Peines o el Cojo de Málaga han dejado registradas por cartageneras:

Cómo quieres que en las olas
no haya perlas a millares
si en la orillita del mar
te vi llorando una tarde

El público, extasiado, le reclamaba más cantes y entonces, nos cuenta el de Triana, “haciendo un verdadero alarde de facultades, mas con el visto bueno del fiel copista, se arrancaba por aquella afiligranada levantina del clásico estilista el Rojo el Alpargatero”:

Lucero de la mañana,
acaba ya de salir
que te está esperando el alba
en el Puente del Genil.

Como curiosidad reseñar que Núñez de Prado pone en boca de la Rubia (amante y rival del Canario, y causa de su muerte) esta otra de corte muy similar:

Acaba, penita, acaba,
acaba ya de salir
que te está esperando el alba
en el puente del Genil.

Pero la murcianía de Concha La Peñaranda ha sido puesta en duda por nuestro investigador Pepe Gelardo quien en su último libro, *El Rojo el Alpargatero, flamenco. Proyección, familia y entorno* (Almuzara, 2007) suministra datos, a lo que parece bastante fiables, de que la cantaora tuvo un final trágico en tierras valencianas; según el certificado de defunción que aporta, era natural de Málaga. Sólo el hallazgo de su partida de nacimiento o inscripción en el registro civil podría confirmar o desmentir este supuesto.

El caso es que a La Peñaranda se le atribuye, entre otras, la creación de una malagueña, conocida, no podía ser de otro modo, como “malagueña de La Peñaranda”. Y digo entre otras, pues Juan Ruipérez Vera, en su libro *Historia de los cantes de Cartagena y La Unión* (Cartagena, 2005), le atribuye la creación misma de la cartagenera grande.

Volviendo a la malagueña, Pepe Gelardo acepta la paternidad (o, mejor, maternidad) de La Peñaranda al hablar de la “creación de una original malagueña...un cante triste y dramático que se acompaña de una letra o copla autobiográfica.

Ni quien se acuerde de mí,
yo no tengo quien me quiera
ni quien se quiera acordar de mí,
que el que desgraciado nace
no merece ni el vivir”.

Juan Rondón Rodríguez, editor de los *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana* (Córdoba, 2001), en sus notas a este libro nos cuenta que a través de Pepe de la Matrona nos ha llegado una malagueña que se atribuye a La Peñaranda y que se suele interpretar con la letra antes citada. Sin embargo, recoge el testimonio de José Luque Navajas (*Málaga en el cante*, El Guadalhorce, 1965) quien asegura que Concha la Peñaranda, a pesar de cultivar con éxito la malagueña, no dejó de ella versión personal alguna. Concluyendo así: “Adjudicada a Concha la Peñaranda, nos ha llegado un cante que ni es malagueña ni es de ella; se trata de una versión ralentizada de la bandolá de los jabegotes recogida de las cantaoras Joaquina Payán y María la Chilanga”.

Para rizar el rizo, Pepe Navarro, en *Muestrario de malagueñeros y malagueñas* (Málaga, 1974) dedica una página a Concha La Peñaranda, a quien hace natural de Murcia. Recoge la siguiente copla:

Lo mejor que hay en el cante
en Levante, es Cartagena:
y si en el cante te empeñas,
escucha a “La Peñaranda”,
cantando su malagueña

Y comenta: “Esta malagueña de “La Peñaranda”, es una pura totanera; pero como la totanera es una pura malagueña, aquí no ha pasado nada”. Lamentablemente no tengo grabación alguna de esta copla y al desconocer con qué melodía se ha cantado no puedo decir nada al respecto, sólo encogerme de hombros.



De la “malagueña de La Peñaranda” he escuchado varias versiones. La más antigua de ellas data de 1912, grabada por la Niña de los Peines, acompañada por Ramón Montoya, en un registro para la casa Gramophone y que puede encontrarse en la lujosa integral dedicada a la genial artista por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. FONOTRÓN, 2004. Cd. nº 2, pista nº 7). Allí se titula simplemente “Malagueña nº 2” y de remate Pastora canta una taranta. En la guitarra aún podemos escuchar el toque acompasado en compás ternario que delata su proveniencia de música para el baile. Algo liviana en su interpretación, alcanza, sin embargo, un gran dramatismo en el último tercio.

Otra versión es la que grabó Pepe de la Matrona que, como hemos visto, pasa por ser el transmisor de este cante; aunque, a la vista de la grabación de Pastora, tal vez convenga limitar su mérito a “identificador del estilo”. Con una voz limitada por los años, podemos escuchar su versión en Naturaleza flamenca: Pepe de la Matrona.



Quejío. HISPAVOX, 1997 (recopilatorio entre otros del LP “Solera Viva del Flamenco”), Cd. nº 2, pista 16.

Enrique Morente dejó un precioso registro en *Cante flamenco*. HISPAVOX: Madrid, 1967 (reimpreso en 1996), pista nº 3. Siempre se ha dicho que él aprendió este estilo a través de Pepe de la Matrona.

Por último, quisiera reseñar otras dos referencias. La primera es la versión de Alfredo Arrebola que puede encontrarse en su *Antología de la malagueña*, Cd. nº 2, pista nº 1. La otra, la de Diego Clavel en *La malagueña a través de los tiempos* (Cambayá, 2000. Cd. nº 1, pista nº 12. Este último nos canta dos versiones con las siguientes coplas de Diego Andrade:

Y no la puedo encontrar
la busco con toa mi alma
y no la puedo encontrar
es trabajito perdío
el buscar la libertad
cuando pobre se ha nació.

Que hasta soñando yo sufro
que yo no quiero soñar
porque hasta soñando yo sufro
tan confusa está mi mente
y en un pozo tan profundo
que pa mí soñar es la muerte.

Y, aunque no está disponible en el mercado (yo la he escuchado gracias al archivo que conserva su hijo Pepe), también quiero recordar que la cantaba el maestro unionense Pencho Cros. Y lo hacía con esta copla de M. Machado:

Los siete sabios de Grecia
no saben lo que yo sé,
las fatiguitas y el tiempo
me lo hicieron aprender.

Por cierto que hace dos años, en el mismo Festival de Lo Ferro, tuvimos ocasión de escuchar otra preciosa versión de boca del cantaor Miguel Poveda.



Pero, ¿cuáles son las características musicales de la malagueña de La Peñaranda? A eso me voy a referir en las páginas que siguen. He tomado como referencia la versión de Enrique Morente antes mencionada. Para mí, una de las virtudes de su interpretación es que no canta, sino que “dice”, “recita” musicalmente la copla, transmitiendo todo el dramatismo encerrado en una letra íntima que brota como un grito de desesperanza y desarraigo del fondo de la garganta. Los tercios impares y el 6º, más brillantes al moverse en la parte superior de la escala se ven realizados dinámicamente al dejar escapar su voz como un torrente; en tanto que los

tercios impares, casi silábicos los expresa como en un susurro, con una fragilidad extrema, como si de una súplica se tratara. Vamos a ello.

Como todos los cantes emparentados con el fandango, presentan la típica estructura de éste:

- *Preludio de la guitarra*
- *Salida del canto*
- *Interludio de la guitarra*
- *1º tercio*
- *2º tercio*
- *3º tercio*
- *4º tercio*
- *5º tercio*
- *6º tercio*

Prescindimos del papel de la guitarra (en este caso, de Félix de Utrera) y nos centramos en el canto propiamente dicho.

Salida

Se arranca Morente con una salida típica de malagueña, elaborada sobre los pilares básicos de la conocida cadencia andaluza. Ya aquí se aprecian los sones trágicos y desgarrados que caracterizan al común de las malagueñas:

1º tercio

Tomando como punto de partida el VI grado de la escala, arranca con un salto de 3º mayor ascendente. Dicho intervalo caracteriza de forma inequívoca esta malagueña, al estar presente, aunque en diferentes posiciones en el arranque de todos los tercios. El esqueleto melódico, sencillo en su concepción, cobra otra naturaleza por los adornos típicos del flamenco, apoyaturas, anticipaciones, escapadas y floreos. Su ámbito es estrecho, una 5ª disminuida (SI-FA#) y se desarrolla en la mitad superior de la escala, cadenciando en el VI grado.



Por cierto que la denominada por Antonio Piñana “murciana de baile”, guarda un claro parecido con el arranque de esta malagueña:



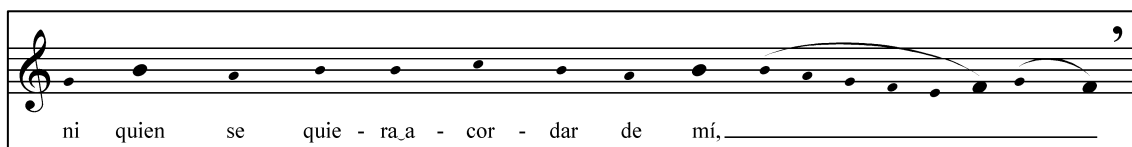
2º tercio

Muy similar al primero, también en el arranque, la diferencia principal estriba en cómo alcanza el II' grado: mientras que en el primer tercio lo hacía por salto de 3ª desde el VII, ahora lo hace desde el VI, impulsándose, tras adornarlo con una doble bordadura, mediante un salto de 4ª justa ascendente: un giro que imprime un gran dramatismo al tercio y característico de esta malagueña. En el descenso tiene como punto de destino el III grado. El ámbito es más amplio que en el primero, una 7ª mayor (u 8ª disminuida (FA#-FA') y la melodía recorre prácticamente todas las notas de la escala.



3º tercio

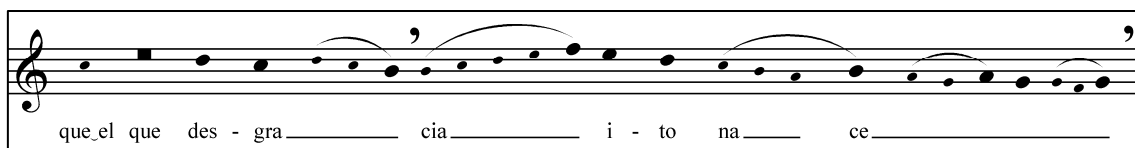
De nuevo el arranque se caracteriza por un salto de 3ª mayor ascendente, del III al V grado, el SI que, como puede apreciarse, es la nota eje del tercio. El ámbito es de una 6ª, desarrollándose la melodía en la mitad inferior de la escala. La cadencia tiene lugar sobre el II grado.



4º tercio

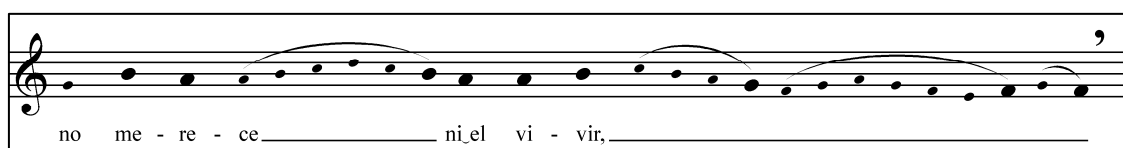
Este tercio es casi idéntico al segundo, aunque se observan unas ligeras variaciones: el punto donde Morente realiza una cesura intermedia, el giro que nos conduce al II', ahora conseguido por grados conjuntos y partiendo del V grado (sonoridad de 5º disminuida). Pero son tan sólo pequeños matices de diferencia que

aportan un nuevo interés y que no obstante no disimulan su íntima relación. El ámbito es de una 7ª menor, moviéndose con preferencia en la mitad superior de la escala.



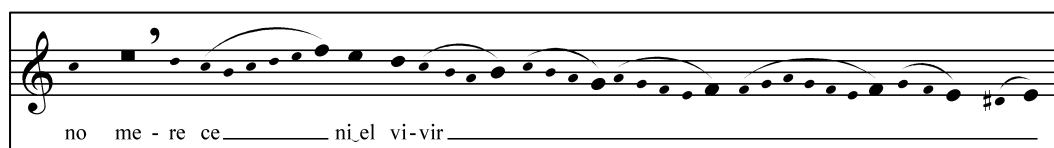
5º tercio

Este tercio y el tercero son también prácticamente idénticos. El número distinto de sílabas de los versos que les sirven de sustento probablemente explique que la naturaleza de aquel sea silábica, mientras que en este es un poquito más melismática.



6º tercio

Claramente emparentado con los tercios 2º y 4º y también, en el arranque, con el 1º. Podríamos decir que el desarrollo del tercio es idéntico, con ligerísimas variantes, a los tercios pares: la diferencia está en el remate, que en esta ocasión nos conduce hasta el I grado, la esperada nota de cierre en estos cantes, con un vertiginoso melisma construido sobre los cuatro grados de la cadencia andaluza: LA-SOL-FA-MI. El ámbito es el más amplio de los tercios, una 9ª mayor o una 10ª disminuida, recorriendo la melodía todos los grados de la escala.



En resumidas cuentas, la para nosotros hoy conocida como “malagueña de la Peñaranda” posee un carácter trágico y dramático, con una musicalidad exquisita a pesar (o precisamente por eso) de su sencillez. Sencillez y economía de medios que evidencia la propia estructura musical del cante, con los tercios pares contruidos según un mismo patrón y sirviéndose del mismo arranque melódico que el primero; mientras que los tercios tercero y quinto están emparentados entre sí; y, además, con un motivo melódico -el uso insistente del salto de 3ª mayor en los arranques de todos los tercios- omnipresente en toda la pieza y que ayuda a crear la sensación de cohesión y equilibrio que transmite este estilo.